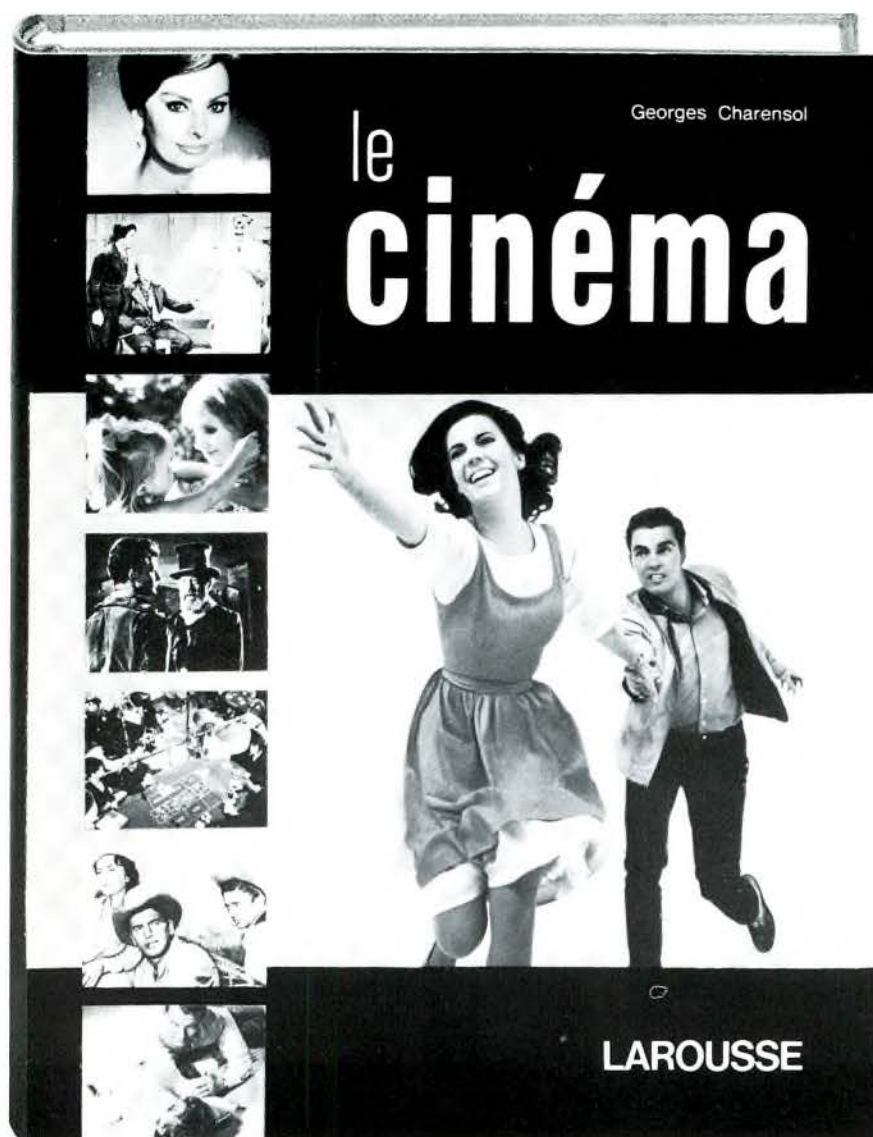


IL DRAMMA



TEATRO CINEMA TV MUSICA RADIO

2



L'invention, l'organisation, la technique, le cinéma romanesque, le documentaire, le cinéma scientifique, le cinéma d'animation, la musique de film, le cinéma d'amateur, le cinéma d'aujourd'hui, etc. Une encyclopédie dans la grande tradition Larousse qui présente tout le cinéma en un seul volume.

1 volume relié (23 x 30 cm), sous jaquette, 380 pages imprimées en 2 tons, 500 illustrations en noir, 16 hors-texte en couleurs, liste des «1000 films les plus importants de l'histoire du cinéma», index, bibliographie.

Agente Generale per l'Italie :

CASA EDITRICE FELICE LE MONNIER, VIA SCIPIONE AMMIRATO, 100 FIRENZE

**tout le cinéma
en un seul volume**

le cinéma

par Georges
Charensol

FACILITÉS DE PAIEMENT



collection in-quarto
LAROUSSE



TRIESTE TEATRO STABILE

DELLA REGIONE FRIULI-VENEZIA GIULIA

DIREZIONE ARTISTICA: GIULIO BOSETTI E SERGIO D'OSMO

**STAGIONE
DI PROSA 68/69**

I REGISTI Francesco Macedonio,
Giovanni Poli, José Quaglio
Luca Ronconi, Aldo Trionfo

GLI ATTORI Paola Bacci, Cesco
Baseggio, Alvisé Battain, Orazio Bobbio,
Marina Bonfigli, Giulio Bosetti, Euro Bulfoni
Giusy Carrara Tieghi, Claudio Cassinelli,
Luciano D'Antoni, Massimo De Francovich,
Mario Erpichini, Gianni Galavotti, Franco
Jesurum, Mimmo Lo Vecchio, Mariangela
Melato, Franco Mezzera, Franca Nuti,
Franco Passatore, Mario Pisu, Alberto
Ricca, Rosetta Salata, Gianfranco Saletta,
Lino Savorani, Franco Sportelli, Edmondo
Tieghi, Giorgio Valletta, Luigi Vannucchi

**GLI SCENOGRAFI
I COSTUMISTI**

Enrico Job
Emanuele Luzzati
Jacques Noël
Mischa Scandella

Ha inaugurato la stagione lo spettacolo "Trieste, con tanto
amore,, nella voce dei suoi poeti presentati da Libero Mazzi

**Spettacoli in abbonamento
nelle edizioni di altri Teatri Stabili:**

Genova / Una delle ultime sere di Carnevale di Carlo Goldoni
L'Aquila / L'avventura d'un povero cristiano di Ignazio Silone
Roma / Cocktail party di T. S. Eliot

Spettacoli dall'estero in edizione originale:

USA / Jerry Bock e Sheldon Harnick: Fiorello!
Germania / Franz Kafka: Il Castello
Gottlob Ephraim Lessing: Minna von Barnhelm
Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg
Jugoslavia / Eschilo: Orestide
Austria / Johann Nestroy: Lumpazivagabundus

Teatro in dialetto - Teatro per i ragazzi

Proposte di spettacolo: Il teatro della protesta



Italo Svevo

L'avventura di Maria

Regia di Aldo Trionfo



Eugène Ionesco

Sicario senza paga

Regia di José Quaglio



Fulvio Tomizza

La storia di Bertoldo

Regia di Giovanni Poli



Anton Chechov

Ivanov

Regia di Luca Ronconi



Scipio Slataper

Il mio Carso

riduzione di
Furio Bordon

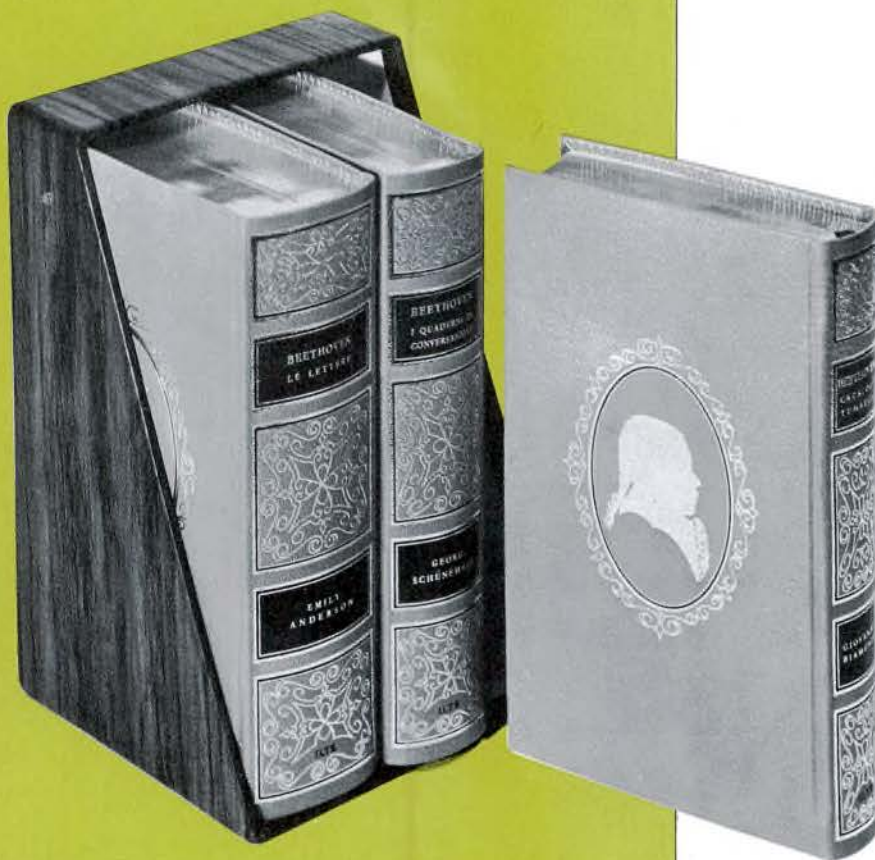
Regia di Francesco Macedonio

ILTE

novità 1968

TESTIMONIANZE DIRETTE SULLA VITA
E SULLE OPERE DI

BEETHOVEN



LE LETTERE DI BEETHOVEN

Emily Anderson

L. 16.000

**I QUADERNI DI CONVERSAZIONE
DI BEETHOVEN**

Georg Schünemann

L. 14.000

**CATALOGO TEMATICO E CRONOLOGICO
DELLE OPERE DI BEETHOVEN**

Giovanni Biamonti

L. 12.000

UN IMPORTANTE CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA VITA E DELL'ARTE DI BEETHOVEN

*Tre opere fondamentali
per la conoscenza
di Beethoven.*

*Tre volumi
di oltre 5000 pagine
stampate*

su carta india finissima.

*Volumi rilegati in tutta pelle,
da amatore, con illustrazione,
fregi e diciture*

in oro e pastello

*sui piatti e sul dorso,
taglio superiore in oro.*

*Oltre 600 illustrazioni,
stampate in rotocalco,*

*ritratti di contemporanei
di Beethoven,*

luoghi, partiture

ed esempi musicali,

prefazioni, introduzioni,

*appendici, numerosissime note,
indici di grande interesse.*

*Agli abbonati di « Il Dramma »
sconto del 10 %
sul prezzo di copertina.*

gruppo stet

Stet

Società Finanziaria Telefonica p.a. - Sede Legale: Torino
Direzione Generale: Roma - Capitale L. 195.000.000.000

telecomunicazioni

Sip - Società Italiana per l'Esercizio Telefonico p.a. - Torino
Direzioni Generali: Roma, Torino - Capitale L. 400.000.000.000

Italcable - Servizi Cablografici, Radiotelegrafici
e Radioelettrici S.p.A. - Roma - Capitale L. 13.000.000.000

Telespazio - Società per Azioni per le Comunicazioni Spaziali - Roma
Capitale L. 900.000.000

attività ausiliarie di telecomunicazioni

Seat - Società Elenchi Ufficiali degli Abbonati al Telefono p.a. - Torino
Capitale L. 125.000.000

Seta - Società Esercizi Telefonici Ausiliari p.a. - Roma
Capitale L. 5.100.000.000

Saiat - Società Attività Immobiliari Ausiliarie Telefoniche p.a. - Torino
Capitale L. 200.000.000

Sirti - Società Italiana Reti Telefoniche Interurbane S.p.A. - Milano
Capitale L. 5.500.000.000

S.T.S. S.p.A. - Consorzio per Sistemi di Telecomunicazioni via Satelliti
Milano - Capitale L. 1.500.000

attività manifatturiere

Società Italiana Telecomunicazioni Siemens - Società per Azioni
Milano - Capitale L. 10.500.000.000

Ates Componenti Elettronici S.p.A. - Catania
Capitale L. 2.000.000.000

Ilte - Industria Libreria Tipografica Editrice S.p.A. - Torino
Capitale L. 3.400.000.000

Fonit-Cetra Società per Azioni - Milano
Capitale L. 300.000.000

attività di ricerca

Cselt - Centro Studi e Laboratori Telecomunicazioni S.p.A. - Torino
Capitale L. 150.000.000

Partecipazioni nella **Rai**, nella **Senn**, nella **Coniel**
ed in altre diverse Società.



**OFFICINE
MECCANICHE**

LENZI
LUCCA TRENTO CATANIA



**PROGETTAZIONE
COSTRUZIONE E
MONTAGGIO CAR
PENTERIE IN AC
CIAIO SALDATE
CHIODATE E BUL
LONATE**

Fabbricati e impianti industriali ☐ Ponti ☐ Passerelle ☐ Serbatoi per liquidi ☐ Tramogge ☐
Silos ☐ Tubazioni ☐ Condotte forzate ☐ Forme per centrifugazione ☐ Sostegni a traliccio
per elettrodotti, teleferiche, seggiovie e per linee di contatto e illuminazione ☐ Antenne radio
e televisione ☐ Torri portafari ☐ Sottostazioni elettriche ☐ Strutture in carpenteria tubolare
in genere e in lamiera ☐ Carpenteria per gru di qualsiasi tipo ☐ Impianti di trasporto a fune
per persone e merci ☐ Manufatti per impianti idroelettrici ☐ Paratoie ☐ Scarichi di fondo ☐
Saracinesche ☐ Griglie ☐ Porte stagne ☐ Costruzioni meccaniche diverse ☐ Macchine cen-
trifughe ☐ Battipali ☐ Riduttori ☐ Argani ☐ Carri ponte ☐ Carpenteria metallica ☐ Fusioni
di ghisa meccanica grezza e lavorata.

Off. Mecc. LENZI s.a.s. - LUCCA - Via Guidiccioni - Tel. 47.114 - 47.115

Off. Mecc. LENZI s.p.a. - TRENTO - Via E. Fermi, 54 - Tel. 30.212 - 30.213

Costr. Metalli LENZI s.p.a. - CATANIA - Zona Ind. Bicocca - Tel. 275.539 - 275.225



PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

Direttore: GIUSEPPE PADELLARO

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA IN CINQUE EDIZIONI

ITALIAN
BOOKS AND
PERIODICALS

LIBROS Y
REVISTAS
DE ITALIA

LIVRES ET
REVUES
D'ITALIE

BÜCHER UND
ZEITSCHRIFTEN
ITALIENS

Direzione: Casella Postale 247 - Roma Centro
Amministrazione: Via Boncompagni 15 - Roma
Conto Corrente Postale: N. 1/26103

Abbonamenti: Un anno, Italia: L. 2.000
Altri Paesi europei: L. 2.500 - Altri continenti: \$ 5
Un fascicolo: L. 200., arretrato il doppio

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO

LIBRERIA INTERNAZIONALE

PAESI NUOVI

*arte, letteratura
politica, economia, sociologia
programmazioni economiche
consultazione di libri non in commercio
abbonamenti
a tutte le riviste italiane ed estere
facilitazioni di pagamento
e sconti speciali
per docenti e studenti universitari*

LIBRERIA
INTERNAZIONALE
PAESI NUOVI
VIA AURORA 33/35 - ROMA
(ang. v. Ludovisi) - Tel. 474910

**TUTTE
LE CASE EDITRICI
DEL TERZO MONDO
TUTTI I LIBRI
SUL TERZO MONDO**



Galleria d'Arte
Direttore: Alfredo Paglione

20121 Milano - Via Brera, 6 - Telef. 867629

i pittori della galleria

**ARTURO CARMASSI
ROBERT CARROL
BRUNO CARUSO
FEDERICA GALLI
KARL PLATTNER
ERNESTO TRECCANI**

in esclusiva

**SIRO PENAGINI
ALIGI SASSU**

galerie de france

3, fbg st-honoré - paris - anjou 69-37

alechinsky, bergman, campigli
consagra, coulentianos, deyrrolle
gillet, gonzalez, hartung
jacobsen, le moal, levée, magnelli
manessier, maryan, robert muller
music, nicholson, pignon
prassinis, reinhoud, singier
soulages tamayo, zao wou-ki



*la prosa
alla radio
nel mese
di*
**novembre
1968**



Amare

di Paul G raldy
traduzione di Lea Danesi
Regia di Giuliana Berlinguer

Mercoled  13 - ore 20,15 - Progr. Nazionale

La prodigiosa vita di G. Rossini

originale radiofonico in 20 puntate
di Edoardo Anton
Regia di Umberto Benedetto

in onda da Luned  25 - ore 10 - Secondo Progr.

Il governo di Verre

di M. Prosperi e R. Giovampietro
Compagnia Teatro Stabile di Bolzano
Regia di Renzo Giovampietro

Mercoled  27 - ore 20,15 - Progr. Nazionale

Vittoria

di Joseph Conrad
adattamento in 7 puntate di Raoul Soderini
Regia di Ernesto Cortese

in onda da Sabato 30 - ore 20 - Secondo Progr.

Opere presentate al Premio Italia 1968:

Intervista aziendale

di Primo Levi e Carlo Quartucci
Regia di Carlo Quartucci

Luned  18 - ore 20 - Terzo Programma

Nostra casa disumana

di Giorgio Bandini
Regia dell'Autore

Luned  4 - ore 20 - Terzo Programma

Premio Italia 1968 per opere stereofoniche

Sirena

di Giorgio Soavi
Regia di Flaminio Bollini

Sabato 9 - ore 22,30 - Terzo Programma

Vita di poco

di Fulvio Longobardi e Giorgio Pressburger
Regia di Giorgio Pressburger

Luned  11 - ore 20 - Terzo Programma

I quaderni di Malte Laurias Brigge

di R. M. Rilke
Adattamento in due parti
e regia di Ruggero Jacobbi

Sabato 23 e 30 - ore 22,30 - Terzo Programma



Piazza del Popolo, 1-2 - Tel. 380248 Roma

Cerutti

TRADIZIONE

QUALITÀ

PROGRESSO TECNOLOGICO

*Rotative Rotocalco per la stampa
di settimanali illustrati*

Rotative Rotocalco per prova cilindri

*Rotative Rotocalco per stampa
di materiali di imballaggio*

*Rotative Rotocalco per stampa
di materiali speciali*

OFFICINE MECCANICHE GIOVANNI CERUTTI s.p.a.
15033 CASALE MONF., ITALIA
TELEFONO 6481-70356 - TELEX 21298

La



**INDUSTRIA COLORI
INCHIOSTRI S.p.A.**
Capitale Sociale L. 1.500.000.000

20092 CINISELLO BALSAMO (MI)
VIA MARGHERITA DE VIZZI
Tel. 9289375 9288372
(9 linee con ricerca automatica)

produce:

■ INCHIOSTRI ROTOCALCO E FLESSOGRAFICI

per la stampa su tutti i tipi di carta - cellophane - laminati e materie plastiche

- | | | |
|-------------------|-------------------|-------------|
| ● ROTOFLEX | ● KAPPA | ● ROTOSTAR |
| ● ROTOFLEX ALCOOL | ● P.V.C. - PPLA | ● FLAT |
| ● DU - ALL | ● SUPER LUX & MAT | ● MULTIFLEX |
| ● UNIFLEX MSAT | ● ROTOMETAL | ● MULTIROTO |
| ● ACQUAFLEX | ● ROTOCCEL | |

■ INCHIOSTRI OFFSET E TIPO

per la stampa su tutti i tipi di carta e per ogni necessità di applicazione

- | | |
|----------------------------|---------------|
| ● EUROSINT | ● STAR |
| ● SPEED LUX | ● FULGENS |
| ● CARTO SET | ● STEAM - SET |
| ● SLOTTER - PRESTO SLOTTER | ● HEAT - SET |
| ● ECOPRINT | |

■ INCHIOSTRI - SMALTI - VERNICI PROTETTIVE

per tutti gli imballaggi metallici

■ ADESIVI E PRIMER

per tutti i tipi accoppiati



ILTE

Industria
Libreria
Tipografica
Editrice

Società per azioni
Capitale sociale interamente versato
L. 3.400.000.000

UNA GRANDE AZIENDA GRAFICA ITALIANA A LIVELLO EUROPEO

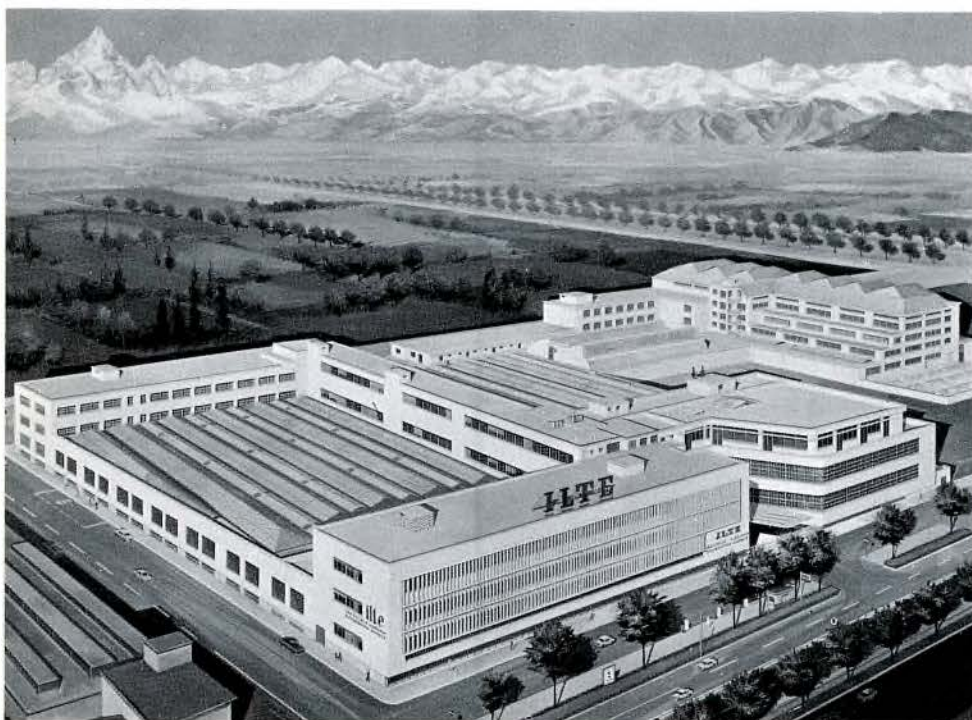
TORINO Sede e stabilimenti
in corso Bramante, 20
Tel. 690.494 - 630.033 (19 linee)
Telegr. EDILTE
Telex ILTE 21.220
C.C.P. n. 2/56

MILANO Ufficio in piazza del Liberty, 4
Tel. 706.852-3-4

ROMA Ufficio in via Sistina, 4
Tel. 462.634-5

PARIGI Consociata: "ILTE FRANCE
IMPRIMEURS" S.A.
7, rue du IV septembre, Paris 2^e
Tel. 742.39.19 (lignes groupées)
Telex ILTEFRAN 23.055

LONDRA Agente per il Regno Unito:
R. M. COX Ltd.
24, Letchworth drive, Bromley Kent
Tel. 01-460 4902 & 01-460 6411
Telex COXILTE Bromley, 25892



Settimanali,
quindicinali, mensili,
stampati in tipo,
offset, rotocalco,
in nero e a colori,
a grande tiratura,
per clienti
nazionali e stranieri.
Gli elenchi telefonici
di tutto il territorio nazionale.
Qualsiasi tipo
di lavoro commerciale,
dal dépliant
al manifesto
di grande dimensione.
Volumi commerciali e d'arte.

TUTTI GLI STAMPATI CON TUTTI I PROCEDIMENTI PIÙ MODERNI DI STAMPA



CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA

fondata 1822

51 DIPENDENZE IN CITTA' E PROVINCIA
130 MILIARDI DI CAPITALI AMMINISTRATI

CREDITI ORDINARI E SPECIALI
SERVIZIO ESTERO - MERCI
TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

**DA 150 ANNI
UN NOME AMICO E FAMILIARE
PER GLI OPERATORI
DELLA PROVINCIA**

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'inf. della Stampa: 1947)

**UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE FONDATA NEL 1901
C.C.I. MILANO N. 77394**

VIA G. COMPAGNONI, 28 - MILANO - TELEFONO 723.333

Direttore
Umberto Frugieue
Condirettore
Ignazio Frugieue

Corrisp.: Casella Postale 3549
Telegrammi: Ecostampa

*Libreria Internazionale
Librairie Internationale
Internationale Buchhandlung*

MELISA

LUGANO (Svizzera - Suisse - Schweiz)

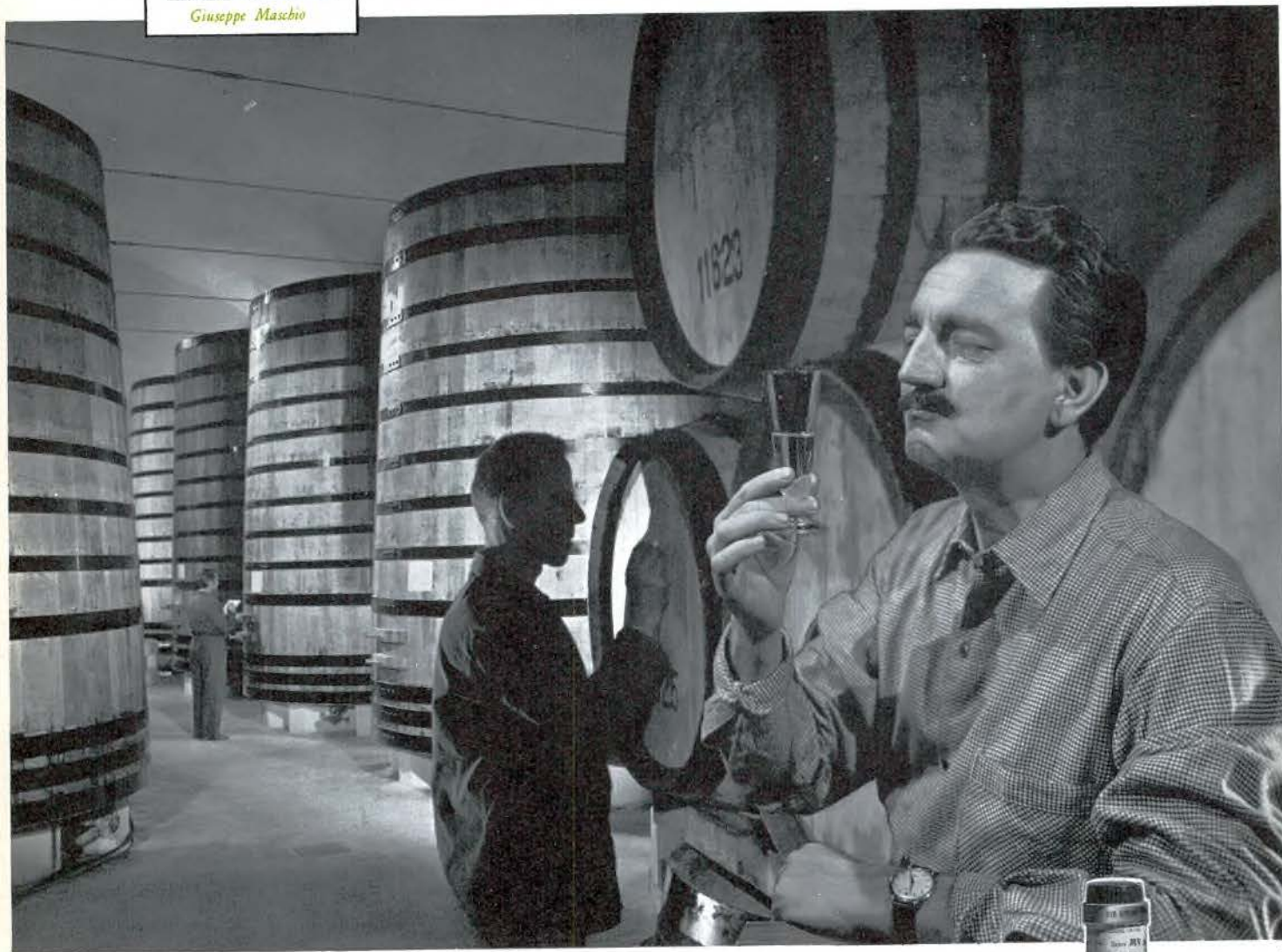
Tutti i libri di tutti i paesi
Tous les livres de tous les pays
Alle Bücher aus allen Ländern

LUGANO - V. VEGEZZI, 4 - TEL. 2.30.18 - 2.08.27



Giuseppe Mascio

...cominciò distillando
grappa per se'



...quando la fece assaggiare, il successo
fu strepitoso. La chiamo' Grappa Piave

Oggi, come allora, Grappa Piave nasce da un'esperienza arricchita da segreti tramandati di generazione in generazione. Ecco perché dalle nostre Cantine di Conegliano Veneto esce grappa solo quando il Mastro Distillatore ha la certezza che essa conserva la qualità di sempre.

BEVILA CON CHI VUOI... MA SEMPRE

Grappa Piave

RISERVA CONEGLIANO VENETO



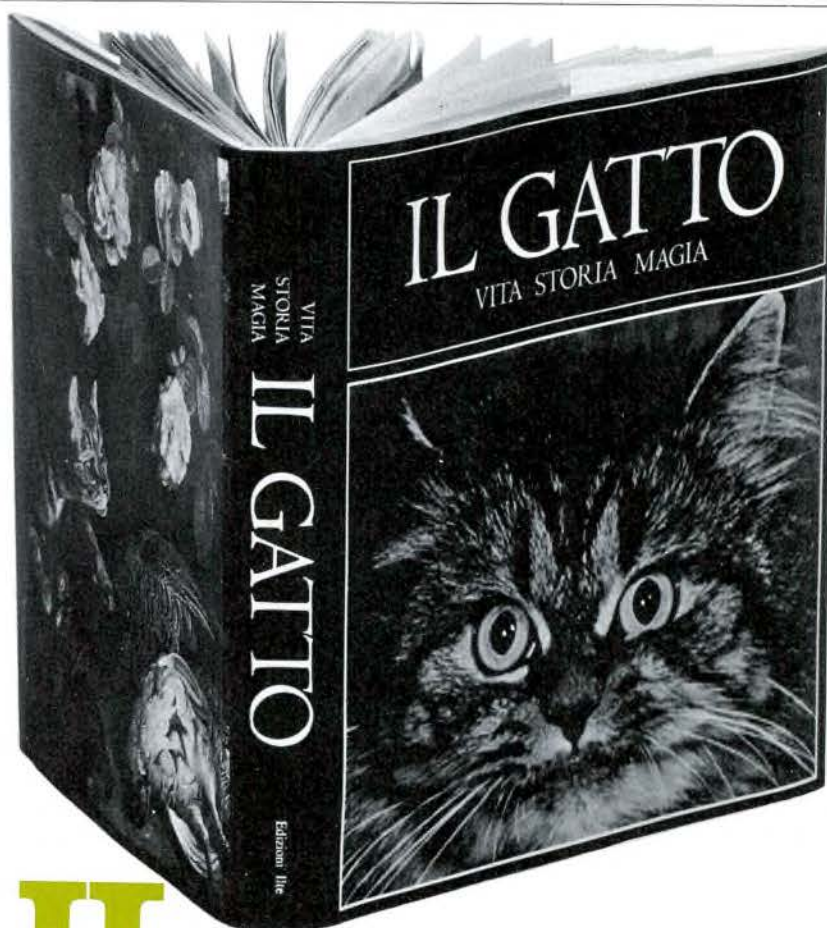
ILTE

novità 1968

Quest'opera, originalissima nel suo genere, ha riscosso numerosi consensi in Francia e in Inghilterra, dove numerose edizioni sono state esaurite in brevissimo tempo. La ILTE è lieta di presentare al pubblico questa edizione italiana de « Il Gatto ».

L'opera è composta da un interessante testo che si estende tra una serie di originali illustrazioni in nero e a colori (oltre 400). L'edizione, in elegante veste editoriale, sarà posta in vendita nelle migliori librerie nel mese di novembre 1968, al prezzo di copertina di L. 6.000. Si ricevono prenotazioni di acquisto presso la ILTE, Corso Bramante 20, 10100 Torino.

Agli abbonati di « Il Dramma » sconto del 10 % sul prezzo di copertina.



IL GATTO

FERDINAND MERY
traduzione di Silvana Crotto

**VITA
STORIA
MAGIA**

le origini del gatto ☐ il culto del gatto ☐ il gatto e il topo
il gatto nella letteratura ☐ il gatto nell'arte ☐ il gatto e
la musica ☐ il gatto di fronte alla scienza ☐ il gatto e
la medicina ☐ le razze di gatti ☐ il gatto come simbolo
☐ nemici e amici ☐ gatto di città e di campagna ☐

Fiuggi vi mantiene giovani

acqua viva,
gradevole,
leggera



l'acqua
di Fiuggi
vi mantiene
giovani perchè
elimina le scorie azotate
disintossicando l'organismo

TERME DI FIUGGI - STAGIONE MAGGIO - OTTOBRE

TERME DI FIUGGI
STAGIONE MAGGIO - OTTOBRE



COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI
VENEZIA

VENEZIA GRITTI PALACE HOTEL *
 DANIELI ROYAL EXCELSIOR *
 HOTEL EUROPA *
 HOTEL REGINA *

VENEZIA LIDO EXCELSIOR PALACE *
 GRAND HOTEL DES BAINS **
 HOTEL VILLA REGINA

FIRENZE EXCELSIOR ITALIE *
 GRAND HOTEL *

ROMA HOTEL EXCELSIOR *
 LE GRAND HOTEL *

NAPOLI HOTEL EXCELSIOR *

MILANO HOTEL PRINCIPE & SAVOIA *
 PALACE HOTEL *

STRESA GRAND HOTEL ET DES ILES
 BORROMEES

TORINO EXCELSIOR GRAND HOTEL
 PRINCIPI DI PIEMONTE *

GENOVA HOTEL COLOMBIA EXCELSIOR * (S.T.A.I.)

* aria condizionata in tutto l'Albergo
* * saloni con aria condizionata.

IL FUTURO E' NASCOSTO



Il futuro è nascosto nei laboratori di ricerca.
Qui nascono prodotti che permettono alle automobili di dare effettivamente
il massimo delle loro prestazioni.
Solo i laboratori di ricerca di una grande industria petrolifera
sono in grado di creare questi prodotti.
Solo gli scienziati, i tecnici, gli impianti dell'AGIP hanno potuto realizzare
l'AGIP F. 1 Supermotoroil, l'olio che lubrifica meglio e più a lungo,
l'olio che fa più giovane il motore.

AGIP

lavora oggi per i prodotti di domani



IL DRAMMA

TEATRO CINEMA TV MUSICA RADIO

L'Editore

**ILTE Industria Libreria
Tipografica Editrice**

■ *Il Presidente* ■

GIANCARLO VIGORELLI

*Comitato Internazionale
della Rivista « Il Dramma »*

**MARIO APOLLONIO ■ JEAN-LOUIS BARRAULT ■ INGMAR BERGMAN
DIEGO FABBRI ■ MAX FRISCH ■ PAOLO GRASSI ■ JAN GROSSMAN
PAVEL KOHOUT ■ A. M. RIPELLINO ■ ROBERTO ROSSELLINI
ALFONSO SASTRE ■ GIORGIO STREHLER**

Il Direttore Responsabile

MAURIZIO LIVERANI

Ufficio di Roma

Giuseppe Tedeschi, Lucia Andreazza

Ufficio di Torino

Lidia Ronco, Emanuele Defend

☐ IL DRAMMA ☐ Direzione e redazione, via Sistina 4, 00187 Roma, tel. 462634-462635. Direzione editoriale e amministrativa, corso Bramante 20, 10100 Torino, tel. 690494-630033 (19 linee) ☐ Pubblicità: presso le sedi di Roma e di Torino ☐ Prezzo e Abbonamenti: abb. annuo (12 numeri) in Italia, lire 7.500; all'estero, lire 10.000. Ogni numero: Italia, lire 700; estero, lire 1.000. Numeri arretrati: Italia, lire 1.000; estero, lire 1.500 ☐ Editore e stampatore: ILTE (Industria Libreria Tipografica Editrice), corso Bramante 20, 10100 Torino ☐ C/c post. 2/56 ILTE - Torino ☐ Distributore per l'Italia: A. & G. Marco, via Monte S. Genesio 21, 20158 Milano ☐ È vietata la riproduzione totale o parziale di testi e foto senza richiesta all'Editore ☐ Autorizzazione del Tribunale di Torino, del 15 luglio 1948, n. 290 ☐ Printed in Italy by ILTE.

SOMMARIO

Giancarlo Vigorelli	4	<i>Sarà l'anno dei copioni italiani</i>
Carlo Bo	7	<i>Dal « Journal » un nuovo Claudel</i>
Paul Claudel	9	<i>L'incontro con la Duse</i>
Federico Fellini	11	<i>L'altra notte al Colosseo</i>
Gabriele Baldini	13	<i>Fellini minerale</i>
Odoardo Bertani	18	<i>È partita da Venezia la stagione teatrale</i>
Mario Raimondo	24	<i>Il terzo appuntamento di De Lullo con Pirandello</i>
Liliana Magrini	26	<i>Il Festival Teatrale di San Marino: Senghor e « la danza dell'altro »</i>
G.A. Cibotto	30	<i>All'Olimpico: da Lope a Goethe e da Sartre ad Osborne</i>
Rosette Lamont	31	<i>Samuel Beckett e la farsa metafisica</i>
	37	<i>I tre film di Kawabata Nobel 1968</i>
Maurizio Liverani	39	<i>Il cinema torna al teatro</i>
Enzo Muzii	41	<i>Tutto nasce da un volto</i>
Alan S. Downer	44	<i>Intervista con E. Albee: Il teatro straniero non è mai tradotto</i>
Emilio Servadio	46	<i>Freud: Amleto chiama Edipo</i>
Bruno Schärer	48	<i>A Basilea l'incrocio Shakespeare-Dürrenmatt: I cinici del potere</i>
Leone Piccioni	50	<i>È finito il recinto chiuso</i>
Roman Vlad	52	<i>Karajan il concertatore</i>
Stelio Molo, Felice Filippini, Eros Bellinelli, Franco Marazzi, Grytko Mascioni e Bixio Candolfi	54	<i>Qui Radio Lugano</i>
	61	<i>« Premio Pescara »: sei atti unici</i>
Libero Bigiaretti	62	<i>Licenza di matrimonio</i>
Andrea Brunori	65	<i>La vocazione</i>
Fortunato Pasqualino	70	<i>Abelardo</i>
Pier Benedetto Bertóli	75	<i>Le cose più grandi di loro</i>
Luciano Ori	80	<i>Il Clinofilo</i>
Franco Simongini e Maurizio Costanzo	83	<i>Quell'angelo azzurro che si chiama TV</i>
Notiziario	87-132	<i>L'occhio perpetuo</i>

Foto in copertina: Federico Fellini a Cinecittà dirige un provino del « Satyricon ».

Fotografi e agenzie fotografiche: J. H. Bruell, Torremocha, Gisèle Freund, Richard Avedon, Patriarca, Pinna, D. H. Jeffery, Lars Bloch, Pascuttini, Sandrini, Tapparro e Trentin, Frighi, Samperi, Keystone, Dominic, Bernard, Bosio, Giacomelli, Marcello Maggiori, Ferruzzi, Lori Sammartino, Siegfried Lauterwasser, Ellinger, Rolf Schäfer, Umberto Veruda, Mario Leoni, Peter Lehner, Bruno Völkel, Lamberto Lodi, Tomarchio, Trevisio, Publifoto, Farabola, Un Da-Sin, Deutsche-Presse, Roma' Presse Photo, Dufoto, Camera Photo, Slovensko Narodno Gledalisce, Photo Belga, Photo Pic, Reporter, Servizi Radio e Televisione Svizzera Italiana, Rai-Fototeca Centrale, Fotokhronika Tass, United Press Europix.



SARÀ L'ANNO



dei copioni italiani

di GIANCARLO VIGORELLI

Cala la narrativa, sale la saggistica – perdonate questi termini da *marketing* –; e forse non sarebbe del tutto improbabile, tra i due contendenti, che vinca, o almeno si avvantaggi, il teatro.

Non mi abbandono a previsioni; basterà raccogliere le prime indicazioni, senz'altro più numerose di quel che ognuno possa sospettare. C'è addirittura il pericolo, da scampare subito, che si vada verso un *boom* teatrale, come si era andati, artificiosamente, verso quello del romanzo, tanti

di Siciliano, che sono parte in causa, neoreclute. Ma, a meno che si tratti di sussulti preagonici (in tal caso, però, è la letteratura che è morta, prima ancora del teatro), non si può negare che un buon numero di scrittori italiani, sino a ieri così restii anzi ostili, corra ora il rischio delle scene; e non può essere che vadano tutti dietro ad un cadavere. I cadaveri, neppur squisiti, sono se mai quei letterati stessi, che in luogo di consumare in silenzio il proprio fallimento, vorrebbero celebrare nel chiasso, autodi-

Nella pagina precedente, in alto da sinistra: Bacchelli, Buzzati, Dessì, Testori, Moravia, Sciascia, Ginzburg, Troisi, Parise, Flaiano, Saito, Siciliano, Pasolini, Santucci, Dacia Maraini, Barolini.

sono oggi gli scrittori, i narratori soprattutto, che annunciano di passare sul palcoscenico. L'elenco è lungo, vedrete. Ad ogni modo, prima di tentare commenti, veniamo ai fatti.

È curioso, che proprio nel momento in cui su *Sipario*, uno scrittore, Arbasino, che col teatro di mezzo mondo ha convissuto per anni, sfogliandone perdutoamente le « due dozzine di rose scarlatte », ha detto e scritto che questa « baracca » (non lorchiana) del teatro è « tanto squallida » e che « prima finisce meglio è »; è persino divertente, invece, che un numero impreveduto di scrittori italiani sia passato e stia passando al consputato teatro.

Intendiamoci, certe risposte all'inchiesta di *Sipario* sono serie, e da meditare, per esempio quelle di Baldelli, di Kezich, di Rebora, di Chiaromonte, di De Bosio, di Zampa, di Leonetti, o di Moravia stesso, della Maraini,

fensivo ma autolesionistico, un presunto fallimento generale. Certo, se la « cultura » diviene uno spettacolo unicamente di « potere », così che ogni mezzo potere gioca a scacciare l'altra metà, e poi rigiocano, si incitrulliscono, e muoiono senza avere fatto niente..., allora la partita è chiusa, cala il sipario! Ma le apocalissi non si inventano nei salotti, e neppure in piazza: e anche dell'apocalisse bisogna essere degni, e capaci di leggerne bene tutti i segni.

Dunque, non anteponiamo le deduzioni, e veniamo ai fatti, ai nomi. In principio non c'era che Pirandello, e si sa come e quanto certa letteratura ufficiale abbia odiato, o ignorato, il Pirandello teatrale e teatrante: tutti erano coalizzati a dire che il narratore, che quando era tale venne comunque sottovalutato, valeva di più del drammaturgo; anzi, spregevolmente dicevano, del commediografo. Né sorte migliore,

se non fosse stato per gli apporti della Duse, e la scia dei loro amori, aveva avuto il teatro di D'Annunzio. La lista posteriore degli « scrittori di teatro », esclusi beninteso i pariginanti fornitori di commedie borghesi della domenica, è ben magra, e quei quattro o cinque nomi li contiamo tutti su una sola mano.

Insomma, questo popolo, pronto al « piccolo teatro » quotidiano, pareva incapace, ignaro ed ignavo, di un « grande teatro »; e ne conosciamo tutti le cause, le ragioni, le conseguenze. Ma, qui, per il nostro discorso, occorre soprattutto sottolineare l'indifferenza, più esattamente l'avversità, dello scrittore italiano, sino a ieri, verso il teatro. Bacchelli, ad esempio, è mai stato preso sul serio dai suoi colleghi per i suoi lavori teatrali? E fu stimato l'Alvaro della *Medea*? Tutto il teatro di Svevo, è lì ancora da recuperare, non solo, ma è raro che un critico abbia scandagliato quel rapporto, che pure è palese, tra Svevo commediografo e Svevo romanziere. Venendo al « dopo il '45 », i letterati persistettero a sottovalutare il teatro, e non è che furono almeno capaci di apprezzare a tempo il buon teatro che veniva dal resto dell'Europa: io ne ho sentiti parecchi, con le mie orecchie, dire che Brecht era in fondo un canzonettista; che poi Sartre scrivesse per il teatro, li faceva scrollare la testa. Del resto, anche verso il cinema, nonostante qualche baldoria, non è che il letterato italiano del '45, malgrado la igienica « novità » del nostro cinema di allora (o forse *pour cause*), sia stato entusiasta; strizzava l'occhio, ma capiva poco, e ogni tanto si domandava: ma perché Zavattini è passato al cinema? Vociani e rondisti, d'altra parte, avevano detestato il romanzo (e Moravia ne subì le condanne), osando dire che un verso ermetico valeva di più di tutta la *Montagna incantata* di Thomas Mann. Perciò, da queste radici, è comunque meritorio quel che è stato il lavoro dei narratori italiani, dal '45, a oggi, a ieri; e, da radici siffatte, è chiaro che stenterà a nascere anche un teatro, benché certi terreni già sondati dal romanzo, e ora dalla saggistica, possano agevolarne la gestazione.

Pur che non sia una « moda » passeggera, o qualche sperimentalismo, o pappagalismo, in più. Ad ogni modo, qualunque possa essere il risultato, non sarà inutile ed insulare questa « prova del teatro » che non pochi scrittori italiani nuovi stanno tentando. Lascio da parte, è ovvio, i nomi di coloro che operano da tempo per il teatro; sappiamo tutti quale posto a parte, unico, abbia Eduardo. Da Fabbri a Testori, i migliori sono al lavoro, il primo con *Lascio alle mie donne* e con la riduzione de *I viceré* di De Roberto, il secondo con *L'Erodiade*. Anche Patroni Griffi e Brusati, Kezich e Dursi, Siro Angeli e Prosperi, o Fabio Mauri. Ma venendo ai nomi sino a ieri « non addetti ai lavori » di teatro, è in testa Pasolini, che ha dichiarato di avere scritto cinque o sei opere teatrali in versi, *Pilade*, pubblicato su « Nuovi Argomenti », l'*Orgia*, *Il porcile* (in via di anticipazione in film, come *Teorema*, romanzo e poi film, si annuncia in posticipazione teatrale), *Affabulazione* e *Bestia da stile*. Il Teatro Stabile di Torino metterà in scena l'*Orgia*, e lo stesso Pasolini, per lo stesso Stabile, presenterà *La vita è gioco* di Moravia, che oltre alla lontana *Beatrice Cenci* ha al suo attivo *Il dio Kurt* e *Il mondo è quello che è*. E' risaputo che Moravia, con Dacia Maraini e con Enzo Siciliano, ha addirittura dato vita al « Teatro del Porcospino », che ha avuto il merito, non fosse altro, di scoprire *Il guerriero*, *l'amazzone*, ecc., di Carlo Emilio Gadda.

Moravia e Pasolini, si dirà, a titoli diversi, erano già nel cinema, e il passaggio al teatro può sorprendere meno. Ma non può essere del tutto casuale l'entrata in blocco nel teatro, quest'anno, di Landolfi, Bigiaretti, Berto, Santucci, Saito, Chiara, Pasqualino, Bevilacqua, Barolini, Rosso, Roversi, Sanavio; e forse, involontariamente, dimentico qualcuno. Altri scrittori, è vero, si erano già mossi, in questi ultimi anni: Dessì, Testori, Parise, tra i primi e con precisi risultati; ed anche Buzzati, Flaiano, Troisi, Tomizza, Del Buono, Cassieri, e Natalia Ginzburg. In questo numero, *Il Dramma* pubblica sei atti unici della nuova stagione, selezionati al « Premio Pescara », Bigiaretti, Pasqualino, Simongini e Costanzo, Brunori, P. B. Bertoli, Ori. A giorni, verrà assegnato il « Premio Pirandello », e tra le candidature alla vittoria, esclusi sembra Pasolini e Siciliano, si fanno i nomi appaiati di Landolfi, per il *Faust '67*, e di Saito, per *I cattedratici*.

L'ingresso di Landolfi è il più atteso. Berto lavora a *La passione secondo noi stessi*; Chiara, alla riduzione del suo romanzo, *La spartizione*; e altrettanto fa Bevilacqua, che riduce *L'occhio del gatto*, per il Teatro Stabile in Toscana. Brignetti ha tratto un radiodramma da *Il gabbiano azzurro*, intitolandolo *In un'onda più lunga*. Santucci ha dato a Stoppa una commedia in due tempi, *Allegra, siamo morti, amore*, e ne ha finito da poche settimane un'altra, *Eba e aragoste*. Siciliano, dopo tre atti unici, prepara una commedia in tre atti, *Basta il pensiero (e poi si butta via)*. Roversi ha dato a Paolo Grassi *Il crack*. Pasqualino, oltre all'*Abelardo*, pubblicato qui, ha pronto un dramma, *Il dottor Prometeo*, affidato alla regia di Ermanno Olmi. Tomizza darà quest'anno i tre atti *I sette a Sant'Elia*, e per il Teatro Stabile di Trieste ha in lavoro una seconda riduzione del *Bertoldo*, la prima l'aveva fatta Dursi. Barolini porta avanti un'opera in versi, che anticiperemo presto. Troisi ha pronte tre commedie, *Chiamata in giudizio*, *Il vizio dell'innocenza*, *Il frutto dell'albero*. Sanavio ha portato a termine un *Panoptico a metà secolo*. Renzo Rosso, dopo *La gabbia*, sta scrivendo un'altra commedia, che si avvarrà, mi ha detto, della fitta collaborazione di un musicista. Silvano Ambrogio, dopo aver licenziato quest'anno il romanzo *L'ingrasso*, nell'arco di sviluppo di *I burosauri* e di *Neurotandem*, due singolari prove teatrali, ha portato pochi giorni fa a Roma *L'Arcitreno*.

Non può essere una « conversione » fortuita, questa di così numerosi, e diversi, scrittori italiani. Né vanno dimenticati, di appena qualche anno fa, Codignola con tutto il suo lavoro in proprio e gli apporti critici al teatro, Binazzi con *Il male sacro*, il povero Raffaele Orlando con *L'annaspò*, soprattutto Primo Levi con la versione di *Se questo è un uomo*, Antonicelli con *Festa grande di aprile*, Frassinetti con *Il tubo e il cubo*, Sciascia con *L'onorevole*; e andrà ricollocato debitamente il teatro di Mario Apollonio, anzi tutto nel contesto della sua opera critica e creativa.

Non dirò, non diremo, che il teatro italiano esiste: perché, per esistere, gli autori non bastano. Però, sino a qualche anno fa, si diceva che non esistessero gli autori; e, oggi, dirlo, sarebbe ignorare questo azzardoso lavoro in corso, che senonaltro non vede più gli « scrittori » guardare dall'alto in basso gli « scrittori di teatro ». E se arrivano, se sono in viaggio gli autori, la « baracca » del teatro può, per altre ragioni, e deve essere contestata: ma testi alla mano, riforme in atto, volontà comuni, non con gesti gratuiti, anarchie interessate, parole in vanità.

Giancarlo Vigorelli

1868-1968
nel centenario della nascita

DAL "JOURNAL" UN NUOVO CLAUDEL

Di solito si ha di Claudel un'immagine fissa, a senso unico: quella di uno spirito intero, senza incrinature, non suscettibile di dubbi o di incertezze. Ma ecco che alla lettura delle primizie del *Journal* tale interpretazione finisce per apparire per lo meno azzardata e anche il fedele del poeta è portato a porsi delle domande che prima non avrebbero potuto vivere. Per esempio, quanta parte dell'uomo Claudel è rimasta in ombra? Che cosa c'è alla base dei suoi famosi atteggiamenti di durezza? E infine: tutto è stato davvero « risposta » per Claudel o, al contrario, c'è un libro di domande che se pure in maniera non esplicita hanno influito su di lui e ne hanno in qualche modo

di CARLO BO

corretto la fisionomia? Per questo allo stato attuale delle notizie sarebbe più opportuno parlare di due Claudel o – se si vuole essere più precisi – quando si parla di un Claudel prima della conversione e di un Claudel dopo la conversione, tener presente che anche nel secondo tempo della sua vita non sono mancate le sollecitazioni del dubbio. Anche perché in tal modo si finisce per giustificare meglio la sua storia e rendere più chiara la sua fisionomia, togliendole quel tanto di ottusità che i giudici più malevoli erano pronti a tirar fuori prima di arrivare al momento della sentenza. Sebbene a questo proposito vale la pena di ricordare che per correggere tale impressione di disagio erano più che sufficienti le pagine del saggista, per cui la critica si è sempre trovata di fronte a un doppio registro: da una parte l'affermatore e dall'altra il ragionatore.

Ma seguiamo – sia pure rapidissimamente – lo svolgersi di questa doppia lezione. Per esempio, alla data del 1910 troviamo: « *Deux manières de vieillir: l'esprit qui l'emporte sur la chair, ou la chair qui l'emporte sur l'esprit* »; che suona un po' come introduzione a quello che sarà uno dei grandi temi della maturità di Claudel, il primo segno della sua scelta. Ancora, proprio su questo capitolo dei sensi, si osservi che a tutt'oggi manchiamo di notizie sicure. Quello che diceva Sorel a Croce, un gorilla cattolico, in modo paradossale voleva appunto gettare la luce sulla natura stessa del poeta, nel senso che Claudel avrebbe convogliato altrove o trasformato o tentato di sublimare la sua sensualità in altri termini. Per esempio, certa violenza del polemist, certi atteggiamenti dell'affermatore sembrerebbero convalidare la tesi del Sorel ma si tratta pur sempre di un'affermazione un po' grossolana. La verità è che, se Claudel finiva per cedere a questo suo torrente interiore di sensualità, era però sempre abbastanza vigile e controllato per non offrire nessun pretesto di speculazione indiretta. Il lettore avvertiva, sì, il grado della tensione ma nello stesso tempo era costretto a registrare la capacità di controllo dello scrittore. C'era in fondo nello scrittore Claudel tutto un arsenale particolare di strumenti

riduttivi, per cui la separazione sulla pagina risultava netta, inequivocabile.

Né va dimenticato che sotto le proteste, le ribellioni e le condanne assolute del suo tempo e, più in generale, del mondo, Claudel restava pur sempre un figlio del secolo. La cosa è tanto più evidente se si pensa al letterato. Nemico della filosofia positivista, nemico del naturalismo, ebbene si possono ritrovare in lui degli echi che lasciano uno spiraglio sul suo terreno di partenza. Valga come prova questa frase del 1911: « *Horreur de la foule. Pendant une heure et demie sur le bateau, suffocation au milieu d'une horde de grosses femmes, pareilles à un parc de gros cochons ronds qui grognent, mangent, boivent, turbulent, agitent la queue et font leurs excréments. Pour aimer l'humanité il faut la voir de loin. Pauvres gens!* ». Che è un dettato di pura derivazione naturalista, sia pure del naturalismo passato al setaccio degli umori e dei rigurgiti huysmansiani. Comunque, l'origine è quella, e se siamo d'accordo su questo punto ci sarà in seguito più facile misurare lo sforzo compiuto da Claudel per approdare a una visione diversa, meno sensuale, dell'umanità. Che esistessero nella sua coscienza queste due immagini, ce lo dice un frammento del 1913. Il poeta si guarda allo



specchio e osserva: « *Contradiction dans ma figure: le front et le nez puissants, puis une petite bouche naïve, un petit menton faible, gras, indécis. Mon nez est au service de mon front, mais non pas de mon menton. Non! cette petite bouche fine, extraordinairement vibrante et délicate. Laquelle l'emportera, des deux parties de ma figure?* ».

Per comprendere quella che sarà la scelta operata dal poeta, è fatale riportarsi all'opera. Infatti nel 1920 – dopo la lunga parentesi della guerra – troviamo questo illuminante pensiero d'ordine particolarissimo ma nello stesso tempo valido per entrare nel meccanismo interiore dell'uomo: « *Rimbaud est le premier qui ait employé le langage et la poésie, non plus seulement à l'expression des choses connues, mais à une tâche de découverte. Il y a deux espèces de poésie: la poésie ouverte et purement expressive, suite de sentiments, de notions, d'interjections, et la poésie fermée, ou composée, à l'intérieur de laquelle on peut vivre, constituant un milieu propre. Les mots n'ont pas seulement un timbre, une couleur, ils ont aussi un certain potentiel, une tension, une valeur dynamique. C'est même l'élément le plus important* ».

Il valore dinamico, non c'è dubbio che gran parte della sua opera, almeno di quella più importante, obbedisca a questo principio. Ma si potrebbe forse dire di più, e, cioè, che la stessa vita dell'uomo Claudel, che spesso ci viene presentata e illustrata all'insegna dell'equivoco, obbedisse a questa unica regola. Per ora si tratta di una semplice supposizione ma chissà che domani, col soccorso di altri documenti definitivi, non si possa arrivare a una constatazione, per cui ci sarebbero stati veramente due Claudel: il primo che chiameremo « ufficiale » e che segue la lunga trafilata degli onori, borghesi e il secondo che non ha nulla a che fare col primo e che costituisce di per sé una figura a parte. Immagino le obiezioni, vedo già che cosa si potrebbe contrapporre a questa tesi che, oltre tutto, verrebbe considerata e valutata come un'operazione di salvataggio. Ciò nonostante, non dobbiamo dimenticare che tale separazione è all'origine stessa della poesia claudelliana: il mondo, l'attuale, il contingente, non vengono mai accettati nell'ambito della pagina. Per Claudel non esiste neppure una facoltà di memoria: tutto quanto appartiene alla vita deve essere bruciato prima. Al momento dell'opera c'è – e ben compiuto – un rito di sacrificio.

Si vedano al proposito due notazioni del 1921 e del 1922. Nella prima, parlando dell'importanza degli atti della nostra vita, Claudel nota: « *L'événement présent modifie l'histoire passée, et lui donne un nouvel aspect, par exemple la Révolution a changé toute l'histoire de France. Le dernier livre modifie tous les autres. Le dernier acte d'un homme déplace toute sa vie. De là l'importance de la disposition dans laquelle on meurt* ».

Ed ecco l'altra: « *C'est quand nous oublions nous-mêmes que nous vivons le plus intensément, que nous fournissons le plus de nous-mêmes; quand nous sommes absorbés dans une étude, dans un travail, dans une passion, dans un jeu* ».

E ancora: « *Quand l'impression du temps sur l'éternité sera achevée, quand le livre sera complètement édité, le monde sera brûlé comme un brouillon désormais sans objet et qu'on jette au feu* ».

Come si vede, c'è una superiorità indiscutibile per Claudel della parola sui fatti e sulla storia. D'altra parte per lui la storia o era irraggiungibile o raggiungibile soltanto in minima parte: « *L'histoire dans son sens le plus étendu (tout ce qui arrive) nous paraît informe et incompréhensible, comme à qui regardait les hiéroglyphes avant Champollion, ce mélange hétéroclite de faucons, de poignons, de têtes de chiens. Mais une fois imprimé, qui sait si ce texte vécu ne fait pas aux yeux de Dieu pour l'éternité un texte magnifique, une sublime épopée. Nous ne voyons et ne connaissons qu'une toute petite partie de ce qui arrive à chaque minute sur l'ensemble du globe* ».

Parole che ci aiutano anche a comprendere meglio il senso di globalità che era così vivo e prepotente in Claudel. Il suo modo di vedere e di giudicare non era, dunque, un semplice

DAL "JOURNAL"

l'incontro con la Duse

Il mattino, dirigendomi verso San Pietro, molte idee importanti, si precisa l'aspetto del mio dramma: il cieco, l'amico, la mano. La sera, passeggiata per Roma, il Panteon, l'incantevole giardino del Pincio. Martedì: San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore, la chiesa di Santa Prassede con i due gradini in mosaico. La sera, visita all'ambasciatore di Francia, Barrère, rimbambito, poi da Padre Delaroché a San Paolo in Montorio, la casa ricoperta di belle rose. Chiederà udienza al Santo Padre per me. Mercoledì San Paolo fuori le mura, vasta e magnifica loggia, attraverso la porta il bianco peristilio e dietro la campagna. Verso San Paolo delle tre fontane, splendido monastero in mezzo alle rose e agli eucalipti profumati. Bacciate le tre teste di San Paolo. La sera San Sebastiano, Quo Vadis, le Catacombe, la via Appia, l'Acquedotto attraverso la pianura. I cunicoli alla Pozzolana, la chiesa a volta e già a forma di croce, in una cappella la testa dell'Oceano, Giona inghiottito, il pesce. In basso la corona dei cipressi rovesciati all'indietro e caduti in deliquio sul cielo nel rumore delle acque eterne che sgorgano e scendono ripete la strana colonna che sta più in alto. La bella ragazza che si nascondeva il viso sporco dietro un fascio di rami secchi, con delle foglie verdi e di che verde! Un bambino con lei come nelle sculture. La campagna infinita. (...) La basilica di San Pietro

piccolissima, laggiù in fondo. Ritorno con il tram. Seduta definitiva della Camera italiana. È la guerra. Venerdì, San Pietro. Lunga preghiera e esame di coscienza.

Giovedì mattina, visita alla Duse, Via della Robbia 54. Abita in una piccola pensione al terzo piano. Sono ricevuto da Madame Luchaire, una straniera, che conosce da due mesi, l'unica persona che stia con lei. Sua figlia è in Inghilterra. È tubercolotica grave, questa notte ha avuto un violento sbocco di sangue. Poiché desidero vederla, mi fa dire di entrare nella sua stanza con Madame Luchaire. Una vecchia signora dai tratti molto marcati, il colorito bruno, incoronata da abbondanti capelli neri. Voce dalle tonalità alte. Un jersey di lana bianca. Tossisce molto. Mi parla in modo infinitamente umile e commovente del suo desiderio di vederla.

Il suo tempo è finito. Non ha recitato che cattivo teatro, la guerra spazzerà via tutto questo, le resta almeno la gioia di vederla e di salutare l'avvento di un'arte nuova. Scrivo una dedica su un volume del mio teatro, mi accorgo che lei l'ha molto letto e sfogliato (Camille Mallarmé mi ha detto che tutte le correzioni da me fatte ai miei primi lavori erano quelle che si aspettava). Mi ha parlato a lungo di L'Echange, di quel che dico delle attrici di teatro e che a lei sembra così triste, così profondo e così giusto. Mi ha citato i versi di chiusura:

« Paolo dobbiamo partire » e « Le mie mani sono vuote ». Si vedeva che li applicava a se stessa. Nella donna l'anima matura solo quando è vecchia. Pisa. Ammirabile notte appoggiato al marmo tiepido del Battistero con un ineffabile chiaro di luna. La cinta merlata tutto intorno. La vecchia porta irta di chiodi con il suo formidabile chiavistello. La torre pendente. Per un attimo una lucciola rischiarava la faccia di Apollo o il fianco marmoreo di Venere. Una colonna di marmo tutta calda. Il desiderio sacro. L'esclamazione ardente.

La Duse ha ragione. Non solo madre di famiglia, Baccante. Partenza per Genova. Viaggio spiacevole. Caldo. Una quantità di gallerie. Magnifica città, splendidi palazzi, di un carattere, un colore, una drammaticità, un pittoresco incomparabili. Ventimiglia. Tre americani tipici. L'uomo d'affari, l'uomo di legge e il suo giovane aiutante. L'uomo di legge sordo, un rictus che gli scopre i denti come volesse succhiare la conversazione con un lungo sigaro. Nizza. Bagno, sbattuto duramente sui ciottoli da un mare brutale. Avignone, ritrovo mia moglie. L'indomani Mondevègue, visita a mia sorella. Molto dimagrita, gialla, l'occhio appannato. Moralmente meglio. Mi parla con stima e simpatia delle suore e dei medici. Lione. Incontro Eve Francis. Hostel. I miei bambini. Fine del viaggio. Primo giugno 1915.

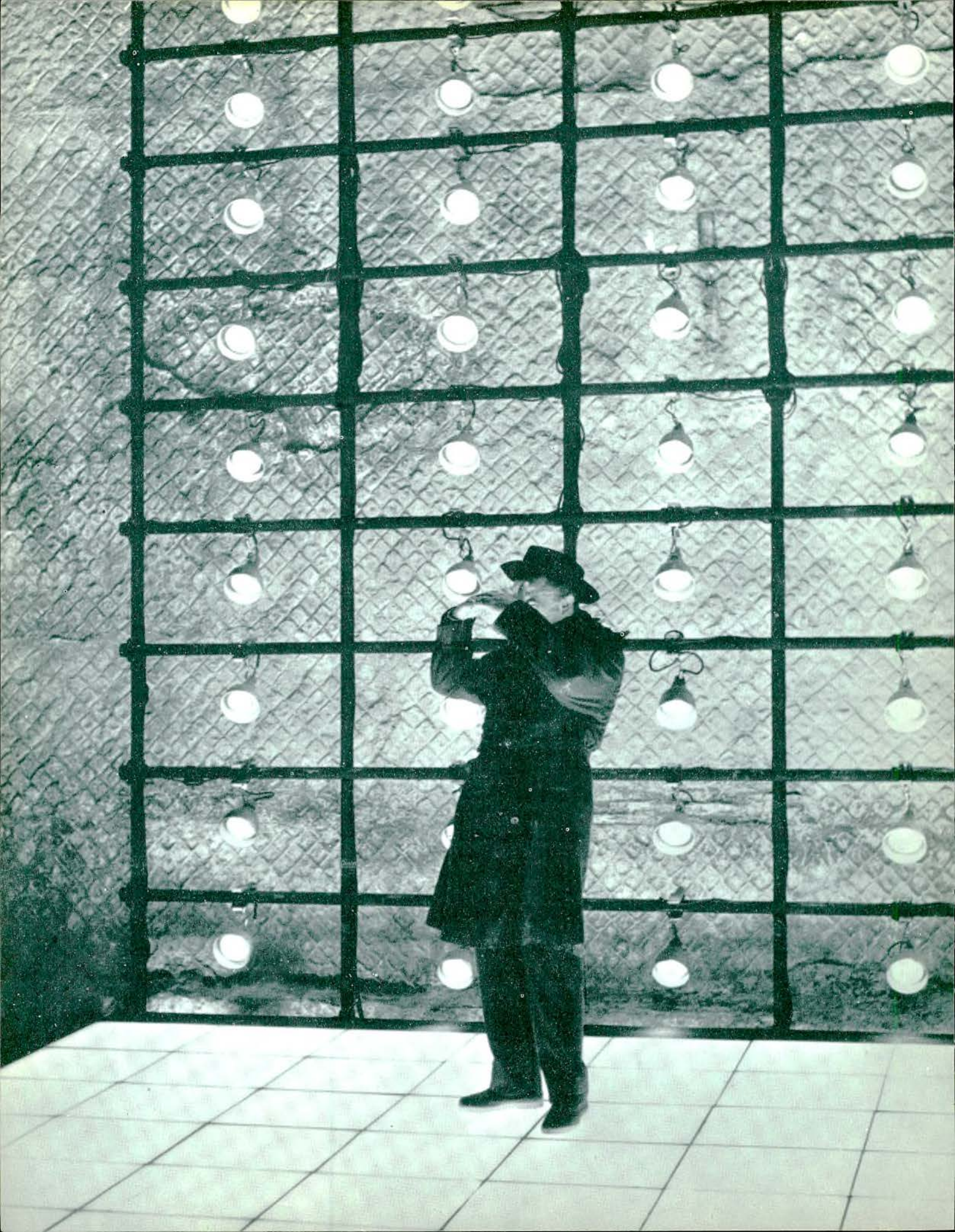
Paul Claudel

(Copyright by « Le Figaro Littéraire »)

atto di *escamotage* ma il risultato di una ricerca molto più antica e vasta da cui erano saltati fuori i dati dell'impotenza dei particolari. Pensiamo per un momento a quella che era la meccanica dei naturalisti: in loro davvero il numero infinito dei particolari serviva da piattaforma per un'interpretazione scientifica del mondo, era un po' come la prova a rovescio della loro teoria. Per Claudel lo stesso numero di particolari ciechi era il punto di passaggio per rimettere nelle mani di Dio qualsiasi interpretazione, era il primo invito a rifare la strada verso il Creatore. Di qui l'inutilità di qualsiasi discussione, di qualsiasi tentativo di interpretazione. In tal senso le sue risposte crude e spietate, i suoi « no » acquistano un altro rilievo e appaiono o potrebbero suonare per quello che sono veramente, vale a dire degli atti di obbedienza. Claudel diffidava di certi gradi d'attenzione: « *Il y a des opérations de l'esprit, des compositions du cœur, si délicates qu'elles ne peuvent réussir si nous les regardons* » (pensiero del 1924). In definitiva, per Claudel l'atto del guardare doveva essere il più possibile libero. Allo stesso modo, la ricerca non doveva avere confini (e questo sembra contraddire l'aspirazione alla

totalità) e lo sappiamo da una notazione del 1930: « *Errare humanum est. L'erreur est essentielle à l'humanité, c'est un élément de progrès et de découverte, qui élimine la recherche, cette provocation à l'inconnu et à l'inattendu, quelque chose d'étranger à qui nous fournissons le moyen d'intervenir* ». L'accento - è evidente - viene messo sulla parte dell'ignoto, dello sconosciuto. In altri termini, in Claudel si trova sempre anteposta la zona dell'ignoto che si confonde con l'immagine stessa di Dio a quella del conosciuto, del reperito e del controllato. Ma il vero contrasto resta così fra due forse diversissimi e inconfondibili. Di qui probabilmente questo suo ricorrere in prima istanza all'idea di Dio, all'idea della sua forza e di qui anche, alla base, la distinzione fra i due Claudel, quello che dipende dall'uomo e che rispetta la legge della polvere perpetua e lo scrittore che dipende soltanto da Dio. L'uomo per conto suo avrebbe potuto e dovuto mettere al servizio la propria ragione, la coscienza dei propri limiti. Ma sono - come si è detto - supposizioni; la conoscenza del testo integrale del *Journal* ci confermerà o no la diagnosi d'oggi.

Carlo Bo



FELINI



L'altra notte al Colosseo

Non si sa mai perché si fa un film piuttosto che un altro. Almeno io non lo so. E non mi interessa nemmeno di saperlo. Sollecitato da amici giornalisti posso inventare dei motivi, delle ragioni, chiacchierando in malafede di urgenze, coincidenze, analogie, sdegni, nostalgie e memorie. Sono tutte storie, una girandola di paraventi e di etichette che, in parte inconsapevolmente, hanno la funzione di proteggere la crescita imprevedibile e reale di ciò che voglio fare.

Certo, un pretesto per partire è necessario come è necessario andare alla stazione o all'aeroporto per iniziare un viaggio, ma che cosa sarà il viaggio, il suo senso segreto, il suo ritmo vitale se ne potrà parlare solo alla fine. Perché faccio il "Satyricon"? Lo so meno di voi. Una quantità di amici che stimo non fanno che ripetermi: "È il tuo film!", "Sarà il tuo film più congeniale!", "Non potevi scegliere meglio!". A parte il fatto che questo plebiscito di consensi mi rende sospettoso e pieno di gelidi dubbi sulla validità dell'impresa, non so davvero cosa rispondere a chi mi incoraggia in questo modo. Perché poi il mio film più congeniale? Che cosa posso

avere in comune con il mondo pagano? Mah! A questo proposito ho sentito esprimere il benestare, o le opinioni più incredibili, vacue, o addirittura comiche. Per ora almeno di una cosa sono assolutamente certo: tutte queste entusiastiche affermazioni circa la mia presunta chiarissima idoneità a fare un film come il "Satyricon" contengono esattamente l'ombra sinistra del film che non voglio fare, non debbo fare e che non farò. Niente di niente so dei romani: essi mi sembrano sconosciuti e più lontani da noi di quanto può esserlo un gatto o un granchio. Le cose che ho visto al Museo Capitolino non mi dicono niente: la loro splendida inerzia ha soltanto la familiarità delle nozioni scolastiche o la casualità delle suggestioni personali. Per esempio, ad un certo punto mi è parso di riconoscere in un busto di marmo dagli occhi vuoti il musetto patito di una mia cugina di campagna. Jole si chiamava, aveva i capelli rossi ed io l'ho sempre vista a letto ammalata (doveva bere in continuazione, poveretta). Per un attimo ho avuto la sensazione che si fosse creato un lontanissimo contatto, una fugace complicità; quel busto aveva la faccia

di Jole, l'ho accarezzato sui capelli intrecciati di pietra: "Chissà se puoi aiutarmi un po' ... Salonina?" (sul collo c'era una targhetta con scritto questo nome). Ma nello stesso istante il dottissimo amico che mi accompagnava stava dicendo che Salonina era una specialista di stragi, crocifissioni, che il suo più grande piacere era quello di togliere con le sue mani il cuore alle vittime umane durante i sacrifici. No, no, mia Salonina.



Questa volta anche la scelta delle facce mi trova balbettante, disorientato. In genere la tappezzeria umana di un mio film è l'elemento più preciso per penetrare il senso del film stesso; ma questa volta la sua trama è ardua da configurare, sempre precaria, spesso addirittura incongrua. Non esistono modelli, canoni estetici da ricalcare; ogni convenzionale prospettiva espressiva è scombinata, ribaltata e, se per caso mi ci lascio tentare, il



risultato può essere inaspettato o catastrofico. Se per caso dico: "Toh, quello ha una faccia da romano", costui, vestito e truccato da romano, assume l'espressione di un impiegato del catasto, di un tranviere. La testa di Messalina che ho visto nell'olimpico capitolino ha le fattezze placide e pacioccone di una venditrice di uova.

L'Appia Antica? I ruderi? Cartoline. Non mi arriva niente. Meno di niente tranne quel

vago senso di funebre mestizia che hanno inventato i fotografi, specie i tedeschi, ritraendo questi ruderi al tramonto in controluce e con un paio di pecorelle in primo piano. Gli affreschi di Pompei? Ercolano? Può darsi che comunichino, rivelino, trasmettano. Ci sono stato solo una volta e non ho mai saputo bene in quale misura il fascino e il fervore che provavo fossero da attribuire agli affreschi o a un favoloso donnone svedese che mi cam-

minava davanti. E allora? Lo strato psichico che contiene queste memorie è talmente sprofondato, sommerso da millenni di altri miti, altre ideologie, altre fiabe e voci, che io non riesco a farlo vibrare.

Forse soltanto l'altra notte, al Colosseo, questa orrenda lunare catastrofe di pietra, questo immenso teschio mangiato dal tempo arenato in mezzo alla città, l'ho visto per un attimo come la testimonianza della civiltà di un

altro pianeta e mi ha comunicato un brivido di terrore e di voluttà, un attimo, ma per la prima volta mi sono sentito immerso nella lucidità convulsa dei sogni, nella temperatura febbricitante dei presentimenti, della fantasia. Ma soprattutto e ancora di più ho continuato a non sapere perché faccio il "Satyricon". Per fortuna.

Federico Fellini

(Copyright by «Il Dramma»)

Fellini minerale

di GABRIELE BALDINI

Durante la lavorazione di *Otto e mezzo*, Fellini aveva incollato alla macchina da presa una tabellina con la dicitura: « Ricordati che questo è un film comico ». Un modo come un altro per non distrarsi, come nella composizione d'una sonata, d'un quartetto o d'una sinfonia, dalla tonalità decisa. Per il *Satyricon*, Fellini mi ha detto che avrebbe in mente di servirsi d'un nuovo tabellino con la dicitura: « Ricordati che questo è un film minerale ». E certo tener fede a questa tonalità s'annuncia più difficile che nell'altra occasione, perché il termine « minerale » è molto più sfuggente e criptico e, nel migliore dei momenti d'ispirazione almeno certamente poliedrico e quindi polivalente. Fellini sa quel che intende, con « minerale », ma pure credo che debba, di tanto in tanto, fare, come si dice, mente locale per « ricordare di ricordarselo ». Minerale, nel contesto di questa situazione sta per tutto quel ch'è insieme distante e risolto ma pure con profonde radici nella natura: per tutto quel che raggiunge la verità ultima e meglio disarmata ma anche per tutto quel che quella verità cospira a cancellare e rimandare per offrirsi agli occhi in forme affatto inusitate e problematiche. Per certi aspetti, questo concetto di « minerale » si può addirittura spiegare meglio *per sottrazione*, e cioè portando alla luce quel ch'esso non sottintende e anzi bandisce: « minerale », per esempio, si oppone decisamente ad « archeologico », una connotazione che, per un film come il *Satyricon*, si presterebbe quale prima trappola o inganno.

La vicenda e il suo spirito cominciano a parlare nel momento in cui i loro nuclei si disfano, per l'appunto, dei dati culturali. Capisco subito, dopo un po' di conversazione, che Fellini ha fatto per l'occasione sagge e corroboranti letture: ma al solo fine d'apprendere meglio quali fossero le zone da evitare, per circoscrivere e rendere innocue le tentazioni. E poiché il cinema, com'è noto, è essenzialmente un'arte figurativa e il suo linguaggio si fonda più sull'immagine che sulla parola – questa ha soltanto una funzione sussidiaria di conferma di qualcosa già raggiunto col mezzo visivo – Fellini si è documentato alle fonti più ovvie, ma anche più ragionevoli: gli scavi di Ercolano e Pompei, e non già per ricostruirli e restaurarli e in altre parole catturare la loro garanzia, ma anche qui per tentare di strappare il segreto della loro materia e della loro luce, qualcosa che non si vede né

Federico Fellini continua a cercare facce per il « Satyricon ». Nella foto vediamo il regista sul « set » dei provini a Cinecittà. È con lui lo scrittore Gabriele Baldini, autore dell'articolo che pubblichiamo. (Foto Pinna)

a occhio nudo né tantomeno con gli occhiali dell'archeologo, ma che sta nascosto dietro la crosta del tempo, qualcosa di « minerale », insomma.

Di tanto mi sono accorto non già per dichiarazioni dell'artista – queste, come in tutti i casi onesti e schietti, sono sempre confuse e comunque obnubilanti – quanto per un certo tipo di ricerca in cui l'ho sorpreso durante la preparazione del film. Difatto il programma di un artista non ha mai da essere molto preciso perché l'opera d'arte cede il suo volto solo al momento di sollecitare la materia: prima c'è solo una direzione, una traccia, un piano per la lavorazione, ma il segno ultimo, l'artista lo conosce solo quando questo si svela: a volte, all'artista accade





di credere di « riconoscerlo », ma è un'illusione: gli viene regalato sempre nuovo: l'impressione di « riconoscerlo » occorre solo perché l'artista avverte il possesso del segno, e lo sente proprio: quindi non riconosce il segno ma riconosce se stesso.

In questa preparazione, Fellini, difatto, mi sembra che vada cercando le fuggevoli e provvisorie apparizioni – le epifanie, si direbbe nel gergo letterario – di quei segni che costituiranno il tessuto dell'opera. È molto probabile che le direzioni di ricerca siano molteplici e talune anche imprevedibili, e ve ne siano di destinate a sfuggirmi. Difatto la mia sorpresa si limita alla testimonianza di due: a dei normali provini per fissare alcuni volti di personaggi, e a un documentario, girato in questi giorni dallo stesso Fellini, per la televisione americana, che tuttavia interessa la lavorazione del *Satyricon* solo in parte.

Comincio da quest'ultimo: del quale, tra l'altro, ho visto solo dei pezzi e neppure montati, anzi, nello stato più lacero e singulante qual è quello degli spezzoni innanzi la scelta. Pure, ai fini d'intendere quella ricerca che ho detto, lo stato di quegli spezzoni si faceva molto più eloquente che se avessi visto il film nel montaggio definitivo e tutto mondato dalle scorie. Non solo, ma riuscivo persino a trarre qualche giovamento da alcune circostanze puramente tecniche, come l'imperfezione della proiezione che, essendo il film a 16 millimetri, non riusciva a raggiungere, nelle condizioni particolari della saletta in cui era proiettato, il fuoco e la luce propria: e quello era intermittente e questa appannata e infiochita. La ricerca, insomma, sorpresa quasi a tradimento nella sua fase più tormentata, ma che è anche quella più ricca di intuizioni e di scoperte, allucinanti quanto traditrici. Il documentario è destinato alla televisione americana a colori e non è probabile raggiunga i teleschermi italiani così com'è da escludere che, per via dei 16 millimetri, raggiunga mai le normali sale di proiezione: del resto, così come mi riesce di immaginarlo, non potrà mai avere un interesse altro che strettamente specialistico e quindi un valore venale. Si tratta non tanto d'una narrazione aperta e continuata quanto di una confessione sussurrata e a tratti, direi, addirittura ritrattata: Fellini difatto vi ricerca le forme del suo nuovo film indagando, senza poter raggiungere la certezza d'alcuna risposta rassicurante, le ragioni del fallimento d'un film già vagheggiato e che non ha saputo trovare la via dell'espressione.

Difatto, dopo *Giulietta degli spiriti* (1965), Fellini aveva in animo un film intitolato al « Viaggio » di un « G. Mastorna » che, per tutta una serie di ragioni, non seppe maturare. I giornali si occuparono molto di questo film, ma dall'esterno: il segreto non ne fu mai penetrato: il pubblico sembrò interessarsi soprattutto agli strascichi finanziario-giudiziari che il film si lasciò dietro. Certo, il temporaneo affievolirsi dell'interesse di un artista per il proprio lavoro, se può non avere alcuna conseguenza fuor che per lui nel caso d'un poeta, d'un romanziere o, mettiamo, d'un pittore tende ad alimentare per l'autore di un film, un pantano da cui può riuscire difficilissimo se non impossibile trarsi fuori. Ché, se l'artista non se ne trae fuori in tempo, l'opera finisce col tradirlo.

La storia del cinema conosce di questi casi, sempre interessanti gli autori maggiori e più disinteressati, come, ad esempio, Eric Von Stroheim (*Queen Kelly*), S. M. Eizenstejn (*Il prato di Bezhin*, e per qualche aspetto, anche il materiale messicano), e Joseph Von Sternberg (*Io, Claudio*), che lasciarono incompiuti alcuni loro film per ragioni non sempre ben chiare e con penosi strascichi: pure in tutti i casi, a veder bene, apparve chiaro che o l'esosità dei produttori o l'incubo della censura o l'incidente automobilistico occorso a una diva, poterono costituire solo un motivo di contorno, appena un ingrediente, uno dei tanti, del rifiuto: non mai quello determinante. Il rifiuto nasce sempre dal fatto che l'artista riconosce sbiaditi i segni della propria energia creatrice: talvolta può trattarsi anche solo di un annebbiamento provvisorio: ma col cinema è difficile riannodare i rapporti smarriti con l'ispirazione, ché lo impediscono troppi diaframmi. Pure Fellini nel cortometraggio televisivo ci racconta del suo distacco dal Mastorna come d'un fatto provvisorio: le fisionomie



che si sono temporaneamente cancellate potranno riprendere a palpitare più in là. Per questo suo *short*, Fellini è tornato ai luoghi dove le strutture levate dagli scenografi del Mastorna si sfarinano in silenzio: in specie a una cattedrale di Colonia, quasi a grandezza naturale, sventrata e ischeletrita e al relitto d'una carlinga d'aeroplano: la brezza della sera fa sventagliare le tendine ai finestrini dai vetri rotti, a cui non si è mai affacciato e non si affaccerà mai più nessuno. Incombono nubi basse e rotolano tuoni in lontananza. Giungono in vista della cattedrale macilenta i reduci d'un matrimonio hippy celebrato poc'anzi. La formula rituale con cui sono stati congiunti prevede che le nozze durino finché durano i sentimenti: formula gentile e onesta. I nuovi sposi avanzano a fatica tra l'erba alta che ha invaso gli spazi tra le rovine di questi che non sono mai stati degli edifici integri. Nemmeno l'occhio più ammaliziato potrebbe distinguere chi sia lui e chi sia lei. Le guglie della gloria di Colonia tentennano per la violenza del nembo che adesso rade terra. Le pozzanghere cominciano a saltellare. I ventilatori mulinano il nevischio.

Appare Mastorna. Lo vediamo di spalle nella sua impietosa e fangosa sagoma buia come la sagoma della cattedrale e della carlinga, nere contro il rosa del cielo che si spegne. Regge con una mano la cassa d'un violoncello. Fellini, l'ha lasciato lì, in mezzo ai brandelli delle architetture e spera forse di ritrovarcelo, un giorno o l'altro: ma per il momento non se ne lascia sedurre. Le cartapeste intirizzite e sbatacchianti lo sollecitano a nuove immagini e nuovi segni: in fuga dal fantasma contemporaneo della carlinga e da quello medioevale delle guglie aguzze, ricerca le screpolature che garantiscano la natura minerale dei personaggi e delle situazioni del romanzo di Petronio.

In un'altra parte del cortometraggio vediamo l'artista ossessio-

Le foto di questa pagina e di quella accanto si riferiscono alle riprese dell'episodio « Non scommettere la testa col diavolo » che fa parte del trittico « Tre passi nel delirio » che si ispira a tre racconti di Edgar Allan Poe. (Foto Patriarca)

nato dai suoi personaggi, o meglio dalle larve dei suoi personaggi che stanno prendendo corpo: sanno che sia come larve che come personaggi molti esisteranno solo per un breve intervallo, quello che l'artista permetterà loro: ma pure sono lieti anche della più infima e più labile prestazione. Attendono in file silenziose e rassegnate nell'anticamera improvvisata lungo un ampio corridoio che richiama l'odore di acido fenico di un ospedale: decessi estetici sono in agguato; codesti personaggi, difatto, non sono ancora venuti al mondo e molti fra essi non vi verranno mai: la ferita della speranza è il loro solo destino. Un nano saltella su e giù con tristezza impaziente, un gigante trascina a fatica tutta la mole malsicura del suo corpo come una giraffa che sente il vento, una bambina - la mascella tesa in uno stolido sorriso - giuoca a palla: due stagnari e uno scoparo, più sfiduciati, leggono tutt'assieme un giornale rosa. Entrano man mano nello studio, nell'ufficio di Fellini: un volto bruciato da zingara, infernale non sai più se per l'aggressività o la sottomissione, chiede di poter cantare una sua canzonaccia con l'accompagnamento d'una fisarmonica: ma in quella è una espressione così immediata e schietta dell'accettazione della sventura che la larva è sulla soglia di farsi personaggio: un minerale che riconosce i primi incerti aneliti. S'affaccia allo studio un bonaccione impomatato con i baffi sottili e, s'indovina, tinti col lucido delle scarpe: vuol rifilare a Fellini la crosta d'un pittore « più grande anche di Raffaello », ma non ricorda come si chiami. Chiede venti milioni: la cifra è modesta, appetto la vanteria. Entra una cinquantenne con una enorme mongolfiera di sedere, dal viso gonfio e dagli occhi piccoli e impiccioliti ancor più da una bistratura incompetente, ma chiari e innocenti. Un vestitastro di trine tese contiene a malapena un corpo che si sfascia, il cappello di paglia nera dalla larga falda sembra essere stato urtato nell'autobus e non





più aggiustato, così le chiome tinte. Vuol leggere a Fellini delle sue poesie. Al verso:

Fulmini, firme di Dio.

Fellini la interrompe e glielo fa ripetere. Chissà? entrerà nel *Satyricon* o ne resterà fuori? Fellini scruta, ma senza mutria o accigliamenti: con la maggior naturalezza del mondo, bensì, come si osservano e, nei momenti felici, si scrutano i nostri simili per la strada, nell'anticamera del dentista, al bagno turco, nelle file dal macellaio: un po' per capire che storie li intrighino, un po' per sincerarci di noi. Raggiungere tutto questo può voler dire raggiungere anche la nostra natura minerale, quell'immobilità in cui noi siamo tutto l'essenziale di noi stessi senza potergli sfuggire, colti acchiappati sorpresi proprio in quell'unica positura stato d'animo canagliata che vorremmo fosse sepolta con noi ma che interrogata meglio ci indicherebbe la cifra per capirci. La psicanalisi non ha fatto che insegnarci nuovi trucchi per sfuggire a codeste sorprese e per rovesciarle come al giuoco dei bussolotti.

Siccome in Petronio è, tra le tante altre cose – ma con una intenzione particolare – una franca e scoperta indagine fenomenologica del sesso, Fellini si è tolta ogni maschera di pudore e nel suo documentario va indagando sull'orizzonte della via Appia e dei fori imperiali gli echi che consònino con le adolescenziali caute sregolatezze dei postriboli riminesi: tre camionisti fermano i loro enormi congegni perché sul prato che costeggia la carrabile hanno intravisto una strana ridda di carni femminili scoperte. Scesi, si trovano trasformati in soldati antichi romani e si buttano sulla compagnia più allegra che turpe. Ecco una direzione in cui cercare e trovare il prezioso minerale: i camionisti. Più in là, nella sua ricerca, per alienare da sé il mito dei gladiatori, Fellini verifica alcune cifre: assistere al massacro d'una due tre quattro persone, anche d'una

diecina di persone – come assistere al massacro del toro nella corrida – può essere prova da sostenersi solo da cuori violenti e feroci: ci vuole forza a sopportare tanto sangue. Ma, cifre di Carcopino alla mano, 15.000 cadaveri di gladiatori al giorno postulano solo indifferenza: dissepellire quel determinato tipo d'indifferenza sarà come raggiungere le grinze di quel determinato minerale che Fellini va cercando e palpando ancora al buio.

L'altra occasione in cui ho sorpreso Fellini impigliato nella ricerca del minerale fu in un teatro di posa mentre riprendeva, per prove soprattutto fotografiche, una serie di candidati alla parte di Gitone e anche lì, anziché predisporli, tentava di sorprenderli. Non erano tanto provini quanto appunti: e anche lì contava soprattutto la materia figurativa e la sua dinamica: quanto slancio permettere al personaggio, quanta fiacca accordargli per contenerlo.

Gitone, il cinedo del *Satyricon* di Petronio, sebbene si trovi impigliato in tutte le mosse più vitali del romanzo – almeno in quei frammenti che ci sono giunti – non è poi motore di nessuno: molte decisioni avvengono a causa di lui, ma non è mai lui a prenderle: sono più importanti i sentimenti che desta, gli amori e gli odii e le vendette che suscita di quanto non siano importanti i suoi amori i suoi odii e le sue vendette. Petronio dovette capire che uno dei motivi che potevano decidere del successo di questo personaggio e forse il solo da non doversi perdere era proprio nel poterlo sorprendere in uno stadio di totale irresponsabilità per non aver ancora attinto alcuna idea attorno al valore del mondo e della vita: uno stadio tipicamente pre-cristiano e quindi squisitamente emblematico della chiave con cui andrebbe letto il romanzo: uno stadio, in qualche modo obliquo, minerale. L'imprecisione di Gitone è la prima ragione del suo fascino: e tra le altre conta anche la sua imprecisione sessuale.

Gitone non si può tradurre in termini moderni: ci si scontrerebbe



In queste due pagine le foto che si riferiscono al nuovo film « Satyricon » che Federico Fellini sta preparando a Cinecittà. Nella pagina accanto i candidati a sostenere il ruolo di Gitone. Al centro Fellini guida la danzatrice israeliana Karmela Goldberg in un provino. Sotto: comparse al tavolo di Trimalcione. (Foto Pinna)

rebbe subito con qualcosa di molto chiaramente definito di cui l'analisi freudiana ci suggerirebbe il più circostanziato dei quadri clinici. Ma Petronio e con lui Encolpio, il suo protagonista, vedevano un caso di tutt'altra natura da quello che si figura il lettore nostro contemporaneo del *Satyricon*, sia che lo legga in autobus nell'edizione della B.U.R. o lo centellini nel proprio studio insieme all'apparato critico delle varianti nell'edizione critica Ernout delle « Belles Lettres ». Noi dobbiamo filtrare il nostro giudizio non solo attraverso il cristianesimo e la riforma e il concilio di Trento, ma anche attraverso tutti i delicati velatini del gusto, da quello alessandrino a quello « flamboyant », dal rococò al « jugend stijl », trascorrendo almeno per tutte le associazioni obbligate che menano al sacro decadente. Nulla di più disastrosamente erroneo e fuorviante per chi voglia accostarsi al reale caso letterario che è poi un caso essenzialmente religioso e sociologico. Tutti i filtri che si sono ricordati, infatti, non avrebbero potuto che riflettere decantare celebrare e quindi ingigantire ognuno con le sue luci varieghe e languide alla ricerca della distorsione più squisita, il senso di colpa di una relazione che almeno fino a oggi - o mettiamo ieri, ma non l'altro ieri - si doveva sentire affatto eccentrica e paradossale.

Ha un suo significato che, nella ricerca dell'interprete del personaggio di Gitone, Fellini rimandasse la decisione del sesso. Gli ho visto far provini, infatti, sia con ragazzette che con ragazzotti. Il problema, difatto, non era nel sesso: perché, difatto, Encolpio, Ascilto, Eumolpo e lo stesso Gitone sono quel che si dovrebbe definire ambidestri: cercano attingono e ricevono amore senza curarsi di dove provenga: le circostanze l'umore il cibo le paturnie o l'ilarità e soprattutto la possibilità d'accumulare l'energia necessaria giudicheranno di volta in volta se varrà o no la pena di sprecarsi: non certo il genere del sesso. Che in quel momento e in quella società non sarà differenziato per ragioni moralistiche ma solo edonistiche.

Mi sono accorto, così, che Fellini non ricercava tanto un interprete quanto addirittura un personaggio: è chiaro che al momento di aver trovato questo, l'altro si sarebbe già riconosciuto in trappola. In altre parole, non si trattava tanto di cercare un volto adatto a riempire una intuizione già accolta, ma di sollecitare questa necessaria intuizione attraverso il volto vivo che aspettava di apparire, e che sarebbe apparso, ma come una sorpresa, come la scoperta di un referto: un minerale. Ma minerale vuol dire tante altre cose: vuol dire qualcosa di solido di saldo di incontaminato e quindi persino di innocente. Alla ricerca della qualità minerale di codesta innocenza, è chiaro che Fellini si è imposto di trovarla addirittura nell'esercizio più fiero della crudeltà: una innocenza inoperosa e infingarda non avrebbe avuto nulla di minerale, sarebbe stata tutt'al più un invito alla polvere e alle ragnatele. Dov'è che si può esercitare il massimo della crudeltà con il massimo d'indifferenza, anzi addirittura con un corteggio d'illare bonomia e di lieta spensieratezza? Fellini ha trovato subito la risposta e ha portato la macchina da presa in un mattatoio: senza scavare troppo ha ritrovato fatalmente le grinte e i gesti di quei 150.000 gladiatori, la loro paonazza energia, la loro sanguinaria ebettudine, la tranquilla routine d'un lavoro infame che ricomincia ogni giorno - frastornato dai grugniti dei maiali dal muggito dei buoi dal nitrito dei cavalli sorpresi in quell'ultima emissione disperata innanzi l'istante fatale intravisto dall'ultimo guizzo nello sguardo - e che ogni notte trova la sua placazione in un sonno greve e ristoratore appena un poco affumicato di Frascati o Genzano.

Le maliziose gitonette e i macellari di Testaccio si offrivano così come un lessico di uso facile e sicuro: il « minerale » rivelava la sua ultima e più intima sostanza al momento di identificarsi addirittura col « quotidiano ».

Gabriele Baldini

(Fotoservizio di Claudio Patriarca e Franco Pinna)

E' PARTITA DA VENEZIA



I marosi della contestazione non hanno investito il Festival internazionale del teatro di prosa, anno ventisettesimo; non costituiscono fatto il paio di « show » di una pattuglietta, in occasione dell'apertura della manifestazione (il 18 settembre), che qualche appetito biglietto d'ingresso gratuito ebbe la facile virtù di tacitare. Né è con motti di sbrigativa eversione che si risponde alle domande sulla necessità, la funzione e i modi d'essere del Festival; domande che vogliono essere quotidiane e che le persone responsabili – a cominciare dal direttore, Vladimiro Dorigo – si pongono, trovando anche per esse, via via, le risposte, attraverso puntate esplorative e varianti organizzative, che dimostrano, in una con l'opportuna duttilità politica, il dipanarsi di un discorso tutt'altro che di caudatari, bensì di coerente ricerca e proposta dei termini più nuovi del linguaggio teatrale contemporaneo. E' un'operazione che, per ampiezza informativa e qualità di programmi, si rivela culturalmente matura, e civile, nel senso che esclude quella faziosità di scelte, che conduce al ghetto ideologico. Non si tratta di irenismo, ma di rispetto per chi fa teatro e per il pubblico. Di più, se la relazione sullo stato della vita teatrale nei diversi e più defilati Paesi è di per sé di fondamentale utilità, essa non esaurisce la fisionomia del Festival, che valorizza la sua legittima formula antologica non solo offrendo un meglio o un nuovo generici, bensì suggerendo sempre il rapporto teatro-società, cercando cioè che testi e spettacoli siano il meno possibile eventi di consumo o commemorazioni o fatti narcisistici.

La curiosità culturale diventa dinamismo organizzativo, e si allentano così le briglie della tradizione per quanto attiene, ad esempio, alle sedi di svolgimento delle rappresentazioni. Si va sempre più coinvolgendo pubblico nuovo, sino a valicare il ponte e a dialogare con la terraferma, con Mestre: siamo ancora ai sondaggi, ma tutto fa credere, che la dislocazione fuori dell'aulica « Fenice » e oltre il « Ridotto » e l'arena di Palazzo Grassi, diverrà un fatto normale. Sedi diverse chiedono teatro diverso: il Festival ha non di che tradirsi, ma di che arricchirsi, grazie ad una accresciuta dialettica interna, a una confrazione degli opposti, purché il rifiuto dell'accademismo sia ugualmente netto nei confronti del velleitarismo, comunque mascherato o protetto.

E veniamo a questa edizione, la cui ricchezza dimostra una straordinaria capa-

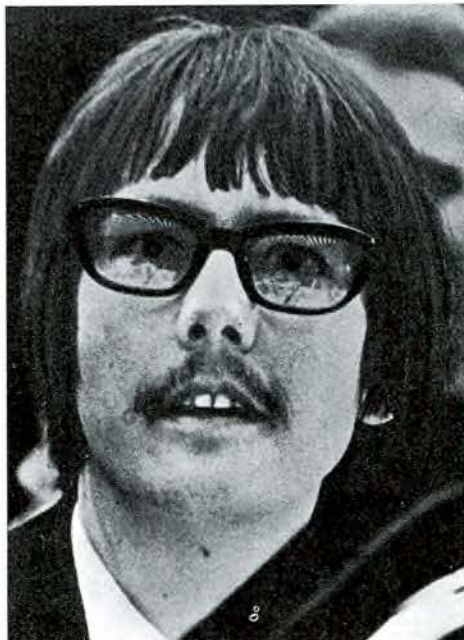
A STAGIONE TEATRALE

cità di sfruttamento dei pochi mezzi a disposizione, non una lira dei quali è spesa per iniziative eccentriche. Nove spettacoli più due. Dei nove, due sostituiti all'ultimo momento, per la mancata concessione del visto d'ingresso al « Grande teatro statale accademico drammatico Gorkij » di Leningrado, che doveva portare *Piccoli borghesi* di Gorkij, e al « Teatro vecchio » di Cracovia, dal quale ci si attendeva *Il bagno* di Majakovskij. Reazioni siffatte a situazioni d'obiettivo gravità non portano mattoni all'edificio della libertà: ci sono tanti modi per dimostrarsi superiori, e il primo è quello di non avere paura del confronto. Tanto più, che il teatro sovietico ha, nelle precedenti escursioni in Italia, fatto vedere la sua pochezza, sino all'irritante volgarità del complesso leningradese dedito alla commedia (vige colà quest'assurda divisione di compiti, oltre che di generi). Quanto ai polacchi – che sembra abbiano messo in disparte il grande regista Dejmek –, sarebbe stato interessante controllare, per mezzo di un regista in sviluppo come Josef Szaina, di una compagnia della città universitaria di Cracovia, e della realizzazione di un testo polemico come quello annunciato, la condizione della cultura polacca, i cui protagonisti, alcuni anni fa, stavano portandosi su posizioni di rinnovamento.

Mancati questi due gruppi, la loro sostituzione è stata, per fortuna, tale, da non farli rimpiangere. Il *Divadlo Za Branou* (« Teatro alla Porta » di Praga, con *Tre sorelle* di Cechov e lo spettacolo composto di due atti unici di Arthur Schnitzler e Josef Topol) ha dato agli spettatori le emozioni più alte.

La partenza non poteva essere più floscia. Il nome del rivoluzionario Armand Gatti predisponessa, se non il pubblico ignaro, almeno gli addetti ai lavori ad un'attesa vigile per la nuova opera, affidata a Venezia per l'esordio. Ma il problema della « coscientizzazione » della borghesia e del popolo minuto sudamericano, agitato nella nuovissima *La naissance*, non poteva avere una estrinsecazione strutturale più scontata e artificiosa, uno svolgimento dialettico più approssimativo e un linguaggio più trito. Un lungo primo tempo occupato da un rastrellamento, eseguito, in una foresta guatemalteca, da truppe governative « consigliate » da istruttori statunitensi, per scovare un gruppo di ribelli, che infatti in parte catturano, insieme con una donna simpatizzante, un giornalista in fase di riscatto personale e gen-

di ODOARDO BERTANI



Nella pagina precedente: Marie Tomášová, la grande interprete di Mascia nelle « Tre sorelle » di Cechov, nell'edizione del « Teatro dietro la Porta » di Praga, regia di Otomar Krejča. Qui, il giovane romanziere e commediografo Peter Handke, autore di « Kaspar », nell'edizione del « Theater am Turm » di Francoforte regia di Claus Peymann, al Teatro di Palazzo Grassi.

tuccia dei campi; un secondo tempo dedicato ad illustrarci da un lato la crisi del comandante indigeno delle truppe, e la sordidezza morale dell'ufficiale nordamericano, un negro, che ha rinnegato i propri fratelli; dall'altro, la presa di coscienza, nei prigionieri interrati sino al petto, tortura alla quale taluno soccomberà, della loro appartenenza a una comune matrice biologica e culturale: nasce una nazione quando cominciano a nascere degli uomini liberi. Il dramma vuol cogliere questo processo evolutivo, questa modificazione, questo formarsi di una coscienza, ma non trova accenti profondi e persuasivi. Frammentario e didascalico il testo, e imprevedibilmente sciatta, noiosa la realizzazione, firmata da Roland Monod, sotto l'insegna delle parigine « Productions d'aujourd'hui ». Gremiva lo spazio la scena a rialzi, scivoli e capannucce di Hubert Mouloup. Recitazione indefinibile. Ma subito, con la compagnia praghese, il Festival prendeva quota. Le *Tre sorelle* erano proposte con una interpretazione radicalmente antitradizionalista; né atmosfera, né sociologismo, né personaggi già giudicati, ma un prendere ciascun personaggio nel suo attuarsi, un investigarlo e seguirlo nel suo farsi, cioè nella sua inevitabilità, nelle sue motivazioni, nel suo contraddirsi; in definitiva, nella sua drammaticità, derivante dal divario tra il suo modo d'essere e d'agire, e la realtà. Discrepanza, che contiene le possibilità d'una comicità amara.

Il processo delle protagoniste è dalla speranza all'illusione, dall'insoddisfazione al velleitarismo, dall'agitazione alla disperazione; quando i tentativi di fuga (nel lavoro, nell'amore, a Mosca) falliscono, le tre sorelle si ritrovano come uccelli in gabbia, e a questo punto il loro parlare ancora d'evasione e di futuro migliore è un farneticare isterico, da ostinate complici d'un inganno. Non è tragedia, perché esse non sanno; ma qui la loro umana caduta ci impone la valutazione oggettiva del problema della salvezza non di questi personaggi, ma dell'uomo. Lo spettacolo di Otomar Krejča – ma che è frutto anche del lavoro drammaturgico di Karel Kraus e Josef Topol – è, appunto, uno studio dell'uomo, del suo comportarsi e ferirsi. Saggio critico, anatomizzante, che sottolinea la esistenziale condizione di isolamento, di incomunicabilità, alquanto determinata da una generale componente egoistica.

Di cui la condanna al bozzolo dell'illusione è, nello stesso tempo, l'esito più be-



1) Franco Cuomo e Franco Enriquez, « Discorso per la "lettera ad una professoressa" della scuola di Barbiana », per la Compagnia dei Quattro, regia Enriquez; 2) Arnold Wesker, « La cuisine », regia Ariane Mnouchkine, per il Théâtre du Soleil, Parigi; 3) Peter Handke, « Kaspar »; 4) Goldoni, « Una delle ultime sere di Carnevale », per il T. Stabile di Genova, regia Squarzina; 5) Armand Gatti, « La naissance », per Productions d'aujourd'hui, Parigi, regia Roland Monod; 6) Shakespeare, « As you like it », per il National Theatre, Londra, regia Clifford Williams; 7) Arthur Schnitzler, « Il pappagallo verde », per Divadlo Za Branou, Praga, regia O. Krejca; 8) Pirandello, « Enrico IV », per il Teatro di Stato, Ankara, regia Maurizio Scaparro.

nigno, in quanto essa si erge come schermo davanti alla inesorabile realtà, come argine estremo, come ancora per sopravvivere. Un'edizione, quella del *Divadlo Za Branou*, che scava nei caratteri con freddezza chirurgica: la impagina una severa scena di Josef Svoboda, il quale ha cinto il più vasto spazio di un'alta cornice scura, in cui gli attori ora sono simbolicamente distanziati e invano protesi a unirsi, ora si mescolano nervosamente, però per tornare soli e proseguire un dialogo, che è sostanzialmente una serie di monologhi paralleli. Enfaticità, meccanicità e ripetizione di gesti alludono alle singole false posizioni; da mille piccoli moti scaturisce, più che l'inquietudine, l'insicurezza; si siedono, si spostano per una interiore stabilità; si smemorano in brevi sogni, e si accaniscono nel volerli veri. Tutta questa prestigiosa orchestrazione di segni sopra il rigo, questa astratta e implacabile arte ritrattistica conflui-

sce nel grande finale, quando, in un giardino stilizzato, atemporale, entro il quale, a un certo momento, si riversa, estrema beffa della vita, una festosa musica militare — ma è la guarnigione in partenza — le tre sorelle, rimaste sole, sotto i colpi d'un destino interamente rivelatosi, si muovono gridando e battendo le braccia come ali per voli impossibili, e si mescolano e si sciolgono smarrite. Ai finali sommessi delle pur splendide edizioni nostrane è, qui, contrapposta una chiusura in crescendo drammatico; Krejca ha sostituito ai sospiri e alla rassegnazione il grido di creature ferite. Lo spettacolo è di magistrale coerenza, ed ha una rara preziosità formale. Attori d'altissima scuola lo sorreggono, e bisognerà almeno citare Marie Tomasova, che illumina d'arte superiore il personaggio di Mascia; ma non possiamo dimenticare Milan Richs (Prozorov), Bohumila Dolejsova (Natašcia), il Prochazka (Kulygin), il Lukavski (Versinin), il Triska (Tuzenbach), la Kubankova (Olga) e la Pastejrikova (Irina) nonché lo stesso Krejca nella parte dell'ufficiale medico.

La stessa compagnia si è ripresentata con *Il pappagallo verde* di Arthur Schnitzler e *Un'ora d'amore* di Josef Topol. I testi dell'autore austriaco (che è del 1898) e del giovane commediografo ceco non hanno niente in comune, se non il fondo pessimistico. Schnitzler, verso il quale le nostre scene mantengono un tenace ostracismo, nel *Pappagallo verde* si rivela un anticipatore del teatro grottesco e di quello pirandelliano, mentre

nutre la propria opera di una profetica carica rivoluzionaria.

Siamo alla vigilia del 14 luglio. La scena è una singolare osteria parigina, il cui padrone (ma quale antenato hanno certi osti romani...) ammannisce alla sua illustre clientela, che viene alla taverna in cerca di sensazioni forti, spettacoli specialissimi: gli attori, infatti, camuffati da borsaioli, ruffiani e simile lordura, recitano eccitanti scene della malavita, con un verismo che persuade i novizi; non solo, ma apostrofano i nobili nella maniera più volgare, ed è proprio questo contatto con la violenza, il sangue, il vizio che gli aristocratici cercano, provandovi un piacere masochistico. Quella sera, un attore racconta d'aver ucciso il duca, che ha scoperto amante della moglie, appena sposata. La sua arte è tale, che viene creduto, mentre egli ignorava affatto la realtà della tresca esistente. Ed ecco il duca, in carne ed ossa, entrare, annunciando la caduta della Bastiglia. In quel frangente, l'esaltazione del ruolo, l'odio di classe e la reazione dell'uomo che dai presenti ha finalmente appreso la verità spingono l'attore a uccidere veramente il duca. La folla dei cittadini in rivolta ne fa un proprio eroe.

Straordinario è il gioco tra finzione e realtà, mirabile la caratterizzazione, acuto il dialogo, tagliente la polemica, sicché l'ingegnosa della trovata arretra rispetto all'intensità dell'assunto morale. Artisticamente, abbiamo una lucida danza macabra, e questo senso d'una fine, di una società condannata e svuotata è manife-



stato dai manichini, che popolano il fondo della gran cupola ideata da Svoboda. La rappresentazione insiste sul tema del gioco teatrale (Alessandro Moissi, nel 1932, puntava sul mondo decadente dei nobili; altri misero l'accento nell'irrompere della Rivoluzione), come quello che offre tutte le possibilità di accertamenti individuali (prosegue la concezione espressa per i personaggi di Cechov). Spettacolo animatissimo, incalzante ed estroso, che impegna una trentina di attori; alcuni li abbiamo citati prima, e ricompagiamo; dei nuovi, menzioniamo Milos Nedbal, Ladislav Bohac, Miroslav Moravec, la Bohmova e la Macnichova.

Tra il sogno e la realtà si muove *Un'ora d'amore*, atto intriso d'intimismo, poeticizzante nel racconto di due amanti che trascorrono l'ultima ora della loro relazione in evocazioni e in vagheggiamenti. Comunque, in carenza d'un copione leggibile, ogni giudizio va sospeso e ogni dubbio tenuto dentro. La bravura di Marie Tomasova e di Ian Triska, contrappuntati da Bozena Bohurova (la zia, cioè la realtà, inevitabilmente meschina) si è, tuttavia, confermata.

Il giovane teatro turco è stato l'ospite nuovo di Venezia. Si è fatto conoscere in modo piuttosto strano, portandoci cioè un lavoro di Pirandello (*l'Enrico IV*), e avendo per tramite un regista italiano, Maurizio Scaparro. A questo punto, c'è da dire più che non si supponga; e non è per rifiutare, nemmeno l'interpretazione registica, che ci presenta un Enrico IV contestatario. Scaparro afferma che, nel-

l'attuale situazione politico-sociale, e con la generazione consumistica sotto accusa, il personaggio tragico pirandelliano trovi motivi di nuova vitalità e si presti ad esprimere un persuasivo rigetto di una realtà fatta di vecchie strutture, di egoismi codificati. Il suo Enrico IV gioca meno la sua finta follia e manifesta di più il suo sdegno per il mondo borghese, che già nel testo riceveva, a sottolineatura negativa, non amabili tratti. Ma qui non solo è evidente, nel protagonista, la rabbia: si aggiunge che l'attenuazione degli accenti grotteschi o meschini negli antagonisti, e cioè della loro tipicità, li colloca come indici di una umanità normale; ed infine, l'atteggiamento sensibile di Frida, assumendo un valore di comprensione, vuol significare lo schierarsi dei giovani con le vittime del sistema. Lo spettacolo è risultato asciutto e sostenuto, con una particolare nota di merito nell'impostazione del quartetto dei valletti, finalmente non trascurato e non affidato a scalinate comparse. Al centro, Cuneyt Gokcer, un attore in età di scuola notevolissima, cui la lingua usata nega una fama internazionale; ha personalità, fantasia, e del « matatore » ha quasi tutte le doti e quasi nessun vizio. A virtuosi esercizi dialettici ha sostituito una pienezza di rancore umano, con risultati molto apprezzabili.

Ma non possiamo procedere, senza far parola d'una interessante notizia recataci da Sandro D'Amico, della scoperta, cioè, del manoscritto della prima redazione dell'*Enrico IV*. In esso, tra l'altro, i quattro cosiddetti consiglieri segreti parteci-

pavano sin dall'inizio del « piacere della storia », e la loro parte aveva uno sviluppo maggiore; il personaggio del protagonista ha, nella successiva stesura, fatto boccone di molte battute ch'eran loro. Ci auguriamo uno studio comparativo sui due testi dell'*Enrico IV*, che consenta una migliore approssimazione conoscitiva al metodo di lavoro del drammaturgo.

Il Goldoni di quest'anno è stato quello, autobiografico e commosso di *Una delle ultime sere di Carnovale*, la commedia scritta come saluto a Venezia, alla vigilia di partire per Parigi, invitatovi dalla « Comédie Italienne ». L'opera, che segue immediatamente le *Baruffe chiozzotte*, di cui riecheggia la corallità, e l'umile mondo, fu data il martedì grasso del 1762, e cioè il 23 febbraio, a San Luca. Commedia allegorica, in cui i sentimenti dell'autore, i casi della sua vita e la situazione del mondo teatrale si leggono in trasparenza, destando un vivissimo interesse autonomo e fornendo materiale di prima mano per una ricostruzione storica di quella stagione di capolavori e d'amarezza. Ma, nonostante questa deliberazione di parlare di sé, a Goldoni è riuscita una gran commedia, viva e vitale, di personaggi singolarmente spessi e gustosi e di magistrale movimento. Non c'è una vicenda: in poche ore si consumano una festa e un addio; è una specie di girandola di coppie formate o in formazione. L'uomo di teatro riunisce e osserva i campioni d'una umanità minuta e gode del « ridicolo » che vi si manifesta. Poi, nelle due scene del gioco della Meneghella e della

cena, scrive una sapiente e impetuosa partitura, da grande concertatore. A saldare la maestria dell'arte con la poesia concorre la malinconia, il pedale continuo della commedia, che non libera mai un riso spensierato, perché la condizionano i fatti e i sentimenti o le meschinità individuali. S'avverte una diffusa crudeltà ritrattistica, e il proclamato affetto per la città non scende a personificazioni. La nota malinconica, che dà corpo e peso alla commedia, fu quella proprio ignorata dai comici italiani dell'Ottocento, che giunsero a mutarle il titolo in « Chiassetti e spassetti del carneval di Venezia »: esemplare indicazione d'un fraintendimento del contenuto morale e del livello estetico dell'opera. E', quindi, importante il recupero compiuto dal Teatro Stabile di Genova, che l'ha presentata senza amputazioni e deformazioni, per la regia di Luigi Squarzina. Costui ci ha dato un'edizione chiarificante di un testo così complesso e così fragile, in cui ogni personaggio è il travestimento di un altro o addirittura cela un'allegoria, e in cui la messa in scena d'una festa di carnevale s'intride d'una tristezza di distacchi, d'una consapevolezza del mutarsi d'un'epoca, non soltanto teatrale. I parallelismi, che l'agio della lettura consente più agevolmente di cogliere, in palcoscenico si definiscono in un tono, e lo spettacolo si fa consapevole di questa filologia e del suo puntuale trasferimento, giungendo sino al didascalismo, quando, in due occasioni, la recitazione s'interrompe e Anzoleto viene alla ribalta a dire brani dei « Mémoires », davanti ai compagni immobili. Per contro, teatro puro nella scena della Meneghella, dispiegata nel suo giocondo e fitto contrappunto. La raffinata mobilità scenica dovuta a Gianfranco Padovani (che ripete, con sensibilità maturata e più limpido disegno l'idea adottata per *La coscienza di Zeno*) è usata da Squarzina per dare alla vicenda una particolare ricchezza di echi, pause e ritmi, rendendone il fluire verso una notte nuziale, che precede una diaspora.

La recitazione è di rara felicità, e ne hanno merito l'intensa Lucilla Morlacchi, Giancarlo Zanetti (con un tantino di patetico in eccesso), Camillo Milli, Lina Volonghi, Eros Pagni, Omero Antonutti, la Vazzoler, la Benedetti, la Ruspoli e Maria Grazia Spina.

Alla squisita gamma idiomática di Galdoni, memoria e profumo d'una civiltà, si è contrapposto il furore dissacratorio di Giordano Bruno, nel *Candelaio*, la cui intellettuale superbia s'esercita accanita sulle tarlate sintassi del più polveroso umanesimo e della scienza più medievale. La smanceria amorosa di cui s'imbiva tanta letteratura, la prosopopea accademica dei sartori ciceroniani e le fumisterie degli alchimisti trovarono nel Nolano il più feroce demistificatore. Un più profondo rifiuto del mondo animava la polemica totale, una rabbia ch'era dolore; la cultura

prendeva la sua vendetta, mettendosi le mille maschere della pseudo-cultura e gonfiandole e incrinandole della propria inesorabile logica. L'amaro spasso è attorno ad una realtà miseranda, dove agli illusi e ai viziosi s'appaiano lazzaroni e ruffiani; gli uni accecati dai miti, gli altri abbruttiti dalle voglie più basse. Lo scherzo è greve, il riso un sogghigno. E' una società senza fede, senza sapere, senza domani. E il Bruno la coglie nella sua elefantiasi verbale, nella sua gesticolazione enfatica, nella sua credulità beota, nella sua sordida malizia. La costruisce di parole gonfie e crepitanti; il testo è come una crosta sul vuoto; la forma è il belletto d'un silenzio di fondo. La Napoli di fine secolo vomita i suoi bassifondi; ma sembra non aver di fronte nulla, se non una iconostasi di pazzi: manca a tutti la nuova terra, o almeno il dubbio che sia necessario scoprirla. Contro questa animalità e contro questa inconsistenza intellettuale il Bruno sfoga una rabbia, che nella vertiginosa tastiera linguistica trova una carnale soddisfazione. Sono le rivalse dei solitari, i divertimenti dei pessimisti.

E questo senso di grottesco sfacelo, di sfasciamento morale e di alfabetismo nozionistico, anzi citazionistico, ci è reso dalla rischiosa proposizione del complesso associato che comprende i nomi di Valentina Fortunato, Sergio Fantoni, Luca Ronconi e Mario Scaccia. Una fantastica scenografia, fatta di porte spaiate e di rovecchi assortiti, consente con voluta faticosità il succedersi dei quadri, da cui esula ogni riferimento naturalistico. Con l'ambiente beckettiano creato da Mario Ceroli s'intonavano i costumi, di provocatoria linea deformante, di Enrico Job. La regia, acutissima, di Luca Ronconi, ha teso allo sventramento dei personaggi, operazione riuscita, quando il veleno è stato usato su di sé da un attore ormai di valore assoluto come Mario Scaccia, il cui pedante Manfurio è una figura di bellissimo nitore. Troppo laido colore ed eccessive movenze e forzature vocali ha dato il Fantoni a messer Bonifacio; su livelli decorosi gli altri (dalla Fortunato alla marionettistica Laura Betti). Ma, mentre lodevolmente comune era il rispetto delle peculiarità lessicali della commedia, è sembrata piuttosto discordante la cifra stilistica dello spettacolo: la follia, la crudeltà, la corruzione, l'eroticismo non sono stati da tutti ugualmente assorbiti e tradotti in espressività rigorosamente antiveristica, anche per la presenza di un gruppetto di sprovveduti indigeni dalle mosse operistiche. Partito da un proposito chiarificatore, Ronconi ha finito per farsi sommergere dal teatro più vistoso; le compiacenze, gli indugi e gli « show » di questo o di quello non sono pochi in uno spettacolo che non manca, tuttavia, di incisività e di una aspra bellezza, in certe parti. Il « Teatro alla Torre » di Francoforte sul Meno ha presentato *Kaspar* di Peter Handke, con la regia di Claus Peymann.

Il fecondo romanziere e commediografo austriaco, ora ventiseienne, svolge il tema della personalità come casualità, casualità determinata dalle infinite possibilità creative del linguaggio, e dalle innumerevoli ipotesi di reazione della creatura, la quale, alla fine, è definita dalla parola, così come riconosce il mondo solo attraverso le parole, per polivalenti e ambigue che siano. In scena, assistiamo a « una possibilità » di Kaspar (che è presente rifratto in quattro suggeritori) in fatto di itinerari conoscitivi mediante lo strumento del linguaggio. Wolf R. Redl è un bravissimo protagonista.

La siderale esercitazione di Handke cedeva il posto alla gloriosa *Cucina* di Arnold Wesker, proposta in francese dal parigino « Théâtre du soleil ». La stupefacente precisione mimetica dei trenta attori impegnati in un incessante lavoro di cuoco, pasticcere, cameriere e così via era al servizio di una significazione puntuale e assidua del tema della alienazione, entro una società che sfrutta l'uomo, e che s'illude d'aver attuato la giustizia solo perché paga la dovuta mercede. La voluta iterazione sembra essere stata, dalla sensibile regista Ariane Mnouchkine, mutuata dal « Living theatre », ma in una trasposizione di sciolto verismo; di più, la mimesi della fatica non impedisce l'irrompere dei sentimenti, delle segrete pieghe individuali. La tematica e la tonalità weskeriane — del buon Wesker, arrabbiato filantropico — trovano la migliore versione scenica, sapientemente situata, e di grande suggestione, non che visiva, emotiva. L'allucinante movimento della cucina nell'ora di punta ha una ma-

Marie Tomášová, l'attrice praghese che è stata salutata l'autentica rivelazione del Festival Internazionale del Teatro di Prosa di Venezia, nella commedia di Nestroy, « Corda a un solo capo ».

gistrare esecuzione da parte di tutti; e nitidamente lirica è la sequenza delle confessioni durante la pausa meridiana. Dalla documentazione d'un ambiente di lavoro passiamo alla schedatura psicologica, per giungere alla parabola sul destino dell'uomo in una società, che può comperare tutto, ma non il suo dolore, i suoi sogni, la sua solitudine. La sua anima.

Non del tutto innocente l'attesa per la messinscena di *Come vi piace* ad opera del « National Theatre » di Londra, diretto da Lawrence Olivier, con John Dexter e William Gaskill. La commedia scespiriana si annunciava recitata da soli uomini, e il fatto d'essere un'opera in cui la vicenda più evidente è quella dell'amore di una donna travestita da uomo per un ardito giovanotto acui la curiosità circa gli eventi, che si sarebbero prodotti in scena. Ebbene, niente di più casto. Non efebi, ma attori maturi, magari brutti, e dotati di voce normale; gesti misurati, e descritti-



tivi di un carattere; nulla di morboso, di ammiccante. *Come vi piace* è stata impostata da Clifford Williams come opera di cui cogliere soprattutto l'incanto lirico, rispetto agli altri motivi, che la rendono così ricca. Un incanto poetico che vuol essere modestamente narrato (ed ecco la scenografia e i costumi di plastica di Ralph Koltai e le musiche di Marc Wilkinson d'elaborata cantabilità), e affida alla parola la forza evocatrice di un mondo astratto. La teorizzazione sull'erotismo scespiriano fatta da Jan Kott, è curiosamente citata per essere subito trascurata, dal momento che la rappresentazione vuol realizzare « una magica liberazione dal dominio della materia ». E proprio in funzione di questo processo d'ascetismo, di carnalità spogliata si colloca la scelta — che qualcuno può sospettare di misoginia — di interpreti tutti maschili: per transcendere la sensualità, che da due corpi di sesso diverso inevitabilmente scatta. Lo spetta-

colo vuol essere un'immagine d'un'Arcadia perenne; vuol creare un'oasi di musicalità e di meditazione. Non volta le spalle al mondo, anzi lo rammenta con precisi accenti; ma ritiene che il distacco giovi a capirlo, e che l'uomo postuli uno stile. Abbiamo così avuto uno Shakespeare di rarefatta atmosfera, di aristocratica purezza, di quasi raggelata scansione espressiva. Uno Shakespeare, precisiamo, senza sussiego, anzi molto divertente, per una propensione al « beat », per una certa spensieratezza, goliardica al limite, nel disegno di qualche personaggio: il tutto tenuto su un registro di grande buon gusto. Eccellente il « cast ».

Più due, dicemmo all'inizio. Più i due spettacoli della sezione intitolata « università del teatro », ossia spazio per tutte le esperienze. Sono scesi nell'arena, a Mestre, Franco Enriquez e gli altri componenti la « Compagnia dei quattro » con un montaggio di testi, citazioni e documenti

i più disparati, intitolato: *Discorso per la « Lettera ad una professoressa » della scuola di Barbiana e la rivolta degli studenti*. Il titolo risparmia ulteriori spiegazioni; lo spettacolo non risparmia nessuno nella sua aggressività. Il didascalismo è eccessivo, la provocazione si subisce, le scene che riescono a consistere in invenzioni satiriche e grottesche divertono. Il che Molière non proibiva, nel mentre che levava la pelle. La rappresentazione ha una sua linea e una sua consistenza. Ma non risolve nulla, registra e manda.

Allo scadere del Festival, nel teatro di Palazzo Grassi, è andato in scena lo spettacolo di Giuseppe Bartolucci e Gabriele Oriani, collaboratore Gualtiero Rizzi, dedicato a riesporre la « ricostruzione futurista dell'Universo », avendo come punto di riferimento l'opera di Balla. Lo spettacolo è stato allestito dal Tecnoteatro, cioè dal Laboratorio del Teatro Stabile di Torino.

Odoardo Bertani

Il terzo appuntamento di De Lullo con Pirandello

di MARIO RAIMONDO



Giunta al suo quindicesimo anno di attività, la Compagnia Romolo Valli, Rossella Falk ed Elsa Albani ha messo in scena a Torino « L'amica delle mogli » di Luigi Pirandello. Nella foto: Rossella Falk al primo atto.

Al suo terzo appuntamento con Pirandello, Giorgio De Lullo approfondisce il segno di una ricerca che nei primi due incontri si era soprattutto articolata nel rifiuto dello psicologismo, dello schema « logicistico » e della illusione naturalistica; e in questo approfondimento conferma la sua naturale, intima – per qualcuno forse imprevedibile e dallo stesso De Lullo più d'una volta violentata – consonanza con le ragioni che tumultuosamente si espandono nel teatro contemporaneo in favore di una lettura nuova, *tutta di palcoscenico*, delle diverse componenti strutturali del dramma.

Il « rispetto del testo » che De Lullo continuamente afferma e dimostra, è il rispetto verso una realtà culturalmente definita e significativa. È, in altre parole, l'attenzione alla proposta dello scrittore per ciò che essa è e può essere: c'è sempre, in una attenzione di questo genere, il problema critico della contemporaneità e della comunicazione, e dunque il necessario sospetto verso la tradizione, verso il già detto e già fatto, verso la inevitabile stratificazione dei segni. E allora la strada che si imbuca non può non essere quella della scomposizione delle strutture e di una unificazione tentata sulla verifica del risultato quotidianamente artigianale delle prove di palcoscenico. Con Pirandello questo *lavoro teatrale* si è svolto, per De Lullo, in due direzioni fondamentali, individuabili subito, alla superficie stessa degli spettacoli: la lingua pirandelliana (dunque, un problema di espressione e di comunicazione), e la definizione attraverso l'ambiente (dunque un problema non tanto di datazione quanto di rapporti culturali interni ed esterni all'opera). Si tratta di due ordini di problemi presenti ad ogni interpretazione pirandelliana e non li ricorderei così rilevandoli, se dall'incontro con essi De Lullo non fosse uscito – come invece

gli è accaduto – armato di risultati di assoluta chiarezza: la lingua di Pirandello come sintassi di una società (se volete, di una classe), e dunque strumento di espressione e comunicazione da chiarire fino allo spasimo, e l'ambiente come ostacolo da superare, in quanto da una parte surrogato dalla lingua e dall'altra capace di equivoci grossolani sul piano della definizione dei rapporti culturali. Per fare due esempi di soluzione: le battute scandite di Leone Gala e, ancora nel *Gioco delle parti*, il ricorso a Casorati e al suggerimento, culturale e morale insieme, del postcubismo.

Risultati raggiunti – torno a ripeterlo perché qui sta uno dei momenti più significativi del discorso – attraverso il lavoro con gli attori e degli attori, in una procedura di palcoscenico felicemente capace di creatività.

Ripensando al primo degli appuntamenti pirandelliani di Giorgio De Lullo, ai *Sei personaggi*, non sarà difficile riconoscerli il nucleo di questo processo, o, meglio, l'origine della illuminazione critico-poetica che ha guidato De Lullo nel suo lavoro su Pirandello. Ho già scritto una volta che quello spettacolo mostrava come il regista avesse percorso lo stesso itinerario seguito dal poeta, frantumando « l'involucro del realismo per giungere al nocciolo della realtà » (sono parole di Eliot, a proposito appunto di Pirandello); vorrei aggiungere ora che questo itinerario, svolgendosi all'interno stesso del tracciato compositivo dell'opera, costituiva più che una lettura critica o interpretativa, una ipotesi di nuova scrittura scenica realizzata attraverso una sorta di dissezione dolorosa e di angosciosa ricomposizione degli elementi dell'opera. Non a caso, il risultato di quei *Sei personaggi* era proprio, e fondamentalmente, quello di una verità conseguita nel riconoscimento di tutti i



La compagnia Valli, Falk, Albani ha debuttato al « Carignano » di Torino. Il 6 novembre è a Roma al « Quirino ». Sarà al Teatro Nuovo di Milano il 12 dicembre. Nella foto: Romolo Valli e Giulia Lazzarini in una scena del secondo atto.

rapporti drammaturgici e nella restituzione della struttura del linguaggio soprattutto come segno morale.

Ma i *Sei personaggi* sono « teatro nel teatro » e appartengono ad un tempo dell'opera pirandelliana già in qualche modo indirizzante a questo tipo di ricerca ed alle più rischiose ipotesi di lavoro scenico (vi si propone, tra l'altro, un suggerimento di dilatazione del luogo teatrale con il quale varrebbe forse la pena si facesse più attento e consapevole conto anche nel quadro delle avanzatissime tra le moderne teorie teatrali). Dunque non minore merito, ma certo terreno assai fertile per il lavoro del regista.

Con i due appuntamenti successivi, *Il giuoco delle parti* e *L'amica delle mogli* (che ho appena visto al Carignano di Torino), De Lullo lascia il discorso del « teatro nel teatro » e si avventura su un territorio in apparenza difficile, addirittura minato: due commedie non fortunate, giudicate generalmente con molta diffidenza, praticamente trascurate sui palcoscenici. Soprattutto due opere di struttura assai compatta e — si dice — datate, datatissime.

È gusto del rischio? O forse fa capolino quella « eleganza » di De Lullo che a qualcuno sembra — figurarsi — un limite? Sembra lecito concludere, tranquillamente, per l'ipotesi più semplice, che è quella della coerenza del discorso. Ricomponendo parola su parola la voce del Padre nei *Sei personaggi*, De Lullo ha riconosciuto la presenza, in tutta l'opera di Pirandello, di un elemento, quella « sofferenza della ragione », che è il primo da cui partire per distruggere la artificiosa struttura paralogica e paradialeitica dell'interpretazione pirandelliana. Non c'è allora da meravigliarsi che *Il giuoco delle parti* gli sia apparso come un testo tentante e che allo stesso modo lo abbia tentato *L'amica delle mogli*.

E poi De Lullo non è solo. Sono con lui, da molti anni, alcuni attori che hanno mostrato una corrispondenza quasi fisiologica con questa ipotesi pirandelliana. È con lui un gruppo autentico, capace di lavoro comune e uno scenografo sensibilissimo alla compostività antinaturalistica. E con lui, soprattutto, Romolo Valli per il quale l'incontro con i personaggi « ragionatori » di Pirandello è stato rivelatore per una sua straordinaria capacità dimostrativa e rappresentativa (non, quindi, per uno stile o per un modo di recitazione, ma per la verità nella restituzione). Giusta, allora, per lui l'ipotesi di Leone Gala, giusta l'ipotesi di Francesco Venzi. Giusta, infine, l'ipotesi di un *ensemble* di attori che si provi a restituire la lingua pirandelliana come sulla struttura di una partitura musicale, mentre lo spettacolo affida il dramma ad una connotazione figurativa che esclude ogni storicizzazione equivoca, ma fissa il rapporto culturale all'interno dei « pensieri nuovi » che percorrono « quella » società: l'ho già detto, Casorati e il post-cubismo. È il risultato del *Giuoco delle parti*, al quale si affianca ora, finalmente, il risultato dell'*Amica delle mogli*.

Ho detto all'inizio che con questo spettacolo Giorgio De Lullo approfondisce il segno del suo lavoro su Pirandello: vediamo in quale direzione, e come. Dal punto di vista figurativo il passo è decisivo: svoltato risolutamente l'angolo del coppedè, della villetta romana anno 1927, Pier Luigi Pizzi ha costruito, sulla finzione di un raffinato interno borghese, dei luoghi sce-

nici per le cui strutture si possono evocare Mies van der Roë, e la Bauhaus. La distruzione dell'illusione naturalistica non apre la strada ad altre illusioni: le superfici riflettenti, le sale disarticolate, i corridoi, il labirinto delle entrate e delle uscite altro non sono se non elementi della tragedia che si svolge e il muoversi per linee intersecantesi degli attori li riduce, dichiaratamente, a questa sola funzione.

Quanto alla lingua, il risultato è di una lucidità assoluta. Siamo già al di là della partitura pensata per *Il giuoco delle parti*, siamo alla sottolineatura della parola come sostanza drammaturgica autonoma, fuori dalle regole del dialogo, del quale infatti può anche accadere, nel corso dello spettacolo, di non far conto, tanto lucidamente esaltato è il momento dimostrativo di ciascun personaggio (e se fossero mancate altre prove che *L'amica delle mogli* non è la commedia borghese che si disse, favoleggiando persino di Bernstein, eccone una, in questa valenza della parola sopra il dialogo che pure essa stessa compone).

Su questi elementi portanti De Lullo ha costruito il suo spettacolo, il quale — come è sempre per i prodotti di questo regista e di questo gruppo — è ricco di mille attenzioni, di mille scrupoli, di un continuo omaggio alla complessità e totalità del fatto teatrale. Se Dio vuole, questi non son teatranti occupati esclusivamente ad esprimere momenti teorici: al contrario essi *esigono* anche un rapporto con il pubblico, il più largo possibile, il più possibile comunicante. Nella gran confusione esistente sopra e intorno ai nostri palcoscenici, il loro impegno di continuità e il segno del loro lavoro è ancora un singolare momento di chiarezza e di lucidità.

E' anche per questo, certamente, che questa *Amica delle mogli* ha il fascino del gran teatro e il segno dell'intelligenza critica. Ma come concludere senza dire almeno quale contributo porti a tutto questo la personalità di Romolo Valli, la presenza di Rossella Falk, il professionismo ammirevole di Elsa Albani, di Giulia Lazzarini, di Carlo Giuffrè? La intelligenza di interprete di Romolo Valli è del resto sottintesa in ogni momento del discorso fatto sin qui. Il suo Francesco Venzi è un altro sconvolgente momento della rappresentazione della sofferenza e della passione della ragione già intuite e stupendamente restituite nel Padre e in Leone Gala. Qui c'è, di diverso e di lucidamente intuito, lo svolgersi e il dirompere di una nevrosi, che non è idea secondaria sull'interpretazione moderna del dramma. E Rossella Falk non mi ha forse mai emozionato come in questo suo lento e intenso sottrarre Marta Tolesani dal colore netto di una natura perfetta e inavvicinabile per sprofondarla nella consapevolezza di una ambiguità dolorosa. Disperazione della ragione, sofferenza, ambiguità, parti giocate fino all'annichilimento nell'ansia di vivere, di vivere veramente. Forse la modernità di Pirandello è proprio in questo, nell'aver scaraventato sulla scena parole, suoni, atti, oggetti, frantumi di un mondo, che egli dall'interno vedeva crollare e disintegrarsi; e di averli consegnati a noi, che possiamo usarli non già come materiali con cui ricomporre quel mondo e riviverne la crisi, ma come occasioni sulle quali sperimentare e misurare la nostra inquieta giornata.

Mario Raimondo



Il festival teatrale di San Marino

SENGHOR e "la danza dell'altro"

di LILIANA MAGRINI

«Nella danza tradizionale tutto è parola», mi dice Lamine Diakaté, poeta della *negritudine*. Parola il gesto, in cui l'africano continuamente traspone la propria vita e quella della comunità, facendone rappresentazione. Parola, e non soltanto segnale, la percussione del tam-tam, capace di esprimere i significati più sottili con strutture sonore interpretabili secondo un codice, e tuttavia perennemente aperte a un margine d'invenzione. Al punto, aggiunge ridendo, che si narra di un funzionario inglese condotto alla pazzia da un tam-tam che lo canzonava.

Siamo a San Marino durante il Festival Teatrale Senegalese, organizzato dall'Ente Turismo e dagli « Amici di Présence Africaine », associazione romana che svolge, per iniziativa di Marcella Glisenti, una intensa attività di contatti con l'Africa. Ritrovo il Senegal, attraverso il suo teatro e i suoi intellettuali, a due anni di distanza dal Festival Mondiale delle Arti Negre: gigantesco sforzo di recupero di tutte le forme tradizionali africane voluto da quel « vecchio militante della negritudine » che è stato – secondo la sua stessa definizione – il presidente-poeta Senghor. Forse, quella volontà di « ritorno alle fonti » che ha sorretto le élites africane nella lotta contro il colonialismo, e spesso viene ancora assunta a modulo delle nuove espressioni, si fonda proprio sulla nostalgia di quella parola *autre*: una

parola che era sempre « segno collegato col tutto » – scriveva Senghor – espressione di una « simpatia » con la comunità e con le cose e col cosmo che era propria all'africano, e che l'indipendenza gli avrebbe restituito.

Le danze tradizionali sono state di scena nella prima serata a San Marino, in una raffinatissima rielaborazione operata dal Balletto Nazionale Senegalese: danze d'iniziazione, del lavoro dei campi, delle messi, danze di morte. Facendosi totalmente disponibile a un'interferenza di forze profonde, il corpo ne assume il conflitto, esprime in sé la dialettica tra l'uomo e ciò che lo minaccia o lo salva, la responsabilità e il destino, l'individuo e il cosmo. « Danzare è danzare l'altro » scrisse Senghor; e Césaire « è giocare il gioco del mondo ». Avevo veduto a Dakar quelle danze nelle loro forme originarie: un linguaggio gestuale di straordinaria ricchezza, da cui trarrebbero spunti preziosi tutte le avanguardie che, sulle orme di Artaud, sognano un teatro capace di « snodare conflitti, svincolare forme, scaricare possibilità in un mondo che slitta e si suicida senza accorgersene », divenuto « battaglia di simboli avventati gli uni contro gli altri ». Il Balletto Senegalese riprende quel linguaggio con magistrale bravura. Soltanto, inevitabilmente, il gesto è divenuto una ripetizione di ciò che generato entro una comunità, viene

M. A. Asturias, premio Nobel, e il poeta Léopold Sédar Senghor, presidente della Repubblica del Senegal. Nelle due foto in alto: le scene della « Danza di iniziazione » del Balletto Nazionale Senegalese. A destra, in basso: il regista Ababacar Samb.



Aimé Césaire: «I popoli colonizzati conquistano l'indipendenza. E questa è l'epopea. Conquistata l'indipendenza, ha inizio la tragedia».

ora detto a un pubblico – anche in Africa ignoto – in base a un *soggetto* ormai distaccato tanto dagli interpreti come dagli spettatori. E perciò quella continua proiezione analogica e quella fluenza di segni perennemente contestati si riduce a pura tensione vitale o si cristallizza in gesti emblematici; e minaccia, ove non lo rinsanguino nuovi contenuti, di scivolare nel folklore.

Un montaggio di testi dei massimi poeti senegalesi – da Léopold Senghor a Lamine Diakaté a David Diop – e di giovani che ne adottano i moduli e i temi, costituisce la base del secondo spettacolo, messo in scena e interpretato da Bachir Touré: *Le Chant Profond du Sénégal*. (Questa volta, assiste allo spettacolo anche Léopold Senghor, arrivato da Francoforte dove gli è stato conferito il «Premio della Pace», e dove l'ha accolto la manifestazione studentesca organizzata da Cohn Bendit). È quella poesia della *negritudine* che ha suscitato i miti orientatori della ribellione africana – la terra madre, il paese d'infanzia, la comunità antica – e ha tramutato in simboli le vittime del colonialismo: i soldati africani di cui la Francia non ha riconosciuto il sacrificio, cantati in *Hosties Noires* da Senghor, o nella sua mirabile *Élégie* a più voci, Aynina Fall, sindacalista ucciso in uno dei primi scioperi. La contenuta tensione di questa poesia è sempre sottesa

dalla volontà di proiettare l'umiliata presenza negra e la sua rivendicazione in un nuovo classicismo, che ne esalti il valore eterno. Ciò ha determinato lo stile della interpretazione di Bachir Touré, notevolissimo attore formato alla scuola di Serreau. Si può solo rammaricarsi che quel tono abbia diminuito il risalto di alcuni componimenti di andamento più franco e di più bruciante attualità, come la poesia dedicata da Lamine Diakaté a N'Krumah, o il mirabile *New York* di Senghor. Dimostrandosi sensibilissimo regista, Touré ha rigorosamente impostato l'azione scenica sulla sola scansione dello spazio, ottenuta mediante elementi statici ed elementi dinamici: uno schermo laterale su cui vengono proiettate delle immagini fisse, un gruppo di suonatori, il *griot* che intercala frammenti di poesia tradizionale, e due presenze protagoniste, la propria e quella di una rispondente femminile.

«I popoli colonizzati conquistano l'indipendenza», scriveva Aimé Césaire nella presentazione di *Roi Christophe*. «E questa è l'epopea. Conquistata l'indipendenza, ha inizio la tragedia». I pochi testi teatrali scritti in questi anni, particolarmente nell'Africa uscita dal dominio francese, hanno continuato a tendere all'epopea. I loro contenuti si sono principalmente ispirati a un altro poema a più voci di Senghor, *Chaka*: antico conquistatore da





Nella pagina a fronte: due scene dello spettacolo di Bachir Touré, « Le chant profond du Sénégal », e qui altri particolari della danza precedente.



lui eretto a simbolo del mondo negro soppresso dal colonialismo. La stessa figura viene ripresa da Seydou Badian, mentre altri drammi tentano analoghe rievocazioni, come *Les Derniers jours de Lat Dior* di Amadou Cissé Dia, presentato a San Marino attraverso un documentario di Quilici. Né il teatro politico proposto dal grande compagno di strada martinichese, né la rabbia che prorompe nella poesia del congolese Tchicaya U'Tamsi, hanno finora trovato un equivalente sulle scene africane.

« I giovani autori continuano a propormi temi storici », mi dice Maurice Senghor, direttore del Teatro di Dakar. « Quasi sempre cerco di dissuaderli, almeno nella misura in cui il tema storico diventa ormai fine a se stesso, semplice contemplazione del passato ». Da un mese, Maurice Senghor ha organizzato a Dakar un « atelier d'autori », nel quale giovani letterati, registi, attori, discutono i temi che poi svilupperanno in una « scrittura collettiva ». L'esperienza, dice Maurice Senghor, già sembra averli stimolati. Mi parla con entusiasmo delle *tournées* fatte all'interno del paese, fermandosi in piccolissimi villaggi. « Non c'è separazione: facciamo veramente del *théâtre en rond*, il pubblico partecipa allo spettacolo, nascono dei dialoghi con gli attori che stanno recitando ». Ho conosciuto quella partecipazione allo stadio e nelle vie di Dakar. C'è negli africani una pronta reattività a qualsiasi forma di spettacolo, che apre facilmente la via a un teatro di massa: e ciò spiega l'attenzione dedicata in tutti i paesi al teatro dagli intellettuali e dai governi. Ma le vie battute non sono molto diverse: anche se in Nigeria, per esempio, si preferisce alla versione « colta » senegalese, una versione deliberatamente popolaresca, attualizzando con spunti di scarso mordente tipi e situazioni di una tradizionale « commedia dell'arte ». (Qui, è un carro di Tespi universitario a portare in tutto il paese questi spettacoli, ugualmente ripresi a Dakar da un intelligente documentario di Quilici). Eppure proprio in Nigeria Wole Soyinka, uno dei migliori poeti africani in lingua inglese, ha impostato, su strutture tratte dal teatro tradizionale, il suo *Kongi's Harvest*, durissima satira del nuovo dittatore africano. Non ne conosco la versione data al festival di Dakar: il testo inglese, successivamente pubblicato, rag-

giunge nel grottesco gli accenti della feroce amplificazione ubuesca. Soyinka è in prigione da un anno per motivi politici. Ha espresso la tragedia della indipendenza con la disperazione crudele che possono infondere le vicende nigeriane. « Per creare in Africa qualcosa di veramente valido », mi dice Paté Diagne, giovane saggista e assistente dell'Istituto di Ricerche Linguistiche all'Università di Dakar, « occorrono due condizioni. Prima di tutto, servirsi della lingua parlata da milioni di persone, e non di una lingua europea compresa solo da una *élite*. E poi, iniziare quel pubblico a un teatro veramente moderno ». Non esiste in Africa? Poco importa, dice Diagne. Si traducano in *wolof*, la lingua senegalese più diffusa, o si adattino al contesto locale opere che comunque possano sensibilizzare l'africano o incidere sui suoi problemi, dall'*Antigone* (« Non l'ha adattata anche Brecht? ») a Peter Weiss, Peter Brooks, Leroy Jones. E così per la letteratura. Alla *negritudine*, si sta sostituendo presso le giovani generazioni un'altra parola-emblema: *africanizzazione*. E parallelamente, al « meticcio » con l'ex-dominatore riconosciuto dagli intellettuali della generazione di Senghor, è presente nelle cose, si oppone la volontà di scegliere il proprio interlocutore.

Appunto come di rivendicazione di un diritto di scelta, mi dice Diagne, parlano di *africanizzazione* gli studenti senegalesi, che nella scorsa primavera hanno unito la loro protesta a quella operaia, occupando una università che aveva trasferito di peso a Dakar i vecchi metodi già incongrui a Parigi. E di *africanizzazione* parla con veemenza il regista e romanziere Ousmane Sembene: sul piano dei contenuti, sul piano della lingua e, per il cinema, sul piano dell'organizzazione. Il suo primo cortometraggio, *Borom Sarret*, premiato a Cannes, è stato proiettato nei villaggi da « cinebus », ai tempi in cui Lamine Diakaté era ministro dell'informazione. Poi questo tipo di iniziativa si è arenato. E d'altra parte, la distribuzione nelle città, e la stessa composizione dei cinegiornali, è sottoposta all'arbitrio di un onnipotente « consortium » africano operante in Europa. Quanto alla produzione, tutti i film di Sembene sono stati promossi da libere cooperative di cineasti e di intellettuali. *Docker* a Marsiglia prima dell'indipen-



denza, Sembene vi ha fondato il sindacato dei lavoratori negri, e tuttora milita nell'organizzazione sindacale a Dakar. Da *Le Docker Noir* a *Les Petits Bouts de Bois de Dieu* - racconto corale del grande sciopero promosso nel 1948 dai ferrovieri di Thiès - al volume di racconti premiato al festival di Dakar, *Vehi Ciosane*, Ousmane Sembene è stato uno dei narratori più significativi della letteratura africana in lingua francese, e spesso dei più polemici. Il suo film *Mandabi* - presentato a San Marino con il meno recente *La Noire de...* - è il primo lungometraggio africano a colori e in lingua locale. Lo spunto narrativo - tratto da un racconto del volume *Vehi Ciosane* - s'impenna sull'arrivo di un vaglia che il destinatario, maturo africano di un villaggio miserabile, deve riscuotere a Dakar. Ma il vero tema è la rappresentazione della vita in un ambiente tradizionale assillato dalla miseria, e lo scontro del semplice contadino con l'incurante alterigia dei burocrati, la corrotta disinvoltura dei nuovi privilegiati, e la miseria della città, non più sorretta, come nel villaggio, da una calda solidarietà umana. Al racconto, svolto con ironia sorridente, nuoce talora un realismo bozzettistico e certe compiacenze descrittive da cui era esente il suo intenso e scarno *Borom Sarret*. Oltre ai film di Sembene, è stato presentato a San Marino un cortometraggio di Ababacar Samb *Et la neige n'était plus*: esile ma limpida opera in cui la lentezza di certi ritmi narrativi africani talora spontaneamente configura un linguaggio da « cinéma-vérité ». Anche qui, un tema attuale: il ritorno tra i suoi di un giovane africano educato in Europa. « Non sei ormai marginale alla vita in cui vuoi integrarti? ».

« Oggi, il problema più grave di cui soffre l'Africa è quello di una élite completamente separata dal suo popolo », mi dice Alioune Diop, direttore di *Présence Africaine* e della *Société Africaine de Culture*. Chiunque abbia partecipato a qualche incontro culturale inter-africano conosce la figura calorosa e schiva, fragile e tenacissima, di questo grande animatore. « Del resto », aggiunge sorridendo, « è un problema che, in certe proporzioni, anche l'Europa non ignora, dato che i vostri studenti protestano contro i mandarini arroccati in un loro regno ».

Liliana Magrini

(Fotoservizio di Claudio Patrarca)



Avere alle spalle una tradizione, certe volte significa qualcosa. Anche se i tempi indulgono agli strappi, non resistono alla tentazione dei mutamenti bruschi, destinati poi a rivelarsi un'illusione. Il primo spettacolo organizzato al teatro Olimpico di Vicenza, reca la data del 1585, con il famoso Luigi Groto, detto il Cieco di Adria (autore di tragedie che andrebbero riproposte all'attenzione del pubblico per la forza dell'intreccio, il disegno dei caratteri, il palpito umano che vibra dietro lo schema della convenzione accademica), nella parte di Tiresia. Stando alle cronache, il particolare che più colpì i memorialisti dell'epoca, non fu tanto l'allestimento di un testo classico, l'Edipo, presentato nella fastosa cornice rinascimentale inventata da Andrea Palladio, quanto l'entusiasmo del pubblico, il fervore dei soci, l'intrecciarsi delle discussioni.

Nonostante il passare dei lustri, anzi dei secoli, la stessa atmosfera calda e festosa continua ad accogliere gli autori e gli interpreti che si affacciano a raccontare favole antiche e nuove sulla piattaforma di rovere che gli amministratori civici hanno voluto senza preoccuparsi delle conseguenze acustiche (il risultato è stato una opaca sordità, nella quale la voce s'impiglia, costringendo gli spettatori ad autentici miracoli per afferrare le battute).

Basti dire che le dodici sere di spettacolo, si sono trasformate in dodici esauriti, per un incasso di oltre quattordici milioni, fra richieste affannose e cacce al biglietto degne di un racconto umoristico. Eppure quest'anno il cartellone aveva puntualmente rispettato le esigenze di Verona e Vicenza, rinunciando a due voci che all'Olimpico incontrano molto favore, cioè Shakespeare e Goldoni, e nello stesso tempo portato il numero degli spettacoli da tre a quattro. Il pubblico ha risposto lo stesso, e mentre a pochi chilometri di distanza il festival veneziano si consumava nel vuoto, la stagione dell'«Olimpico» ripeteva il miracolo d'una rassegna drammatica di linea classica, nella quale lo spettacolo maggiore è rappresentato dalla folla.

Il non facile compito dell'apertura è ricaduto su una compagnia formata per recitare appositamente l'Ifigenia in Tauride di Wolfgang Goethe, un testo scelto per ragioni affettive («in quanto il grande di Weimar attese alla stesura definitiva dell'Ifigenia nei giorni del settembre 1786, che lo videro ospite a Vicenza, ammiratissimo del Palladio, la cui architettura egli sentiva consonare con l'ideale di classica bellezza che perseguiva per le sue creature poetiche»). Purtroppo sia la Miserocchi, che Santucci, sono riusciti a calare soltanto ad intermittenze nei panni dei loro personaggi, e la bellissima versione di Diego Valeri, ha finito per divenire lo sterile pretesto di alcuni stupendi momenti lirici. Il discorso drammatico, in sostanza, non ha mai potuto svilupparsi nella molteplicità suggestiva dei suoi echi, e l'impressione forse personale di un esercizio scolastico, è sempre rimasta sospesa come una nuvola nel cielo fermo dell'attenzione collettiva.

Il secondo spettacolo, fedele al repertorio rinascimentale, ha riproposto un dramma religioso di Lope de Vega, visto dall'occhio arrabbiato di John Osborne.

Non credo di abbandonarmi alla polemica, dicendo che senza i ritocchi del commediografo inglese, deciso a fare del protagonista una sorta di anti-eroe moderno, il testo, e conseguentemente l'allestimento, avrebbero guadagnato in autenticità e carica persuasiva. L'appassionato furore di Leonido, strappato



Una scena di «Un debito pagato» di Osborne. In basso: Anna Miserocchi e Gianni Santucci nell'«Ifigenia in Tauride».

ALL'OLIMPICO da Lope a Goethe e da Sartre ad Osborne

di G. A. CIBOTTO



fuori dal suo contesto squisitamente religioso, perde non soltanto di verità, ma addirittura di poesia, scivolando verso una problematica forse più vicina alla sensibilità del nostro tempo, però forzata.

Si aggiunge la serie delle ingenuità e degli eccessi interpretativi, che il regista Luigi Durissi ha arginato parzialmente, e non sarà difficile far approdare il giudizio verso i lidi di una moderata adesione. Anche in questo secondo lavoro, non va trascurato il nome del traduttore, Mario Luzi, che ha offerto una singolare prova di bravura e finezza. Del resto per chi conosce il suo itinerario culturale, non può essere certo una sorpresa; è tra i pochi che evitano i clamori pubblicitari, avendo la consapevolezza che il traguardo si raggiunge approfondendo un dialogo serrato con la nostra coscienza.

Dopo secoli di attesa, finalmente Angelo Beolco, detto il Ruzzante, ha fatto la sua entrata sotto la magica volta in cui, ai suoi tempi, imperavano «i lustrissimi» delle lettere e della scienza, che scherzosamente amava definire «slettran e sinciè». L'ha imposto con la tenacia che ormai distingue il suo ventennale sforzo di recupero, Gianfranco De Bosio, il quale ha presentato con qualche variante lo spettacolo già accolto positivamente durante la scorsa annata: Ruzzante all'Olimpico. Cioè il Reduce, Bilora e due orazioni, legate da un filo conduttore teso a dimostrare che la parabola del commediografo padovano va restituita all'ambito della corte, poiché limitarla al solo perimetro dell'istanza sociale, significa ignorare la parte forse più interessante, sviluppatasi in margine alla società colta e raffinata dominata dalla personalità di Alvise Cornaro, la figura più completa dell'umanesimo veneto.

La trovata di De Bosio, che praticamente ha concluso con il nuovo e secondo allestimento la sua parabola critica, iniziata ai giorni dell'università, è stata di giocare la carta Milva. Senza alcun dubbio la più terragna e sanguigna «Betia», vista nelle ultime stagioni. Invece di recitare, le è bastato essere se stessa per dare a un personaggio sempre sacrificato, uno scatto di rabbiosa vitalità, che ha capovolto il lungo monologo in un dialogo a tre. Insieme a lei è doveroso ricordare pure Franco Parenti, stupendo nel Reduce e, sia pure con fatica, nel Bilora, dove il regista gli ha imposto cadenze di dialetto chioggiotto che suonavano stonate. Ora tenendo presente che già nello stesso Reduce doveva arrampicarsi lungo i crinali di un linguaggio letterario che riesce incomprensibile agli stessi veneti, il «particolare» del dialetto caro agli eroi anonimi della saga marinara di Comisso, ha annullato in molte scene il suo felice impegno.

L'ultimo spettacolo del settembre vicentino porta la firma di Jean-Paul Sartre, del quale Franco Enriquez, passando con disinvoltura dal registro della protesta a quello della tradizione, ha messo in scena Le mosche.

Definirle un'opera dotata, è fin troppo facile, per cui non indugeremo a sottolineare i difetti di una costruzione drammatica che risente molto spesso della sua mal dissimulata angolatura letteraria. Preferiamo semmai ripetere che Enriquez dove incontra la possibilità di sfruttare un meccanismo scenico, arriva quasi sempre a fare centro. Stavolta poi è stato aiutato dalla bravura di Renzo Montagnani e Beppe Pambieri, che sono stati rispettivamente un Giove ed un Oreste efficacissimi, superiori per qualità espressiva alla stessa Moriconi, ogni tanto eccedente nei suoi toni.

G. A. Cibotto



SAMUEL BECKETT

e la farsa metafisica

Samuel Beckett, irlandese conquistato dopo la guerra da un altro paese e un'altra lingua, uomo mistero, dalla vita nascosta sia al centro di Parigi che nella sua casa di campagna nella Marne, dove qualche volta, per far perdere le tracce ai giornalisti in cerca di notizie, si presenta come il fratello di se stesso dichiarandosi assente, scrittore segreto al servizio del proprio mutismo, ci parla, ai confini del silenzio, di un mondo nullificato, purificato da ogni contingenza.

Gli esseri e gli oggetti di questo universo immerso nelle tenebre ci appaiono nella loro ultima nudità, evocatrice della privazione dei primi giorni del creato. In un mondo dove la durata non esiste che in funzione di un'attesa senza speranza questi esseri umani crepuscolari sembrano aver perduto il ricordo del loro passato, la curiosità verso l'avvenire e il gusto del presente. Pietosi superstiti, sfuggiti a qualche cataclisma, i personaggi del teatro astratto di Beckett, buffoni, vagabondi, istrioni, scribacchini piuttosto che scrittori, infermi asessuali e neutri, sono degli anti-eroi per eccellenza. Di solito si presentano in coppia, coppie maschili o vecchi coniugi, dolorosa incarnazione della irrevocabile dualità fra il corpo e lo spirito, ma anche comica evocazione della solitudine umana alla ricerca di tenerezza o più semplicemente di calore animale. Spogliati di identità, di individualità, si assomigliano come gli echi di uno stesso nome enunciato nel nulla (Godot riverberato potrebbe ben diventare Gogo, o Didi), o come una doppia incarnazione dello stesso ectoplasma.

Il dramma che Beckett ci presenta è quello della ineluttabile degenerazione del corpo e dello spirito, dell'invecchiamento, umiliante prologo alla morte che sorge con la nascita dell'uomo: «... è diventato sordo, un giorno sono diventato cieco, un giorno diventeremo sordi, un giorno siamo nati, un giorno moriremo, lo stesso giorno, lo stesso istante, non vi basta?... Partoriscono a cavallo di una tomba». (Pozzo in *En attendant Godot*). In questo deserto che dobbiamo attraversare, vaghe velleità di entropia creano il miraggio del non-essere.

di ROSETTE LAMONT

Eppure, in questo universo oscuro è il riso che trionfa. È proprio il riso che, con la tenerezza, offre la salvezza. Beckett è innanzitutto un grande umorista e come tutti gli umoristi scava nella disperazione. I suoi antenati letterari sono Rabelais, Cervantes, Swift, o perfino il Voltaire di *Contes*, piuttosto che Aristofane o Molière. (Si è già parlato abbastanza dell'influenza di Shakespeare, Joyce e Kafka). Questo grande aletterato, come lo chiama Claude Mauriac, ride attraverso le lacrime, ma se prende in giro gli uomini ride anche, e forse prima di tutto, di se stesso. Mentre il bello spirito, profumato, imparuccato, piccolo maestro impeccabile e implacabile, si burla del suo prossimo, degli «altri», l'umorista sa che non ha

sempre buon odore, sa che può aver fame, sete o voglia di soddisfare qualche bisogno, che morirà, e in questo modo condivide la condizione umana. Un bello spirito uccide con il ridicolo, l'umorista guarisce.

Beckett non è il solo. Egli appartiene a un gruppo di innovatori che sono riusciti a rinnovare perfino la base della drammaturgia. Ionesco, Genet, Adamov, Beckett e più recentemente Pinget, Vian, Obaldia, Weingarten, Dubillard, Arrabal e Kenan in Francia, Edward Albee, Jack Gelber, Jack Richardson e fino a un certo punto Thornton Wilder e Saroyan in America, Simpson e Pinter in Inghilterra hanno creato quel che si potrebbe chiamare la farsa metafisica. Questo teatro filosofico non è come quello di Sartre o anche di Camus, cioè l'opera di un allievo di genio della Scuola Normale che predica la propria tesi dall'alto della sua cattedra di conferenziere. Pur preoccupandosi della situazione dell'uomo Beckett sa che il modo più diretto per raggiungere lo spirito e il cuore dello spettatore non è quello di dire ma di mostrare.

Artaud ha insegnato ai nuovi autori drammatici il fascino prevalente del gesto sulla parola. « *Il teatro mirerà a essere effettivamente un atto* », scrive in un manifesto che annuncia la stagione 1928 del Teatro Alfred Jarry, e nel progetto di messa in scena di *La Sonate des spectres* preconizza una completa libertà:

« ... voci che cambiano tono... rapidità improvvisa degli atteggiamenti, dei gesti, cambiamento e decomposizione della luce, anormale importanza accordata all'improvviso a un dettaglio minimo, personaggi che moralmente si cancellano, lasciando dominare i rumori, le musiche, e sono sostituiti dai loro doppi inerti, sotto forma di manichini, per esempio, che d'un tratto prendono il loro posto ».

La proliferazione delle immagini sulla scena impone un certo ritmo all'azione (Beckett, come anche Artaud, non ha forse scritto delle pantomime, e non ha forse attinto la propria ispirazione più diretta dal cinema muto, vecchi film di Chaplin, dei fratelli Marx e di Sennett?). Il bello stile è liquidato con « *La Belle Époque* ».

Céline diventa il maestro del vocabolario moderno. Le frasi si spogliano, si disgregano, mentre sulla scena gli oggetti, le luci si mettono in movimento trascinando i personaggi. Le idee si concretizzano: l'attesa si fa albero, nudo al primo atto, coperto di foglie al secondo, il rimorso cadavere che cresce e invade un modesto alloggio, l'erotismo lezione di matematica e di filologia che sfocia nel delitto, il sogno e la realtà diventano bordelli dove l'abito fa il monaco. Basta con le oziose conversazioni, si deve stupire e costringere lo spettatore a una totale partecipazione. Giraudoux, Anouilh, Claudel, Montherlant, Sartre, Camus sono classificati fra i letterati. L'uomo di teatro va a scuola da Alfred Jarry.

È uno strano fenomeno della nostra epoca questo teatro comico che prende il posto della tragedia, che sottrae al tragico il suo patrimonio. La farsa, cacciata dalla chiesa sul sagrato, allestita sui palchi della pubblica piazza, questo genere popolare e volgare oggi vaudeville grossolano, cabaret, caffè-concerto, Grand e petit Guignol, viene riabilitata, diventa strumento di pensiero e di giudizio. Ubu rimpiazza Edipo, sempre re, ma tiranno grottesco, autentico antenato dei Pozzo e degli Hamm di Beckett. Il protagonista non è più l'eroe che offre allo spettatore purificato, liberato dalle proprie angosce, il viso bagnato di sangue e senza sguardo per aver sondato le profondità del suo acciacco e della sua *hybris*, ma il modesto anti-eroe, tremante di paura, di freddo, di attesa, storpio buffone, così simile a noi, così vulnerabile eppure coraggioso e spesso stoico.

« *Tutti noi nasciamo pazzi. Qualcuno lo resta* », dice un personaggio in *En attendant Godot*. È chiaro che Beckett, come Shakespeare e Dostoevski, predilige i pazzi. Loro sono i detentori della saggezza e si avvicinano alla santità. Nel teatro di Beckett si incontrano due razze: quella dei padroni e quella degli schiavi. I padroni sono dei tiranni spesso impotenti, paralizzati, ciechi. Gli schiavi sono dei buffoni diventati *knouks*. Pozzo, rivolgendosi a Vladimir e a Estragon, spiega loro: « *Una volta c'erano i buffoni. Ora ci sono i knouks. Per chi se lo può permettere* ». (Questo passaggio esiste solo nella versione francese. Ci si chiede perché Beckett l'abbia ommesso nella versione inglese). Il buffone, il *knouk* di Pozzo è Lucky, nome ironico quanto quello di Félicité in *Un cœur simple*. Lucky è il facchino e il domestico di Pozzo. Egli sviene sotto il peso delle valigie di Pozzo che, solo alla fine, sapremo piene di sabbia. Deve anche caricarsi il cesto delle provviste e tenere fra i denti la frusta che serve a batterlo. È un fantoccio legato da una funicella che ricorda un guinzaglio, delle redini o perfino la corda di un impiccato. Estragon e Vladimir che sognavano di impiccarsi all'albero, ma che non possono realizzare questo progetto per mancanza di una buona corda, esaminano con beatitudine la funicella che affonda nel collo di Lucky. Tutto li stupisce: il suo pallore, i suoi lunghi capelli bianchi,



la sua aria da sonnambulo. Cosa sa fare? Pensare, risponde Pozzo, come se si trattasse di un numero da circo.

Pozzo. *Cosa preferite? Che balli, che canti, che reciti, che pensi, che...*

Estragon. *Preferirei che ballasse, sarebbe più allegro.*

Pozzo. *Non necessariamente.*

Estragon. *Didi, sarebbe più allegro, no?*

Vladimir. *Mi piacerebbe sentirlo pensare.*

Quasi per completare l'idea di un numero da vaudeville Pozzo ordina che si dia a Lucky il cappello perché « *Non è capace di pensare senza cappello* ».

Appena ha il cappello in testa, il fantoccio è ricaricato. Con voce atona comincia a recitare un'interminabile filastrocca, grottesco riassunto di tutta la scienza umana, minestrone pastoso della nostra cultura dove ritornano i nomi di alcuni grandi saggi, Pinçon e Whattmann, (Whattmann, cioè Signor chi?) membri dell'Accademia (che ci ricorda il Dottor Pangloss insegnante di cosmologia e il povero Akkaki Akkakievitch, umile eroe di Gogol), e Fartov e Belcher (nomi derivati dai due verbi inglesi che indicano alcune funzioni del corpo umano), tutti profondi pensatori che hanno verificato due importanti fenomeni, il primo che « *l'uomo... sta dimagrendo e... rimpicciolendo* », nonostante il progresso e malgrado lo sviluppo di « *l'aviazione e... la conazione* », e il secondo che « *l'aria è la stessa* » sia « *sulla terra, sul mare e perfino nell'aria* ». Ecco quel che Lucky riesce a farfugliare quando comincia ad aggrovigliarsi nei fili di questo discorso sconclusionato che si può interrompere soltanto strapandogli dalla testa quel cappello che come il coperchio di

una pentola provoca il ribollimento di un pensiero diffuso. L'automatismo di Lucky ci ricorda sia le teorie di Bergson in *Le Rire*, sia l'uomo-macchina di Cartesio. Le valigie sotto il cui peso sprofonda contengono il bagaglio intellettuale del nostro mondo occidentale (di sabbia), bagaglio che serve a modellare teste piene piuttosto che teste ben fatte. Se Lucky è l'uomo colto della nostra epoca, asino che porta il peso di tanti secoli di cultura, che ripete la lezione come un pappagallo, atroce miscuglio di filosofia, di giornalismo e di pubblicità, si capisce che è ora di rinchiudersi in una stufa come Cartesio per disapprendere le idee ricevute e ritrovare le prime verità. La fune che unisce Lucky al suo padrone Pozzo è come il cordone ombelicale che lega il bambino alla madre e quindi in qualche modo anche ai suoi antenati e al proprio passato, o come il grande simpatico che deve trasmettere attraverso spiriti animali le direttive dello spirito al resto del corpo, le sensazioni allo spirito. Pozzo, il padrone, e Lucky, lo schiavo, non sono in realtà che un uomo solo, come d'altronde Didi e Gogo (doppia incarnazione del divino) o Clov e Hamm.

Nella sua ammirevole opera su Beckett, Hugh Kenner dice che il pagliaccio, quando si esibisce come un equilibrista vacillante lungo una corda immaginaria sospesa nel vuoto, non imita l'abilità dell'acrobata ma da sonnambulo improvvisa il divertimento più godibile, la manifestazione dell'insufficienza

dei protagonisti del lavoro successivo. Pozzo e Lucky ritornano con i tratti di Hamm e Clov, mentre Nagg e Nell, i vecchi genitori, riappaiono da protagonisti nel più recente *Oh les beaux jours*. Il titolo è ironico perché i personaggi ancora una volta sono votati all'annientamento. Nell diventata Winnie si presenta al pubblico sotterrata fino alla vita da un cumulo di terra ai cui piedi il marito, sordo e ridotto alla reptazione, conduce un'esistenza da larva, incapace di portare aiuto alla sua sposa che rimane pur sempre un'incorreggibile ottimista. La ritroviamo al secondo atto sotterrata fino al collo, eloquente immagine della morte vicina. Straordinariamente sembra mantenere il buon umore; la sua loquacità nutre il lungo monologo interrotto da qualche interiezione di Willie il marito. (Willie e Winnie ci ricordano anche un'altra vecchia coppia, i Rooney, personaggi dell'opera radiofonica di Beckett, *Tous ceux qui tombent*). Immobile, ridotta al contenuto della sua borsa, finché è in grado di usare le braccia e le mani, Winnie si lava i denti, si pettina, si mette in ordine, prende un ricostituente senza mai smettere di ciarlare.

Monologo, dialogo, per Beckett non esiste che un'unica voce. Come Gertrude Stein sul letto di morte, si chiede: Qual è la risposta? Qual è la domanda? Winnie non è sicura di essere ascoltata o intesa ma continua a parlare. Per quanto riguarda Krapp, il suo monologo è in realtà un dialogo fra il vecchio

alcolizzato indifferente e cinico che è la voce disincarnata, vibrante di entusiasmo e di coraggio che esce dal magnetofono. E' la voce di un morto perché noi moriamo a ogni trasformazione, a ogni tappa della nostra vita, e ci chiediamo se il Krapp di un tempo, la cui voce calda e vibrante si mescola al ghigno sdentato del vecchio che l'ascolta, avrebbe sacrificato alla « letteratura », a quella visione intellettuale che gli sembrava tanto importante, il suo amore per una donna che resta l'innominata, qualora avesse potuto vedere, sia pure per un solo istante, questo solitario che è diventato, vacillante sulla soglia della morte, e tutto imbroglia nella matassa sfatta della sua

vita registrata. Ancora insufficienza e impotenza questa via di Krapp (la parola vuol dire escremento in inglese), dove tutto era solo illusione e vanità tranne una gita in barca.

« *Le ho chiesto di guardarmi e dopo qualche attimo - dopo qualche attimo l'ha fatto, ma gli occhi erano come fessure a causa del sole. Mi sono chinato su di lei perché si trovassero all'ombra e si sono aperti. (Pausa) Mi hanno lasciato entrare. (Pausa) Andavamo fra le canne. (...) Sono calato su di lei con il viso fra i seni e la mia mano su di lei. Stavamo così, coricati, senza muoverci. Ma sotto di noi tutto si muoveva e ci muoveva dolcemente dall'alto al basso e da un lato all'altro.* »

Orribile confronto del vecchio con il proprio passato e struggente coscienza della felicità perduta. La barca di Krapp ricorda la celebre barca del primo fra i romantici, Lamartine, mentre ascolta la propria amante implorarlo di « gustare le rapide delizie » dei loro giorni « più belli ». In questo purtroppo risiede il destino dell'uomo, nel non poter trattenere e gustare delizie troppo rapide. E quanti sono coscienti di vivere i più bei giorni della loro esistenza? Krapp di fronte al suo nastro magnetico che fa girare e rigirare ininterrottamente capisce che ha sacrificato l'unica cosa che avrebbe potuto dare un senso profondo alla sua vita.

Corpi senza voce, voci disincarnate, Beckett esplora tutta la gamma del teatrale. Pantomime, opere radiofoniche, che si intitolano *Acte sans paroles*, *Cendres* e *Tous ceux qui tombent*, fanno da cornice al suo teatro. Beckett ricerca quel che può maggiormente avvicinarlo al monologo interiore, con un'unica



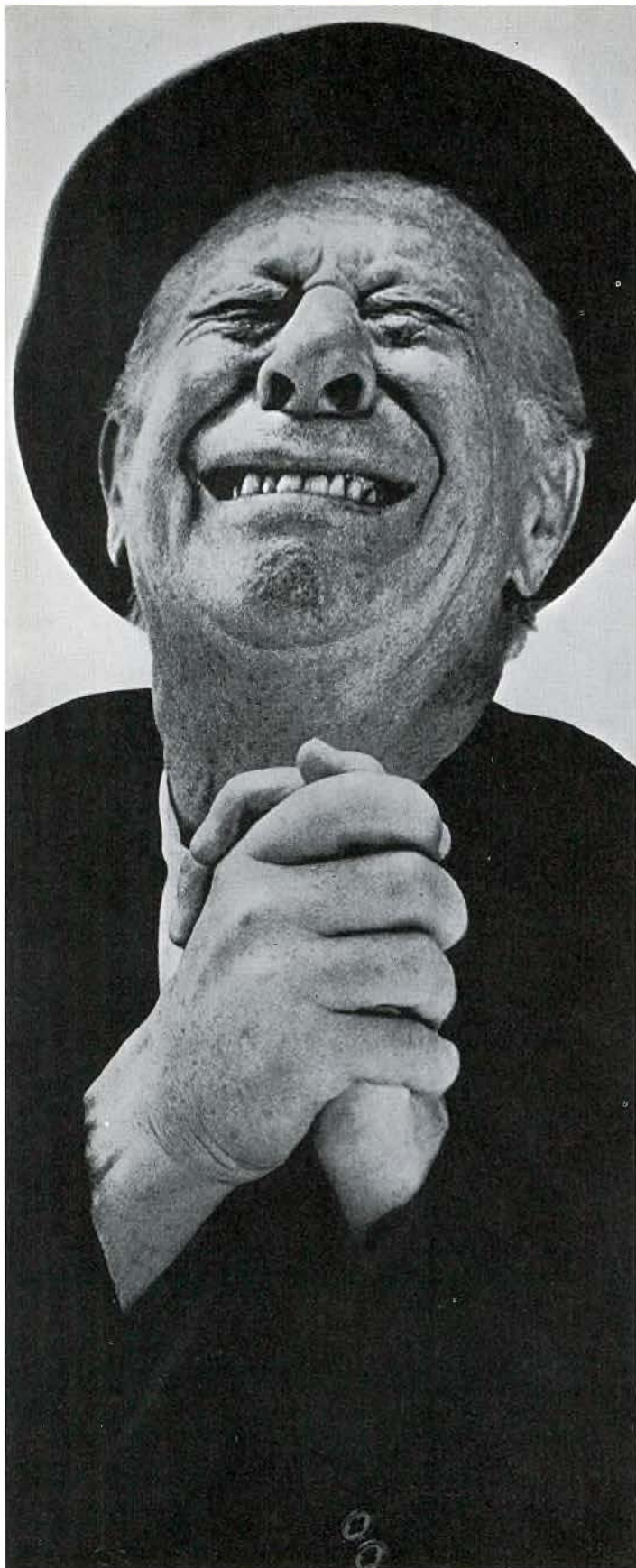
dell'essere umano. Questa commovente impotenza è proprio quella di Didi e di Gogo, e verso la fine anche di Pozzo quando, diventato cieco, deve lasciarsi guidare da un Lucky muto rimasto cane fedele ma più inutile che mai. Vedendoli attraversare la scena, ci si chiede quale dei due sia lo schiavo dell'altro; schiavitù è anche la condizione di padrone, tirannia che conduce all'accecamento.

FRANCIS BACON

Tre studi per Muriel Belcher e altri tre studi per George Dyer.

Comica impotenza anche quella dei vecchi genitori di Hamm in *Fin de partie*, ridotti ad abitare in due bidoni delle immondizie, poveracci senza gambe, pedine condannate ad aspettare la morte che li eliminerà dal gioco. Con voce rimbambita si scambiano poetiche e triviali reminiscenze mentre Clov, il Lucky del dramma, paralizzato dal dolore, trascinando la gamba rigida, prolunga la loro agonia offrendo gli ultimi biscotti, generosamente elargiti da Hamm, *deus ex machina* immobilizzato nella sua sedia a rotelle, derisoria divinità di questo gioco di scacchi dove lui è il re.

Nell'opera di Beckett i personaggi secondari diventano spesso



per BERT LAHR

voce composta da quella dell'autore e quella dello spettatore-lettore-ascoltatore fuse in questa voce dell'anima, espressione dell'umanità passata presente e futura (se esiste un avvenire). Ma quel che lo tenta prima di tutto è il silenzio. In questo Beckett è discepolo di Mallarmé che non osava sporcare la pagina che « il candore difende », desiderandola vergine di parole, Mallarmé, invidioso dell'arte della ballerina, del mimo, dell'acrobata che scrivono con il gesto, liberati dall'armamentario dello « scriba ». Non aveva forse sognato una messa in scena monologo-danza per « *L'après-midi d'un faune* » e concepito *Un coup de dés* e *Igitur* recitati da una specie di Amleto alla Poe? Scrivere per creare il silenzio, scrivere per dire che non si può scrivere, evocare l'assenza di una rosa in una stanza vuota, questo era il compito che si proponeva Mallarmé poeta della sterilità ideale, alchimista del verbo, esiliato come il suo Cigno nella contrada ghiacciata dell'impossibile purezza. Tutto è *di troppo* anche nell'universo di Beckett, tutto vorrebbe essere assenza. Come il Sartre di *La Nausée* egli avverte un'angoscia ossessiva di fronte all'assurdità dell'esistenza: parole, gesti, corpi, oggetti. Uomo di lettere non può sfuggire all'ossessione delle ombre da lui create. Nel suo letto di asmatico Proust non si chiedeva se il mondo esisteva, occupato com'era a ricrearlo nella sua complessità per meglio possederlo, ma Beckett in mezzo agli uomini se lo chiede. Se Proust gli ha trasmesso l'angoscia di fronte all'usura del tempo è Cartesio che gli ha insegnato a vedere il mondo come un possibile miraggio, opera del maligno. Ma fantasmi o esseri in carne e ossa, sono tutti lì, vivaci come queste voci trasmesse da onde o registrate su nastri magnetici.

In *Tous ceux qui tombent* un intero villaggio prende corpo come quello evocato da Dylan Thomas nell'opera radiofonica *Under Milkwood*, e in *Cendres* è un narratore, scrittore di professione, che conversa con il padre defunto, poi con la moglie forse anch'essa defunta. E c'è anche il rumore del mare che risuona incessante nelle sue orecchie mescolato a quello della sua voce. La moglie dice: « *Sarai solo al mondo, con la tua voce, non ci saranno altre voci al mondo all'infuori della tua* ». Se ognuno ha il suo inferno, ecco quello di Beckett, ultima solitudine, derisorio brusio del nulla.

Il vero protagonista delle opere teatrali e dei romanzi di Beckett è lui stesso in quanto scrittore. Tutti i suoi protagonisti sono degli scrittori-istroni che non credendo più nella durata, quindi nella Storia, non possono fare a meno di storie.

« *Stanno per sotterrarmi, non mi vedranno più in superficie. Intanto mi racconterò delle storie, se posso. Non saranno le stesse storie di una volta, questo è tutto. Saranno storie tranquille, né belle, né grossolane, non avranno più né volgarità, né bellezza, né febbre, saranno quasi senza vita, come l'artista* ».

Così sogna Malone nel suo letto di morte, incapace di produrre lo sforzo psichico e fisico che potrebbe accelerare la sua fine. « *Se potessi usare il mio corpo mi rovescerei dalla finestra* ». Nessuna evasione è possibile dal momento che sembra alloggiare nel cranio di qualcun altro, non nel proprio, ma fra « *sei pareti... di osso massiccio* », paesaggio interiore che ci ricorda quello di Baudelaire nei suoi *Spleen*, lugubre polo dell'anima. In attesa di trovarsi « *fuori da questo mondo* » scrive o parla a voce alta. Come Molloy, ha ereditato una camera, forse quella di sua madre, simbolo dell'oscurità umida della matrice. Raggomitolato in un letto madido di sudore, dagli odori fetidi, Malone o Molloy, « *vecchio feto* » che sfocia « *in pieno ossario* » (*Malone meurt*) scarabocchia incerto alcuni appunti. Se assomiglia allo stesso Beckett, ricorda anche Proust che rivede la sua opera il giorno della morte.

Se Moran e Molloy sono un'unica persona, come giustamente l'ha notato Edith Kern, della quale Moran rappresenterebbe il lato cartesiano, ragionevole e ragionatore, e Molloy il subcosciente, Malone (il suo nome è composto da *man* e *alone* - uomo e solo), altro eroe dell'atarassia, non può essere che Molloy-Moran fusi in un'unica persona. Con il narratore di *Comment c'est* questi personaggi che in realtà sono un'unica persona, lo stesso autore, cercano fra le ombre di raccontare la propria vita, monologo interiore ininterrotto che scorre

verso l'informe come un fiume che si dirige verso l'estuario. Da *Murphy*, romanzo brillante scritto in inglese, a *Comment c'est*, sussurro privo di punteggiatura, vi è tutto un severo tirocinio. È curioso che Beckett, per evitare il bello stile dell'inglese sua prima natura, abbia scelto il francese, lingua tanto precisa e rigorosa. Quel che vorrebbe raggiungere è l'autenticità. I protagonisti dell'opera di Beckett sono anche degli scrittori. Vladimir dice a Estragon: « *Avresti dovuto essere un poeta* » e l'altro risponde: « *Lo sono stato* » con un gesto eloquente verso i suoi stracci. Quanto a Pozzo, è una specie di istrione-poeta con il vaporizzatore tascabile per liberare le corde vocali e l'amore per lo stile descrittivo.

Lo stesso accade per quel vecchio gigione di Hamm (come indica il suo nome in inglese), Amleto infiacchito che si offre il lusso del soliloquio. Compra l'attenzione del padre che lo ascolta solo a metà, con l'offerta di un biscotto. Anche a Hamm piace scrivere e questo gioco gli rende la vita quasi sopportabile. Scrittori sono anche Krapp, e l'Henry di *Cendres* il quale afferma: « *Una volta non avevo bisogno di nessuno. Tiravo avanti, del tutto solo, con delle storie, ce n'era una famosa sul vecchio, si chiamava Bolton, non l'ho mai finita, non ne ho mai finita nessuna, non ho mai finito niente...* ». Bolton è lo stesso Henry, e la sua storia un episodio fra il narratore e il suo amico Holloway.

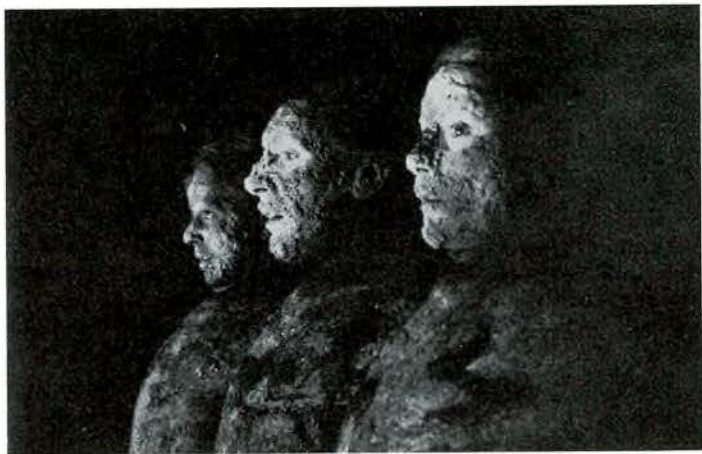
Irrmediabilmente votati alla solitudine, perché « *vivere è errare soli vivendo nel fondo di un istante senza fine* » (*Malone meurt*) ci culliamo nelle storie per passare il tempo fra due abissi. Ci è anche difficile fare a meno dei nostri simili « *perfino quando non ci assomigliano che imperfettamente* » (Pozzo in *En attendant Godot*), e ci capita perciò di fare un pezzo di strada con un « *co-detenuto* » (*Molloy*), ma gli altri dopotutto non sono che sostanze omeomorfe, o peggio ancora fantasmi del nostro desiderio. In definitiva ci ritroviamo isolati nella nostra pelle, prigione dove si deve aspettare il momento della liberazione.

Nell'attesa si possono adottare tutte le forme del *divertimento*: raccontare delle storie, fare della conversazione, pretendere che altri mostrino interesse per un argomento, giocare a essere un altro (cioè fare del teatro). « *Cerchiamo di conversare senza esaltarci, dal momento che non siamo capaci di tacere* » propone Estragon, e più avanti: « *Ecco, facciamoci delle domande* ». Quanto a Vladimir gli piacerebbe « *giocare a Pozzo e Lucky* ». Si deve riempire l'attesa, e soprattutto darsi « *l'impressione di esistere* ».

Vanità senza dubbio questo bisogno di creare degli esseri e delle forme, di trasformare il caos irrazionale del mondo in un avvenimento, ma divertimento necessario che chi sente « *il becchino* » applicare « *i ferri* » (*En attendant Godot*). Se Dio è morto, o assente, se i suoi messaggeri non sono mai gli stessi, né sanno con certezza se l'hanno visto e dimenticano quel che devono comunicare, l'unica redenzione è questa stessa attesa, assurda, forse, e senza dubbio vana, ma anche nobile e prezioso dono dell'essere umano che non smette di sperare.

Prima della parola c'è la cosa. E' a teatro che gli oggetti si staccano sotto la doppia illuminazione delle luci e dello sguardo fisso dello spettatore. Sulla scena le cose acquistano una straordinaria eloquenza e qualche volta ci fanno dimenticare i personaggi che come degli intrusi invadono uno spazio eterno e perfetto. Il teatro astratto del « *no* » giapponese utilizza alla perfezione questo linguaggio simbolico, come una conversazione soggiacente o parallela a quella delle battute.

Per secoli il nostro teatro ha trascurato il linguaggio delle cose e il fatto di aver resuscitato questa lingua morta è la grande riscoperta degli autori drammatici. Per molto tempo una sedia si trovava sulla scena solo per dare a un attore la possibilità di sedersi, per le « *comodità della conversazione* », come dicevano i ricercati esponenti del preziosismo. Il teatro d'avanguardia ha saputo ridare all'oggetto il proprio valore. Una sedia, per il semplice fatto di trovarsi sulla scena, diventa parola. Dobbiamo saper ascoltare questa muta conversazione come abbiamo imparato a capire, sotto le parole che si dicono, il senso nascosto del monologo interiore.



Le tre maschere di « *Comédie* », nella edizione dell'Old Vic, 7 aprile 1964. Sotto: Madeleine Renaud, protagonista di « *Oh les beaux jours* », al Festival di Venezia, ottobre 1963; e Lucien Raimbourg e Pierre Latour nei personaggi di Vladimir e Estragon di « *En attendant Godot* », al Théâtre de Babylone, 3 gennaio 1953. Nella pagina precedente: Bert Lahr, il protagonista di « *Godot* » per l'edizione di New York (1956), nella celebre foto di Richard Avedon.



Nei romanzi e nel teatro di Beckett c'è una riabilitazione dell'oggetto, fenomeno corrente nella nuova letteratura, sia nel romanzo di Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, che nel teatro di Genet, Adamov, Ionesco o perfino nella poesia di Ponge e Char. I personaggi di Beckett sono spogliati quasi di tutto (il loro lusso maggiore è una bicicletta), ma la povertà dei loro beni valorizza quei pochi oggetti che li circondano, diventati tesori e emblemi.

La situazione classica di un personaggio di Beckett è quella di trovarsi in un letto con una borsa a portata di mano, o in mancanza di questa, un mucchietto di oggetti. Alcuni sono familiari al proprietario, altri dimenticati diventano sorpresa e dono.

« Nella borsa fino adesso le scatole, l'apriscatole, la corda ma il desiderio di qualche altra cosa non sembra che me l'abbiano dato questa volta l'immagine di altre cose con me nel fango il nero nella borsa a portata di mano non sembra che nella mia vita abbiano messo questo stavolta »

... cose utili un asciugamano per asciugarmi di questo genere o piacevoli da toccare

dopo aver invano cercato fra le scatole questa o quella seguendo il desiderio l'immagine del momento » (Comment c'est).

Malone morente sa che i suoi beni si trovano alla rinfusa in un armadio ma che può prenderli per mezzo di un lungo bastone simile all'uncino di Hamm. Quando decide di farne l'inventario e si accorge che i suoi ricordi sono inesatti:

« ... so ora che l'immagine di questi oggetti dei quali finora mi sono compiaciuto, se era esatta nell'insieme, non lo era nel dettaglio. ... Voglio essere in grado, quando verrà il grande giorno, di annunciare chiaramente, senza aggiungere né omettere nulla, tutto quel che la lunga attesa mi avrà dato e lasciato ». (Malone).

Nell'opera di Beckett i beni dei personaggi diminuiscono o spariscono sempre più. Ci troviamo in un universo atomizzato, dove il consumabile è consumato, dove si devono razionare i propri appetiti.

In *Fin de partie*, Hamm tiene le chiavi dell'armadio delle provviste dove si trovano ancora alcuni biscotti, e dove si trovavano dei calmanti e degli eccitanti, ora esauriti. Vladimir ha le tasche inzeppate di rape e ravanelli scuri. Non ci sono più ravanelli rosa, resta solo una carota che offre a Estragon. Pozzo invece, ricco e potente, si rimpinzia di un pollo freddo tirato fuori dal paniere delle provviste sotto lo sguardo abbagliato di Didi e Gogo, desiderosi di succhiare almeno le ossa che lui sputa, straziante simbolo dell'abisso che divide i privilegiati dal resto degli uomini. E' ancora Pozzo che possiede l'unica sedia della commedia, portata da Lucky insieme alle valigie e alla frusta, una sedia pieghevole alla quale la prerogativa dell'unicità conferisce la dignità del trono. Se la sedia pieghevole è il segno della potenza assoluta di Pozzo, la frusta e la corda sono quelli della schiavitù di Lucky, schiavitù alla quale non cerca di sfuggire dal momento che fra i denti porta quella frusta che serve a batterlo.

Troviamo anche degli oggetti umoristici, armamentario da vaudeville, le tre bombette di Didi, Gogo e Lucky che si scambiano, ciascuno provando quella dell'altro e poi riprendendo la propria, le scarpe di Estragon, troppo strette, e che nell'intervallo vengono misteriosamente sostituite da un paio nuovo o forse lo stesso che sembra nuovo, il vaporizzatore di Pozzo, le banane di Krapp, il cane di *péluche* di Hamm, l'equipaggiamento sportivo di Clov che si trascina zoppicando, il rossetto e lo spazzolino da denti di Winnie che fa toilette malgrado il progressivo seppellimento.

Tempo e durata sono simbolicamente espressi dalla messa in scena. L'albero che occupa il centro del palcoscenico in *En attendant Godot* si copre di foglie al secondo atto, immagine mistica e insieme ironica di rigenerazione e di speranza, espediente sottile per indicare che sono trascorse più di ventiquattr'ore o forse per mostrare che le nostre nozioni del tempo sono relative. Beckett all'inizio dell'atto annota: *« Domani. Stessa ora. Stesso posto »*, ma i suoi personaggi sono scettici. Vladimir. *Ieri sera era tutto nero e scheletrico! Oggi è coperto di foglie!*

Estragon. *Di foglie?*

Vladimir. *In una sola notte!*

Estragon. *Forse siamo in primavera.*

Vladimir. *Ma in una sola notte!*

Estragon. *Ti dico che non eravamo qui ieri sera. Hai avuto un incubo.*

Vladimir. *Dove eravamo ieri sera secondo te?*

Estragon. *Non so. Altrove.*

Quanto alle foglie dell'albero di solito sono rappresentate da nastri verdi, il meno realistici possibile. Artisticamente finta una luna sale lenta dietro l'albero, segnando un rinvio nell'attesa, una notte di oblio, la fine dell'atto.

Fin de partie inizia con una scena vuota dove tutto è coperto da lenzuola, come gli interni borghesi quando i proprietari partono in vacanza. La scena attende l'arrivo del primo personaggio, Clov, che toglie a uno a uno le lenzuola-sudario e scopre dapprima Hamm seduto sulla sua poltrona a rotelle con il viso nascosto da un enorme fazzoletto, poi i vecchi genitori nei bidoni delle immondizie. Hamm si toglie il fazzoletto, sbadiglia, si mette gli occhiali da sole. I vecchi ciarlano. Così i personaggi incorporati agli oggetti, come loro dissimulati, si mettono a vivere sulla scena. Personaggi e oggetti liberati da Clov si svegliano e parlano.

La *dernière bande* è dominata da un magnetofono, strumento diabolico, che giunge a dare all'uomo il suono e il tono del proprio monologo interiore. In modo straordinario Beckett è così riuscito a concretizzare sul palcoscenico il tragico confronto fra un uomo e il suo passato. Se il romanziere può produrre lo stesso effetto permettendo al lettore di rileggere il diario intimo dell'eroe, il drammaturgo deve trovare un'equivalenza scenica. Il magnetofono è infatti uno degli oggetti della nostra vita moderna, macchina inventata per farci disperare. Fine del mondo, fine della vita, poveri oggetti, ultima carota, biscotti secchi, stracci derisori e la loro assenza (non ci sono più biciclette, né calmanti, né ravanelli rosa, né orologi, né specchi) ci parlano con un'eloquenza che supera quella della parola. Winnie dice: *« Ah sì, le cose hanno la loro vita, ecco quel che dico sempre, le cose hanno una vita. Il mio specchio, per esempio, non ha bisogno di me ».*

Il linguaggio delle cose durerà più a lungo di quello dell'uomo.

L'opera d'arte è un universo autonomo. Il grande artista non ricrea la vita, la crea. Ma fra i due mondi, il nostro e quello creato dall'artista, esistono delle corrispondenze. Più un artista è grande e maggiormente tende i fili fra questi due mondi, ragno paziente che tesse la propria tela.

Attraverso la purezza della sua astrazione, Beckett è giunto a collegare il proprio mondo con tutti i punti sensibili del nostro. La sua arte è platonica e va oltre l'allegoria pur restando nel sacro. Egli fa a teatro quel che Brancusi ha fatto nella scultura quando per un pesce abbozza IL pesce, e per l'uccello IL volo di ogni uccello. In Beckett inoltre non troviamo mai un padre di famiglia, un capitano d'industria, un re, un vescovo. Quel che lui pone sulla scena è un personaggio che riassume l'essenza di tutti questi individui, l'autorità, la tirannide. Che sia seduto dietro una scrivania o su un trono, ha lo stesso atteggiamento, e per metterlo in ridicolo, Beckett fa sedere il personaggio su una sedia pieghevole, mentre il piccolo impiegato, il domestico, il figlio, restano in piedi, curvi in un atteggiamento di sottomissione eterno quanto la loro condizione.

Un destino, dei momenti privilegiati, ecco la base stessa dello svolgimento drammatico della tragedia. Nella nostra epoca esistenzialista non crediamo più agli avvenimenti, ma all'incatenamento monotono e assurdo di certi fatti. Il protagonista della nostra epoca non può più essere l'eroe che dirige gli avvenimenti o subisce una sconfitta imposta dal destino. Senza dubbio ci è impossibile scrivere ancora delle tragedie. Tuttavia se andiamo a teatro ci andiamo ancora, come gli antichi, per trovare una comunione. La farsa metafisica ha restituito al teatro la dignità di un rito. L'anti-eroe, protagonista del teatro d'avanguardia, l'eroe suo malgrado, il vagabondo, il buffone, lo storpio che coraggiosamente subisce la sua assurda situazione fra due abissi, è il tipo per eccellenza della nostra epoca come l'uomo di qualità era quello del diciassettesimo secolo e l'uomo sensibile quello del Romanticismo. Il teatro astratto è l'unica forma conforme alla nostra epoca e Beckett ne è una delle voci più autentiche.

Rosette Lamont

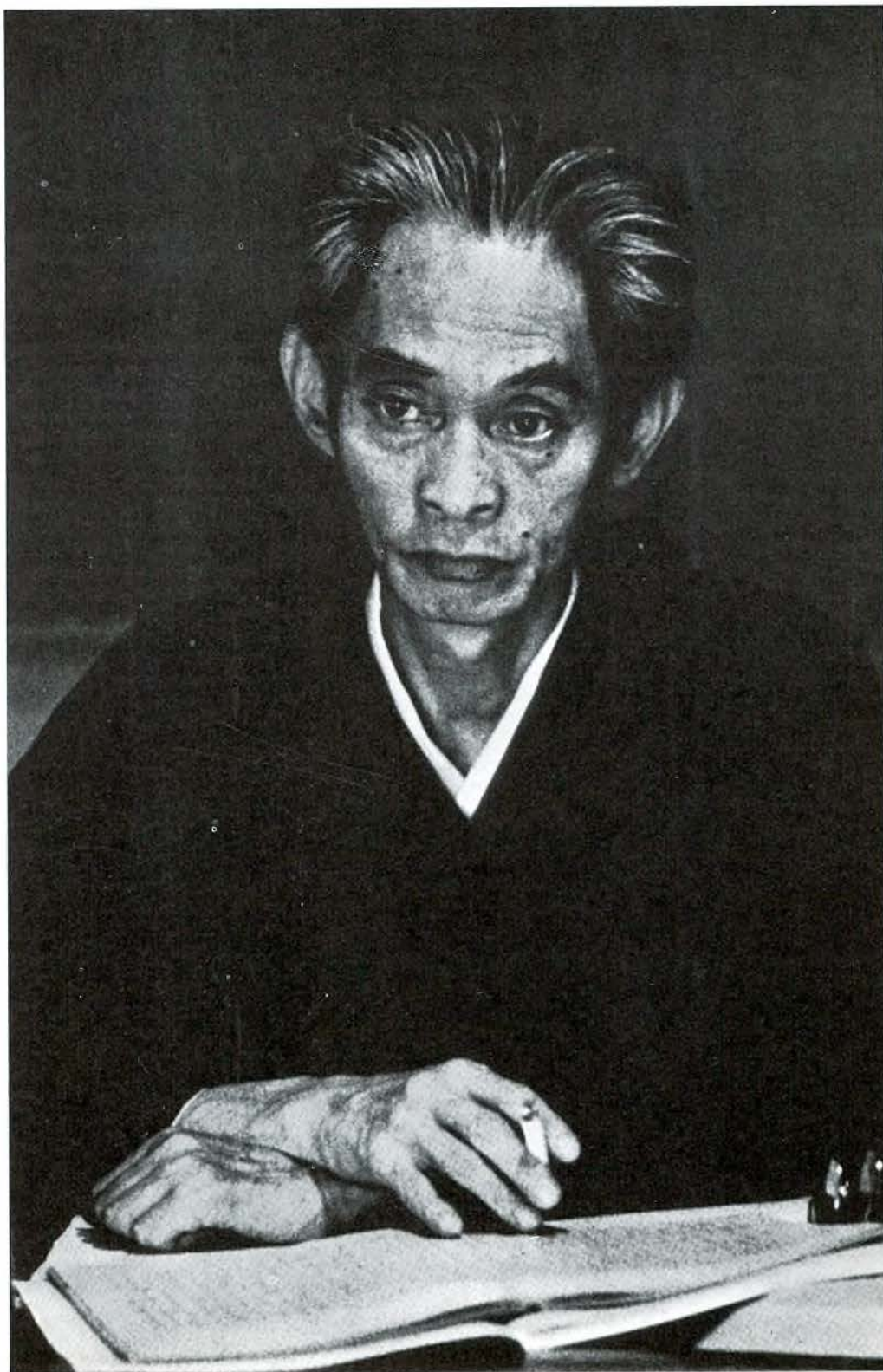
«**L**e attrici giapponesi sono sempre bravissime quando devono interpretare parti di geishe, prostitute e simili, ma diventano mediocri appena si affida loro un personaggio di moglie o di ragazza normale, dei nostri giorni. Questo perché nella vita reale, le ragazze e le mogli normali trattengono, oggi come ieri, le loro emozioni, mentre le geishe le manifestano tutte». Sono parole del premio Nobel 1968 per la letteratura, Yasunari Kawabata.

Kawabata ha sessantanove anni; il suo primo successo letterario risale al '26; da allora, le sue opere maggiori sono state tradotte in immagini, in film di ambiente contemporaneo. Il cinema giapponese, si divide infatti, in due filoni: «*Jidai Geki*», film storici, di tradizione, editi dagli studi dell'antica capitale, Kioto, e «*Gendai Geki*», film di ambiente contemporaneo, editi dagli studi della nuova capitale, Tokio. E' soprattutto il primo che si è aperto una sua via alle mostre e ai festival, seguito, poi, dal secondo, al quale ha dato un notevole contributo di opere e di idee Kuwabata, saggista e teorico di cinema oltre che grande scrittore.

«Il nostro cinema - dice - non respira e non rivive che le secolari tradizioni e da esse sa trarre visioni di vibrante e stilizzata purezza, ma stenta ad imporsi come interprete del presente Giappone». Nel 1926, con il regista Gosho, il cinema «*Gendai Geki*» si impadronì del suo primo romanzo, «*La danzatrice di Izo*», gentile evocazione di un ricordo giovanile. Il successo di quel film muto stuzzicò l'interesse per le opere di Kawabata. Molti soggetti e molte sceneggiature del cinema tra le due guerre portano la firma del nuovo premio Nobel. Si son dovuti però attendere vent'anni prima che il suo maggior romanzo, «*Il paese della neve*», apparso nel 1935, fosse tradotto sullo schermo. La delicatezza del tema - la ricerca della bellezza ideale in una passione momentanea - intriso del sentimento della labilità dei grandi amori, non si accordava con il cinema giapponese degli anni che precedettero il conflitto mondiale. Sotto la spinta di una imperialistica urgenza, gli studi di Kioto e di Tokio glorificavano soprattutto imprese militari; nelle pellicole avevano una indiscutibile importanza i grandi alberghi, i «*telefoni bianchi*», le piccole segretarie e i piccoli banchieri in bombetta. Dopo la sconfitta, il regista Shiro Toyoda, trasferì in immagini «*Il paese delle nevi*», un'opera fedele allo spirito di Kawabata, che in ogni opera tratta la fine dell'amore e la triste sorte della donna che la passione ispira. «*Non ho ideali*», dice, «che portino la felicità, come quelli degli scrittori proletari. Ciò che mi serve da fune di salvataggio è l'amore». Questa ansia d'amore intrisa di pessimismo si ritrova nel film che il regista più disperato del cinema nipponico, Mikio Naruse, ha tratto da un altro poetico racconto di Kawabata, «*Tre sorelle dal cuore verginale*», ritratto di una famiglia piccolo borghese pervaso da un «*pathos*» cecoviano: un lento esitante cercarsi del destino, un doloroso amore per la vita, un mattutino paesaggio primaverile veduto attraverso le lacrime.

M. L.

I tre film di KAWABATA NOBEL 1968





IL CINEMA TORNA AL TEATRO

Su quanti attori e su quante attrici, che siano per davvero attori e attrici, può contare il nostro cinema? I due elenchi apparirebbero subito scoraggianti; sia per la loro brevità, sia per il ricordo di alcuni nomi, dai meriti indubbi, e che i nostri produttori si ostinano a non sapere adoperare. Una situazione tutt'altro che rosea, specialmente se paragonata a quella di parecchi altri Paesi, dove il problema dei « rincalzi » si pone e si risolve quasi da sé, di anno in anno, di volta in volta; perché quei Paesi, dagli Stati Uniti alla Francia,

hanno una costante e valida attività teatrale, e il teatro è sempre stato un sicuro vivaio per il cinema. Da noi, invece, la risorsa è assai gracile, sotto parecchi aspetti quasi evanescente; mentre quella cinematografica è una produzione che si intensifica ed è giunta, proprio quest'anno, a cifre più che notevoli (280 film nel 1968, in media quasi uno al giorno). Il caso di Gian Maria Volontè il quale si è rifiutato di interpretare il film « Metti una sera a cena » alla vigilia del primo ciak, dimostra l'esiguità della nostra pattuglia di attori.

Dove trovare un attore sui trentacinque capace di sostenere la parte che, sulla scena, sosteneva Romolo Valli? In Francia. In Inghilterra. Ma l'attore deve essere italiano per legge altrimenti il film perde la nazionalità italiana e tutti i benefici (premi e ritorni) che essa comporta. E in Italia non è possibile avere un attore che abbia il prestigio, la quotazione internazionale raggiunti da Gian Maria Volontè.

A questa carenza d'attori dovrebbe supplire il Centro Sperimentale, che dovrebbe anche allevare nuovi registi e nuovi tecnici. Sorto alla bell'e meglio in un incipiente regime di autarchia e rafforzatosi poi in una sede più vasta, la sua attività è stata certo volenterosa ma talvolta soltanto accademica. Con il bisogno, è la vera parola, che il nostro cinema ha sempre avuto di nuovi preparati elementi, si sarebbe detto che quei neo-diplomati dovessero essere disputati dai produttori; e invece non era e non è così. Colpa del Centro? O colpa dei produttori? Probabilmente un po' di entrambi. Un regolare assorbimento degli allievi diplomati da parte della produzione è previsto dalla legge che prescrive almeno uno per ciascun film ma questa legge, non facilmente eludibile, è accettata come una imposizione dal cinema. Ora il nuovo responsabile del singolare istituto, Roberto Rossellini, dopo essersi orientato nei confronti della situazione, ha portato i « corsi » su un terreno più

di MAURIZIO LIVERANI

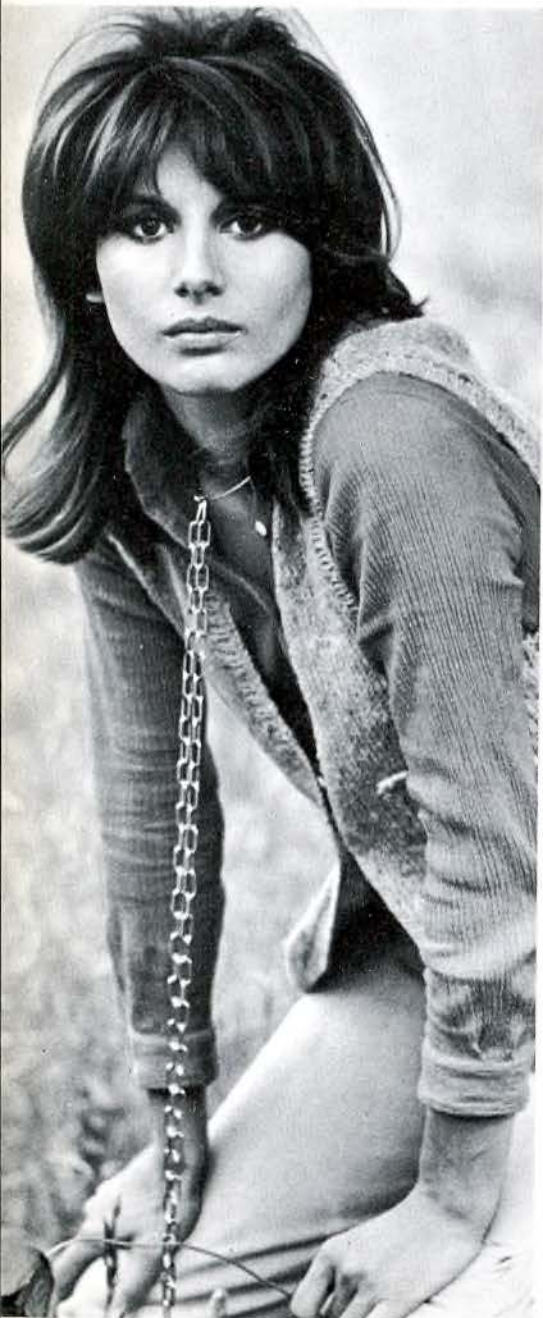
Nella pagina accanto: Vanessa Redgrave, attrice teatrale e diva dello schermo, ha da poco terminato di interpretare in Italia un film di Elio Petri, « Un tranquillo posto di campagna » da un copione di Goffredo Parise e Luciano Vincenzoni. In questa pagina: Carla Gravina come appare in « Cuore di mamma », il nuovo film di Enzo Samperi, il regista di « Grazie zia ».



concreto, più pratico, trasformando il Centro in una vera « bottega d'arte » dove gli allievi, gli aiuti, i registi lavorano più che studiare perché devono studiare lavorando con frequenti saggi. È il solo modo per scoprire talenti nascosti poiché questi saggi possono rivelare la nascita di un temperamento che potrà in seguito emergere dall'anonimato in forza appunto di un talento sia pure *in nuce*.

Segni confortevoli, non dispersi, non mancano. È ormai lontano il tempo in cui le attrici, per un complesso di felici coincidenze, alle quali a parità col prestigio fisico contribuiva generalmente la fortuna di un personaggio, arrivavano a un certo momento ad acquistare agli occhi delle folle l'importanza rappresentativa di un tipo umano. Le superfemmine, i baobab dello schermo, le grandi ipnotizzatrici perdono gradualmente il loro fascino sul pubblico, mentre resistono come regine dei rotocalchi dove furoreggiano come dive delle copertine. Il divismo come principio non si confà più alle abitudini del pubblico e alle esigenze del moderno spettacolo, che si vanno sempre più modificando sotto l'influenza di nuovi interessi. Certe reputazioni racchiuse nei limiti delle esibizioni fisiche sono ormai bruciate. Le cosiddette « maggiorate » simboleggiano qualcosa che ha validità soltanto sul piano figurativo. Coincidono con una immagine di donna simpatica, cara sino a qualche anno fa allo spettatore che aveva provato le stret-

In questa pagina: Paola Pitagora, allieva del Centro Sperimentale, attrice di teatro e della televisione, si è imposta sullo schermo soprattutto grazie ai « Pugn timer tasca » di Marco Bellocchio. Nella pagina accanto: Delia Boccardo e Giancarlo Giannini interpreti del nuovo film di Enzo Muzii, « Una macchia rosa ».



tezze della guerra e all'occhio del quale rappresentava l'abbondanza, la solarità mediterranea, la tipica bellezza italiana, di morbida pasta e di acceso sugo, proprio come i nostri maccheroni, scaldate dalla gentilezza e dalla malizia.

Il cinema ha oggi bisogno di attrici polivalenti come non si appaga più dei « fusti » e dei gigioni con la tonaca dialettale. Il mito della diva, nel quale l'immaginazione popolare impersona il cinema, è consunto. All'attrice e all'attore si richiedono, oggi, una preparazione specifica, un'esatta impostazione della voce e non poche cognizioni sulla maniera più opportuna e verosimile di muoversi, di atteggiarsi. L'abile guida, poi, la tecnica delle riprese (taglio e illuminazione) e infine il montaggio (la giusta collocazione di un primo piano contribuisce in maniera notevole a mettere a fuoco una espressione) faranno il resto.

Al fenomeno del divismo si sostituisce quello dell'attore. La bellezza pura e semplice adoperata sino a qualche tempo fa come un vessillo, un'arma, come la spada o il panno del torero, non basta da sola. Con attrici come la Loren e la Lollo i registi imponevano al pubblico un tipo femminile che supera gli uomini con una sfumatura matriarcale. Allo spettatore d'oggi la loro presenza sullo schermo, nel buio della sala, come catalizzatrice di fantasie maschili, dice poco o nulla. Del resto se ne sono accorte anch'esse quando hanno deciso di abbandonare parti puramente « figurative » sofisticandosi e intellettualizzandosi, raffinando la loro bellezza, mortificando le loro eloquentissime anatomie. Alle attrici si chiede, oggi, una sensibilità elusiva e di esprimere un'enigmatica insoddisfazione.

La donna androgina nella quale si realizza una fusione, un equilibrio dei sessi è la più misteriosa, la più vicina alla radice demoniaca e su di essa si appunta l'interesse del cinema. Lo testimonia Vanessa Redgrave, superlativa attrice teatrale e, grazie ad Antonioni che l'ha voluta in « Blow Up », oggi vessillifera della moderna bellezza femminile. Il teatro è la zecca di queste attrici di nuovo conio che non si accontentano di apparire. Si registra un'inversione: attrici non più allo zenith cercano di rinverdire una impallidita popolarità attraverso il teatro. È il caso di Catherine Spaak la quale, in cop-pia con Johnny Dorelli, interpreterà « Aspettando Jo », una commedia giallorosa di Claude Magnier già interpretata sullo schermo da Glenn Ford e Janet Leight.

Il teatro ridà un blasone ad attrici il cui prestigio vacilla. Il nostro teatro non offre, purtroppo, quella varietà di interpreti che hanno, ad esempio, il cecoslovacco e quello sloveno che in Italia con « Le tre sorelle » e il « Marat-Sade » hanno dato saggi mirabili. Ormai si è convinti, anche da noi, che non è possibile un effettivo rinnovamento cinematogra-

fico senza una osmosi continua tra teatro e cinema. I registi, dopo averlo sdegnato a lungo, antepo-nendogli la rivista da cui hanno attinto volti e idee, tornano a teatro.

C'è chi, come Enzo Muzii, crede soltanto nelle attrici di prosa. Già con il suo primo film, « Come l'amore », si è servito di Anna Maria Guarnieri affidandole la parte di un'attrice che cerca, sulla costa amalfitana, di riannodare il filo interrotto del suo amore per un fotografo inglese. Per il suo nuovo, « Una macchia rosa » (come spiega nell'articolo che pubblichiamo a pagina 41) accanto a Giancarlo Giannini, attor giovane di prosa tra i più dotati, ha messo Valeria Moriconi e Delia Boccardo. La prima è notissima attrice di teatro; la seconda, dopo prove non felici nel cinema, si è imposta sulla scena con « Uno sguardo dal ponte » di Arthur Miller. Dal cinema al teatro e dal teatro al cinema; su questo binario è approdata nuovamente dietro la macchina da ripresa cinematografica Carla Gravina che, dopo un lontano film di Lizzani, si è dedicata soprattutto al teatro con risultati sorprendenti. Sono questi i segni più cospicui, per ora, di un processo cominciato con « I pugni in tasca » in cui Bellocchio impiegò per la prima volta in maniera persuasiva Paola Pitagora; proseguito dalla « Cina è vicina » con la Tattoli, Paolo Graziosi e soprattutto con il sorprendente Glauco Mauri.

All'erotica cinematografica che impone i miti di una femminilità provinciale si contrappongono, nei casi peggiori, la volgarità patologica del proibito; nei casi migliori, l'amore si accompagna ad interrogativi esistenziali. È finita, comunque, l'epoca delle superstars con l'aureola della vamp. Attrici che Bouvard e Péouchet avrebbero definito (dizionario delle idee ricevute) di « un'avidità spaventosa; si danno all'orgia, inghiottono gli uomini (finiscono in ospedale) ». Ma subito dopo avrebbero aggiunto: « Prego, prego! Ce ne sono alcune che sono ottime madri di famiglia ».

Maurizio Liverani



Tutto nasce da un volto

Quando «Vogue» mi chiese di fotografare un'attrice italiana di prosa, avevo appena conosciuto Annamaria Guarnieri, a Prato, alla prima di *Black Comedy* di Peter Shaffer. Mi aveva colpito lo schema osseo del suo viso – così le chiesi di posare per una serie di fotografie in studio e in esterno. Lavorai sul viso della Guarnieri, come su un oggetto: studiandone non tanto la reattività psicologica, quanto la plasticità in relazione allo spazio e alla luce. Dalla confidenza fotografica che avevo stabilito con il volto di Annamaria mi nacque l'idea di un film. Non avevo voglia di pensare a una «storia»; così cominciai a fare delle ipotesi su quel volto. Come reagente gli misi accanto un volto di uomo: quello di Alfred Lynch, un attore inglese che avevo conosciuto sul set della *Bisbetica domata*, e che mi aveva colpito per una specie di forza plebea, attenuata e nobilitata dal dolore. Per catalizzare i rapporti tra Annamaria e Alfred, pensai a un paesaggio meridionale (Positano) sul quale avevo già tentato un'astrazione fotografica in bianco e nero.

Così è nato il mio primo film, *Come l'amore*, e che la Guarnieri e Lynch fossero due attori di teatro, al momento della scelta, non ha avuto importanza. In ogni caso sarei partito da quei due volti. La loro «professione» fu, invece, rilevante nel corso delle riprese, perché sentii subito che la loro tecnica era un appoggio sicuro alla mia ricerca di tensione anche nei gesti minimi e nelle intonazioni più discorsive. Per *Una macchia rosa* l'avvio è stato diverso. Avevo conosciuto Giancarlo Giannini nel corso del doppiaggio di *Come l'amore*. Lui mi punzecchiava (da buon sindacalista) perché avevo scelto per il mio primo film un attore inglese, cedendo (secondo lui) a una moda o una abitudine. Replicavo di non aver pregiudizi e che mi limitavo a reagire a delle sollecitazioni visive (in fin dei conti avevo scelto anche un'attrice di teatro italiana, e ignorata per anni dal nostro cinema!). Da quelle discussioni è nata l'idea di fare un film con Giancarlo Giannini. Giannini, oltre a essere attore, è un ottimo fotografo; ha, quindi, potuto seguire la nascita del film

dall'interno, sentendo i problemi del colore e delle ottiche, come problemi base dell'impianto narrativo.

Accanto a Giannini in *Una macchia rosa*, ci saranno due ragazzi non attori, una giovane attrice, Stefanella Giovannini, che ha frequentato l'Accademia d'Arte Drammatica, Valeria Moriconi e Delia Boccardo, che alterna cinema e teatro e si è rivelata l'anno scorso in *Uno sguardo dal*

di ENZO MUZII

ponte con Raf Vallone. Anche per *Una macchia rosa* mi trovo, dunque, a contrarre un debito con il teatro. Non posso, però, dire che le mie scelte siano preconcepite. Penso che un attore costruito in anni di disciplina teatrale sia un punto di forza in quel mosaico di elementi convergenti che determina la buona riuscita di un film. Ma il mio punto di partenza è la insostituibilità di un volto, non quella di un interprete. In questo senso il teatro mi offre, probabilmente, un materiale visivo inedito, sul quale posso lavorare con la curiosità di chi, fotografando un soggetto nuovo, si sforza di coglierne il se-

greto e il valore significante. Perciò preferisco adattare i personaggi agli interpreti (ma è meglio dire: ai volti) che ho a disposizione, piuttosto che costringere l'attore (il volto) entro lo schema letterario di un personaggio pensato «a vuoto», in quella sede astratta (non ottica, non visuale) che è la cosiddetta sceneggiatura.

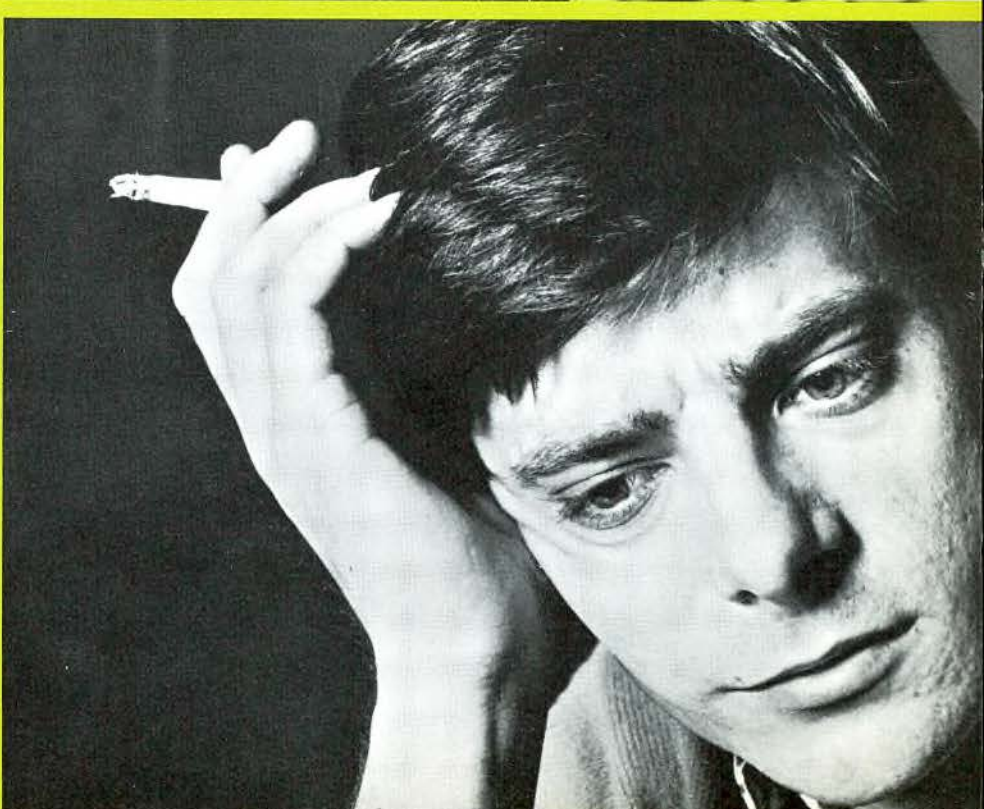
Quando sono stato convinto di Delia Boccardo (dopo averla fotografata più volte, da sola e con Giannini), anche il lineamento psicologico di Livia, il suo personaggio, si è chiarito nell'economia generale del film.

Il caso di Valeria Moriconi è ancora più sintomatico. Con Valeria siamo amici da anni, per ragioni che non c'entrano niente con il teatro e con il cinema. L'estate scorsa, mezzo scherzando e mezzo no, Valeria mi disse che le sarebbe piaciuto fare qualcosa nel mio prossimo film. La presi in parola. A quel punto, nell'ideazione del racconto, non c'era posto per lei. Con Tommaso Chiaretti e Ludovica Ripa di Meana pensammo a un personaggio per Valeria. Adesso il personaggio c'è, e ha un peso determinante (anche se indiretto) nel film.

Ultima ragione (e forse prima) del mio fare ricorso agli attori di teatro, è una convergenza di interessi. Il mio cinema nasce fuori dalle regole produttive tradizionali. È un cinema a bassissimo costo, dove il limite economico è accettato come una sollecitazione creativa. Il divisismo – con tutto il carnevale che l'accompagna – è incompatibile con i nostri modi sommessi. Gli attori di teatro vedono probabilmente in questo cinema il mezzo per uscire dal confine in cui pregiudizi produttivi e mercantili li hanno confinati. Collaborano, perciò, con entusiasmo, senza gravare gli esigui bilanci della nostra produzione. Mi auguro che la loro generosità venga compensata in futuro. Da parte mia, metto a loro disposizione un modo di vedere, che tende a chiudere il volto, il gesto, o la parola, dentro uno spazio che non è quello scenografico del teatro, o quello naturalistico della vita, ma lo spazio di un'ottica o di una luce.

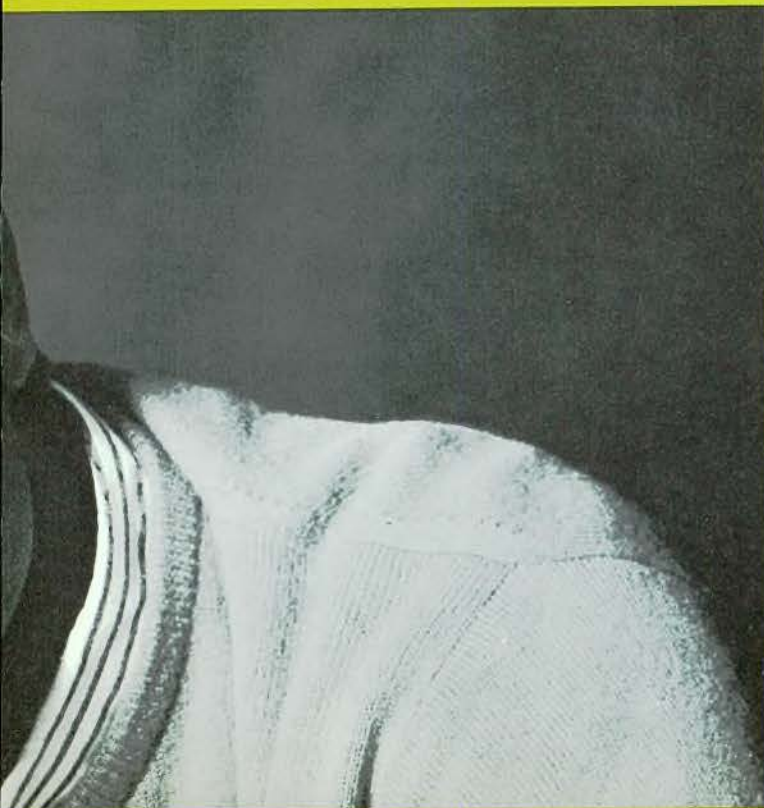
Enzo Muzii







Critico cinematografico per lungo tempo di un quotidiano di Roma, Enzo Muzii ha sempre avuto una grande passione per la fotografia come traspare dal suo primo film «Come l'amore», con il quale ha vinto un premio speciale al Festival di Berlino e che ha per interprete femminile Anna Maria Guarnieri. Le foto che pubblichiamo sono state realizzate da Muzii e mostrano (nella pagina accanto, a sinistra) Delia Boccardo interprete, con Giancarlo Giannini, Valeria Moriconi e Stefanelle Giovannini, della «Macchia rosa»; Anna Maria Guarnieri (foto al centro, in alto), Giancarlo Giannini (al centro, in basso), Valeria Moriconi (sopra e sotto la didascalia).



A BROADWAY

IL TEATRO STRANIERO NON È MAI TRADOTTO MA SEMPRE "ADATTATO" CIOÈ FALSIFICATO AL PUBBLICO AMERICANO

D.: Signor Albee vorrebbe dirci qualcosa circa la sua formazione e perché ha scelto il teatro invece di un altro mezzo di espressione?

ALBEE: Prima di tutto devo dire che è molto simpatico e anche poco comune che uno scrittore di teatro sia chiamato a discutere sulla situazione del teatro in America. Nel nostro paese, infatti, si pensa che il teatro consista solo in edifici, attori, produttori e pubblico e non anche di scrittori. Ma ciò che lei vuole sapere è cosa mi ha spinto a scrivere opere teatrali piuttosto che altri generi letterari. Dobbiamo tornare indietro di parecchi anni. A sei anni decisi che volevo diventare uno scrittore e cominciai a scrivere poesie. Questa mia decisione penso sia stata determinata dal fatto che pensavo che scrivere fosse molto più semplice che lavorare — ora so che è il contrario —. A ventisei anni mi accorsi che i miei versi erano sì migliorati negli ultimi venti anni, ma non tanto da potermi considerare un poeta. A quindici anni avevo già scritto il mio primo romanzo, e a diciassette, il secondo. Credo che si possano considerare due dei peggiori romanzi che siano mai stati scritti in America. Essendo uno di quegli scrittori che io scherzosamente chiamo creativi, non credo che potrei mai scrivere dei saggi. Intanto ero arrivato alla soglia dei trent'anni ed ero ancora ben deciso a diventare uno scrittore, così non mi rimaneva altro che provare a scrivere per il teatro. Forse il fatto che la mia famiglia mi aveva mandato a teatro fin da quando avevo cinque anni, ha avuto il suo peso nella mia decisione, come pure il fatto di aver cominciato a leggere testi teatrali — cosa che ben pochi fanno — a dieci, undici anni; o forse più semplicemente perché pensavo che non ci fosse altro che avrei potuto provare, o ancora altre ragioni, non so.

D.: E' vero che lei ha detto che, sebbene come romanziere fu un

fallimento, la sua prima opera teatrale fu subito rappresentata?

ALBEE: Non ho detto però, che, alla lunga, potrei rivelarmi un fallimento anche come scrittore di teatro. Tuttavia quando ho cominciato a scrivere commedie come un regalo per i miei trent'anni, per la prima volta nei ventiquattro anni della mia vita di scrittore, ho avuto la piacevole sensazione di star facendo qualcosa che realmente volevo. La mia prima commedia, «The Zoo Story» fu rappresentata un anno dopo che io la scrissi, prima a Berlino Est e, dopo sei mesi, negli Stati Uniti. Da allora ho scritto sette, otto, nove commedie — non mi ricordo quante — e tutte sono state rappresentate, ognuna con diverso successo o insuccesso, commerciale o di critica.

D.: E' rimasto sorpreso che la sua prima commedia sia stata rappresentata in Germania, prima che negli Stati Uniti?

ALBEE: Forse avrei dovuto essere sorpreso, ma quando io scrissi la mia prima commedia, non avevo idea di cosa sarebbe successo dopo. Ero totalmente all'oscuro di ciò che accade nel mondo professionistico del teatro; così un bel giorno mi trovai a Berlino Est per assistere alla rappresentazione di

«The Zoo Story» in tedesco. Fu una simpatica esperienza, e fu anche l'unica volta che assistetti alla primissima rappresentazione di un mio lavoro; da allora, le mie commedie mi colpiscono di più e mi sembra abbiano maggior significato, in una lingua che non capisco, piuttosto che in inglese.

D.: Le sue commedie sono state rappresentate in diversi paesi europei, non è vero?

ALBEE: Sì, ho assistito a delle rappresentazioni in Germania, in Cecoslovacchia e in Inghilterra; mi dispiace di aver perso quelle che sono state fatte in Giappone e in America Latina.

D.: Pensa che le commedie straniere arrivino più facilmente di prima, qui in America?

ALBEE: Se si considera la produzione teatrale commerciale, ossia Broadway, la maggior parte vengono importate. Comunque il successo delle commedie inglesi o francesi — specialmente francesi — è limitato, perché vengono rovinate dai traduttori e dagli adattatori.

D.: Pensa che ciò dipenda da ragioni economiche?

ALBEE: Cosa, queste stragi letterarie?

D.: No, l'importazione, ossia una commedia ha successo in un paese

quindi dovrebbe averlo anche negli altri?

ALBEE: Non so quale possa essere la vera ragione. Certo importare una commedia di Harold Pinter è quasi sempre una buona idea, e anche se riuscissimo ad avere un lavoro intatto di Anouilh, ma ciò accade raramente.

D.: Queste stragi dei traduttori sono intenzionali, o sono un tentativo di adattare i testi a quello che credono sia il gusto del pubblico americano?

ALBEE: Non so quale scusa sia la più confortante. Sembra, per esempio, che le commedie di Anouilh non possano essere capite e accettate se non debitamente adattate. L'ultimo suo lavoro che è stato rappresentato in America, « *Pauvre Bitos* » – un'ottima commedia – non venne adattata al gusto americano, così i critici la stroncarono. Si tratta solo di commercialismo, ecco tutto.

D.: Crede che Broadway sia il maggiore responsabile delle attuali condizioni del teatro americano? O meglio, crede che finché il teatro resterà ancorato a Broadway e a New York non si avranno dei miglioramenti?

ALBEE: Non sono uno di quelli che credono che diffondere il teatro in tutto il paese possa risolvere i suoi problemi. Dopo tutto non si farebbe altro che portare ovunque il cattivo gusto di New York. Si tratta invece di rompere il circolo vizioso critica-pubblico. La maggioranza dei critici teatrali più importanti pensa che – come dice Walter Kerr – il proprio dovere sia quello di riflettere ciò che essi credono sia il gusto dei propri lettori. Il pubblico, da parte sua, crede che il proprio gusto sia stato alterato dalla critica.

D.: Ma si potrebbe trovare un nuovo pubblico fuori New York?



Intervista con Edward Albee

di ALAN S. DOWNER

ALBEE: Sì, ma questo nuovo pubblico potrebbe essere ben presto corrotto così come è avvenuto con quello di New York.

D.: Mi sembra che il pubblico più entusiasta di autori come Brecht, Genet, e lei stesso, sia costituito da giovani; che ne pensa?

ALBEE: Eccezion fatta per Broadway, il pubblico entusiasta è sempre costituito da giovani.

D.: Pensa che vi sia un rapporto o una analogia tra ciò che è accaduto nel teatro americano dopo la prima guerra mondiale – mi riferisco al Teatro O'Neill nel Village – e quello che sta accadendo da cinque, dieci anni a questa parte?

ALBEE: Certamente. Non capisco perché ciò avvenga, sempre dopo una guerra. E' vergognoso che solo le guerre producano dei risultati. E' vero che negli ultimi dieci anni, facendo seguito alle opere teatrali francesi scritte dopo la seconda guerra mondiale, vi è stato un nuovo entusiasmo verso il teatro, e molti cambiamenti siano avvenuti in seno al teatro stesso.

D.: So che lei sta lavorando con alcuni giovani scrittori, vorrebbe parlarci del teatro sperimentale che lei dirige insieme con Barr e Wilder?

ALBEE: Certamente. E' molto semplice. In America, la maggior parte dei critici non si interessa al teatro sperimentale, sarebbe stato quindi pericoloso esporre delle nuove e interessanti commedie al giudizio dei « Sei uomini morti »; così, noi abbiamo installato un banco di prova (The Playwrights Unit) in un teatro fuori Broadway. Vi sono da trenta a quaranta giovani scrittori di teatro che possono usare liberamente i nostri locali. Noi gli forniamo gli attori, i registi, e anche un pubblico, se lo desiderano.

D.: Da dove provengono questi giovani? Qual è la loro formazione?

ALBEE: Penso che ogni persona del Village sia uno scrittore, tutti hanno la loro commedia sotto il braccio. Forse hanno sempre vissuto al Village, ma il clima favorevole degli ultimi cinque, dieci anni, ha fatto in modo che emergessero improvvisamente.

D.: Lei ha detto che i critici non amano le produzioni teatrali che si tengono fuori Broadway, ma il signor Atkinson — sebbene non sia un critico vero e proprio — ha dato il suo pieno appoggio al nuovo teatro, non è vero?

ALBEE: Infatti, sette, otto anni fa, a cominciare da Atkinson seguito da Watts del *Post*, i critici cominciarono ad interessarsi al teatro al di fuori di Broadway. Allora a Broadway si producevano solo una diecina di commedie, ma il numero venne ad aumentare considerevolmente fino a raggiungere 240 commedie rappresentate. Così ebbe inizio la reazione. I critici, non tutti certamente, cominciarono a pensare che il teatro di avanguardia aveva avuto la sua parte di attenzione, e poi, cominciarono ad esserci fin troppe commedie e, di conseguenza, troppo lavoro.

D.: Lei pensa che i critici abbiano veramente una così grande influenza sul pubblico?

ALBEE: Certo, perché la maggioranza del pubblico si rifiuta di pensare da solo. Le faccio un esempio personale. La mia ultima commedia, « *Tiny Alice* » venne rappresentata in anteprima, per due settimane, in un teatro di New York, prima che la critica la vedesse. Il pubblico applaudiva o fischiava, comunque ognuno aveva la propria opinione. Venne poi rappresentata davanti alla critica. I critici scrissero che la commedia era troppo complicata, difficile e confusa per essere capita. Da allora il pubblico che venne a vedere « *Tiny Alice* » era confuso; e quegli stessi che prima avevano capito la commedia, ora non capivano più. Ecco perché dico che il pubblico non pensa.

D.: Che ne pensa del movimento, ormai morto o morente, istituito da Brecht, in cui l'autore « alienava », istruiva il pubblico, senza permettergli di partecipare all'azione?

ALBEE: Una delle cose più interessanti di Brecht scrittore di teatro è che nelle sue opere migliori l'arte trascende la teoria. Prendiamo per esempio « *Madre Coraggio* » e « *Arturo Ui* », queste

commedie trascendono senz'altro la loro natura didattica. Credo che la teoria della « alienazione » sia stata mal interpretata dalla maggior parte delle persone che hanno usato questo termine. Non è tentativo di alienare il pubblico, ma, se mai, un tentativo di tenere il pubblico ad una distanza sufficiente in modo tale che accadano due cose contemporaneamente: che il pubblico si mostri oggettivo su un'esperienza che sta vivendo.

D.: Si rende conto della tendenza allegorica delle sue opere?

ALBEE: Cerco di non accorgermi di niente, nei miei lavori. E' pericoloso, per uno scrittore, cominciare a pensare di se stesso in terza persona, esaminare il contenuto di ciò che ha scritto, i probabili rapporti di ciò che scrive e ciò che gli altri hanno scritto, ecc. C'è già ben poca spontaneità nel teatro e, a meno che non siate uno scrittore didattico come Brecht o Shaw, allora è meglio che non ci pensiate molto.

D.: Pensa a lungo ad una sua commedia prima di scriverla?

ALBEE: Sì, ma dopo averci pensato sufficientemente, lascio che sia l'inconscio a fare il lavoro maggiore. E' solo dopo che ho ben chiari i personaggi, tanto che essi sono diventati per me delle



Giacomo Manzù:
maschera IV di Edipo

L'interpretazione psicoanalitica di Amleto, dovuta a Ernest Jones, che ci è ora presentata in una buona edizione francese, completa e definitiva (Ernest Jones: *Hamlet et Oedipe*, N.R.F., Gallimard, 1968), ha una sua lunga, complicata, avvincente storia. L'idea di considerare Amleto come vittima di conflitti analoghi a quelli di Edipo (conflitti ormai familiari a chiunque abbia un'infarinatura di psicoanalisi, e ricompresi nell'espressione « complesso edipico »), fu manifestata

FREUD: AMLETO

di EMILIO SERVADIO

per la prima volta da Freud in una lettera del 15 ottobre 1897, indirizzata a Wilhelm Fliess. Con maggior precisione, e più estesamente, Freud la riespose in una nota della *Traumdeutung* (1900), nota che incorporò nel testo in una delle ultime edizioni dell'opera, e vi accennò poi in varie altre pubblicazioni. Quanto a Jones, lo stimolo venutogli da Freud cominciò a concretarsi in un articolo apparso nel 1910 (« Il complesso di Edipo come spiegazione del mistero di Amleto »), e prese poi varie forme sempre più ampie, sino a *Hamlet and Oedipus*, vera e propria monografia, pubblicata nel 1949. Non v'è dubbio che il tema abbia largamente dominato nel pensiero di Jones, doppiamente affascinato — come conterraneo di Shakespeare oltre che come psicoanalista — dal celeberrimo e inquietante personaggio.

La tesi interpretativa principale si può riassumere in poche frasi (e in fondo, la « nota » freudiana del 1900 la contiene in modo più che chiaro). « Il lavoro » — scriveva Freud — « è costruito sull'esitazione che Amleto prova ad assolvere il compito di vendetta che gli è stato assegnato... La causa di ciò risiede nella natura particolare di tale compito. Amleto può fare qualsiasi cosa, purché esercitare una vendetta sull'uomo che ha eliminato suo padre e che ha preso il suo

persone viventi, che mi siedo alla macchina e comincio a scrivere.

D.: *Le capita di pensare a due, tre commedie contemporaneamente?*

ALBEE: Di solito sì.

D.: *Ha un repertorio interno?*

ALBEE: Se una commedia fosse interamente pensata prima di scriverla a macchina, penso che nessuno ne scriverebbe mai, non ci sarebbe più alcun interesse e alcuna sorpresa, sarebbe solo un esercizio di dattilografia.

D.: *Quali scrittori di teatro hanno esercitato una particolare influenza su di lei, almeno agli inizi?*

ALBEE: Penso di essere stato influenzato da molte commedie, che mi siano piaciute o no. Più particolarmente penso di dovere la mia formazione teatrale a Brecht e all'ultimo O'Neill.

D.: *Che ne pensa di Thornton Wilder? Il teatro europeo ne è stato largamente influenzato.*

ALBEE: La sola cosa che penso di Wilder è che avrebbe dovuto scrivere più commedie. C'è un suo bellissimo lavoro, « *L'Alceste* », che è stato rappresentato ad Edimburgo e in Germania, ma che lui non vuole venga

rappresentato in America; non capisco perché. Penso che egli sia uno scrittore straordinario, uno dei nostri scrittori più interessanti, anche se molti si dimenticano di includerlo nella lista dei maggiori commediografi.

D.: *Forse è perché non scrive regolarmente, è facile essere dimenticati nel mondo del teatro. Le sue commedie, signor Albee, sono state rappresentate in diversi teatri europei e asiatici, ha notato delle particolari differenze di metodo di produzione e di recitazione tra l'Europa e l'America?*

ALBEE: Qualche volta si sono verificati degli errori di interpretazione. « *The Zoo Story* » è stata recentemente rappresentata a Parigi in modo superbo. Sempre a Parigi, è stata rappresentata « *The American Dream* », recitata come peggio non poteva accadere in una filodrammatica di liceo. Comunque questa è stata l'unica volta che una mia commedia non è stata capita.

D.: *Ha mai pensato di scrivere per il cinema?*

ALBEE: Certamente; sto scrivendo due sceneggiature, una da un mio dramma « *La morte di Bessie Smith* » e l'altra da un romanzo di Roland Topor, « *Il locatario* ».

D.: *Ho notato che lei non ha partecipato alla riduzione cinematografica di « Virginia Woolf », come mai?*

ALBEE: Per più di un anno e mezzo ho cercato di partecipare alla riduzione, e di fare in modo che il film fosse girato come avrei voluto, ma non ci sono riuscito, così ho lasciato perdere.

D.: *Come ha potuto lasciare che altri manipolassero una sua creatura?*

ALBEE: Mi sono convinto che il cinema non è una cosa reale.

D.: *Non è reale?*

ALBEE: No, non esiste; è molto difficile prendere sul serio il cinema americano.

D.: *E' stato detto che il cinema ha preso il posto del teatro, è vero?*

ALBEE: Non credo che il cinema abbia preso il posto di niente, certamente non in America. Credo che nessuno negli Stati Uniti vada a vedere un film americano e pensi di prenderlo sul serio, così come accade per la televisione.

D.: *Ma i critici?*

ALBEE: Già, ma loro sono pagati per prenderlo sul serio. Alan S. Downer

CHIAMA EDIPO

posto presso sua madre: sull'uomo, cioè, che gli mostra la realizzazione dei suoi stessi desideri infantili rimossi...». In altre parole, Amleto nutre verso Claudio un sentimento di ambivalenza: lo odia, e al tempo stesso lo ammira. Ma entro i limiti in cui lo odia, è costretto a odiare se stesso, poiché — secondo l'interpretazione freudiana — anche lui ha avuto, e tuttora inconsciamente alberga, desideri « proibiti », sia d'incesto, sia di parricidio. Come potrebbe dunque sentirsi in diritto di colpire colui che di tali desideri è stato, per dir così, il rappresentante e l'esecutore? Da qui il suo tormentarsi, le sue crisi, e i suoi incupimenti, le sue furie, le sue continue oscillazioni fra azione e inazione, fra vita e morte, fra essere e non essere. All'anzidetta interpretazione, Jones ha recato, ci sembra, un contributo esauriente e finale, fondato non soltanto sul suo acume analitico, ma — è bene lo sappiano critici e letterati — su un'approfondita conoscenza sia di Shakespeare, sia della cospicua messe di saggi e di articoli apparsi sull'Amleto da oltre un paio di secoli. Specialisti insigni hanno d'altronde riconosciuto la vasta preparazione di Jones, e la sua scrupolosità nello studiare minuziosamente anche gli argomenti e le tesi divergenti o contrari ai suoi. L'impressione globale che se ne ricava è, pertanto, positiva, incancellabile.

Le obiezioni « di principio » sono, d'altronde, quasi ovvie, e Jones non ha mancato di tenerne conto. Una è metodologica: è lecito considerare Amleto come se fosse, anziché un personaggio fittizio, un essere vivente? A ciò è stato risposto da un pezzo in senso affermativo — poiché nessun personaggio è mai veramente fittizio, ognuno rispecchia problemi, intenzioni, sentimenti consci od inconsci dell'autore, o di vicende esistenziali di cui l'autore, più o meno consapevolmente, si è fatto interprete. Un altro quesito è più diretto: sino a qual punto si possono ritrovare, nell'Amleto, riecheggiamenti ed elaborazioni di problemi personali dell'uomo William Shakespeare? A questa più perentoria (e più importante) domanda, risponde Jones con un intero capitolo (« Amleto e Shakespeare »), in cui si mostra con grande perspicacia, ampia informazione, e copia d'argomenti, come taluni eventi nella vita di Shakespeare, e il modo in cui egli deve averli elaborati, siano da considerarsi decisivi nell'aver determinato lo stesso Shakespeare a dar forma conclusiva al suo capolavoro. Divisa in otto capitoli, la monografia di Jones rimarrà indubbiamente fra gli esempi più cospicui di « psicoanalisi applicata » ai problemi della creazione letteraria od artistica. Nell'attuale edizione francese, essa è seguita da altri due brevi saggi dello stesso Jones (uno sul modo d'interpretare Amleto sulle scene, l'altro sulla morte del padre di Amleto), e da un lavoro di Ella Freeman Sharpe, « L'impazienza di Amleto », che a dir la verità appare singolarmente tortuoso e sfuocato e di poco agevole lettura, in pieno e interessante contrasto con lo stile terso e la superiore chiarezza espositiva di Jones. Persuasiva e pregevole, per contro, la lunga e ben calibrata prefazione di Jean Starobinski.

Emilio Servadio



A BASILEA L'INCROCIO SHAKESPEARE-DÜRRENMATT

I cinici del potere

Per questo spettacolo molte cose erano in gioco. Non si trattava soltanto del « nuovo Dürrenmatt », ma anche della nuova apertura del Teatro di Basilea e dell'inizio dell'era Düggelin. La prova del fuoco è stata superata. Le rappresentazioni di inaugurazione del Teatro Comunale con *Re Giovanni* e con la commedia *Cosimo e Carolina* di Horwath, hanno dimostrato che il « team » di Werner Düggelin è in grado di fare del teatro consapevole ed è capace di grosse prestazioni. Dopo due serate, è ormai certo che Basilea non appartiene più alla sfera provinciale del teatro.

Dopo quasi vent'anni, dai tempi de *I ciechi* e di *Romolo il Grande* si è tenuta a Basilea la terza rappresentazione di Dürrenmatt, o meglio una pièce di Dürrenmatt tratta da Shakespeare. Se giudicare il *Re Giovanni* sul metro della fedeltà a Shakespeare sarebbe sbagliato, altrettanto sbagliato sarebbe parlare di qualcosa di fondamentalmente diverso da una rielaborazione, per quanto ampia, della storia shakespeariana.

Le debolezze di *Life and Death of King John* di Shakespeare sono ben note: personaggi spuntano fuori improvvisamente senza alcuna preparazione, o vengono bruscamente lasciati cadere, i cambiamenti inaspettati si accavallano tanto da apparire meccanici, gran parte del dialogo con-

siste in discorsi aggrovigliati o di retorica stereotipata. Inoltre molte cose che sarebbero importanti per la comprensione dell'intreccio non vengono affatto accennate. Dürrenmatt, quale membro della direzione del Teatro di Basilea, si è assunto il compito di provvedere ad una nuova « versione » dell'opera e di apportare alcune correzioni al tessuto drammatico

di BRUNO SCHÄRER

del testo. Con un accurato lavoro di dettaglio e sulla base di una traduzione assolutamente letterale e di quella classica di Schlegel, ha eliminato gli aspetti più tortuosi dell'opera e ne ha chiarito i nessi. Così, per fare un esempio, fin dall'inizio si è introdotti con maggior precisione e chiarezza, che non in Shakespeare, nelle vicende familiari ed ereditarie dei personaggi. Alcune parti di secondo piano vengono approfondite (Blanca, Pembroke), altre eliminate (Gurney, Hubert). Il confronto dei dialoghi, i quali, del resto, ricalcano pienamente il modello shakespeariano, mostra come Dürrenmatt sia il solo, dopo Brecht, a tradurre lo Shakespeare tedesco della tradizione romantica in una lingua più vicina ai nostri tempi, più dura, senza però corrompere le qualità

poetiche della traduzione di Schlegel e di Tieck.

Ad un secondo livello, Dürrenmatt si è inserito sul piano tematico, nel testo di Shakespeare, e ne ha cioè eliminato gli elementi nazionalistici, di gusto convenzionale. E questa intromissione è di natura determinante. I giochi dei potenti perdono, ora e qui, qualunque fondamento di diritto o di razionalità e diventano cinicamente fini a se stessi. « *Per porre fine alle nostre contese / ecco i nostri popoli, ecco i due eserciti. / Ma noi che tanto ci angustiamo l'un l'altro / sol dagli affari siamo divisi, non dall'odio* ». Così ogni pathos è diventato impossibile. E questo porta all'intervento più importante, quello stilistico: *Re Giovanni* si trasforma in una commedia grottesca, spietata. E mentre lo sfondo storico sostituisce in genere le cause storiche dell'azione, il racconto di Shakespeare diventa una parabola, una esemplificazione del fatto che, nelle manipolazioni politiche delle grandi potenze imprigionate in sistemi, vince, oramai e sempre, l'assurdo.

Al centro del *Re Giovanni* si trova però la parte contrapposta della vuota politica di potenza: il Bastardo. Anche nella storia di Shakespeare, è la figura meglio tratteggiata, e più potente. Dürrenmatt lo ha approfondito e lo ha trasformato in un vero e proprio commentatore degli

eventi. Colui che, estraneo a qualsiasi fazione, penetra a fondo il cinismo della politica di potenza. Egli compare, per la prima volta, come un uomo senza legami di classe, spensierato, avido d'avventure; viene reso nobile dal re ed attratto nel sistema, di cui egli ben presto comprende i meccanismi e che dall'interno vuol rendere migliore. Mentre accompagna il re nelle sue imprese guerresche, cerca di condurre gli affari della famiglia reale su binari razionali, vale a dire di influire su di essi in modo che servano al bene del popolo. Successi parziali naufragano in un primo tempo contro la potenza del cinismo; ma in fine il Bastardo persuade il re, al punto che questi vuole concedere nuovi diritti al popolo, con la Magna Charta. Ma il sistema ne impedisce il successo. Su mandato del Vescovo, Giovanni viene avvelenato, ed il Bastardo, dovendo riconoscere che coloro che non ne fanno parte non possono intromettersi nel gioco di potenza dei grandi, ritorna al po-

lo per procreare altri Bastardi che un giorno saranno capaci di spezzare il sistema dall'esterno. Fino a quel momento, i potenti continueranno a mercanteggiare fra loro i destini dei popoli, senza che alcun pazzo li disturbi.

Re Giovanni è la rielaborazione di un classico che facilmente, senza tradire l'originale, coglie nel centro l'attualità del nostro tempo. Il testo di Shakespeare non appare mai come mero pretesto, ma resta sempre l'elemento essenziale del lavoro, per quanto ardua possa esserne a volte la rielaborazione. L'attualità della parabola di Dürrenmatt conserva piena dimensione storica; ed in questo senso va al di là del limite della parabola: il suo è uno Shakespeare con la coscienza della nostra epoca, quella scientifica, nella quale sarebbe forse possibile formulare una soluzione, se però la vecchia politica dei Grandi di allora non fosse diventata politica delle Grandi Potenze di adesso. La messa in scena di Werner Düggelin è nei suoi vari elementi un lavoro di grande precisione. Ad essa un apporto determinante è dato dalle scene incredibilmente belle e chiare di Jörg Zimmermann; ed i costumi, quelli rossi degli inglesi, e quelli blu dei francesi, mettono così vividamente a raffronto le « due grandi potenze », così che è subito possibile

abbracciare a colpo d'occhio ogni loro movimento.

Decisiva per il futuro del Teatro di Basilea è la prestazione della Compagnia, sorprendente fin da questa prima messa in scena. Horst Christian Beckmann, nel ruolo di Giovanni, e Adolph Spalinger, in quello di Filippo, dipanano i loro giochi di potenti con la stessa disinvoltata naturalezza. Una grande prestazione è quella di Beckmann nella scena della morte, quando Giovanni inutilmente cerca di realizzare in parte l'umanità della politica del Bastardo. Cinico e glaciale, Michael Rittermann impersona la potenza della Chiesa. Eccellente, nei suoi atteggiamenti di sovrana indifferenza, Lina Carstens, nei panni di Eleonora. Matthias Hebel interpreta il Bastardo, con quella iniziale aria di noncuranza, che si trasforma poi in una ostinata richiesta di razionalità, di cui egli è il solo a sentire l'esigenza.

Non era uno spettacolo privo di errori; ma era ed è un lavoro che, agli occhi di tutti, lega coloro che vi partecipano, dall'autore alle comparse, in un compito comune, e perciò ha potuto renderne partecipe anche lo spettatore. E questo è il primo presupposto per un lavoro teatrale che conti e che duri.

Bruno Schärer

Friedrich Dürrenmatt, « König Johann », al Stadttheater Basel, regia Werner Düggelin: da sinistra, Michael Rittermann (Pandulpho), Hans Drahn (Pembroke), Adolph Spalinger (Philipp), Matthias Habich (Bastard), Monika Koch (Blanka). Foto Rolf Schäfer.



E' FINITO IL RECINTO CHIUSO

Il «rilancio» della radio per il «rialzo» della cultura

Leone Piccioni è direttore della radio da tre anni, e cioè dall'inizio della riforma dei programmi radiofonici. Egli ha partecipato, insieme con altri, alla progettazione e alla attuazione di questa riforma, tuttora in corso, che ha contribuito a rilanciare presso il pubblico il mezzo radiofonico. Prima di chiedergli alcune anticipazioni sui programmi in allestimento, abbiamo quindi voluto brevemente riassumere con lui i criteri che hanno ispirato il rinnovamento dei programmi, le indicazioni positive o negative che ne sono emerse, i successi ottenuti, il valore delle critiche che il « nuovo corso » ha provocato.

D: Il « rilancio della radio », di cui si è tanto parlato è solo un'espressione pubblicitaria o corrisponde ad una effettiva realtà?

R: E' tutto meno che uno slogan.

In vista di una riunione della organizzazione delle radio europee, il nostro Servizio Opinioni ha preparato una relazione, dalla quale è risultato che, in confronto al 1966, anno in cui cominciò la riforma dei programmi radiofonici, l'uditorio è più che raddoppiato.

La relazione è stata fatta mettendo a confronto una certa ora di un giorno del '66 e la stessa ora di trasmissione dello stesso giorno del '67.

Si è visto così, esaminando per esempio l'ascolto nel corso di una giornata festiva, che se nel '66, alle ore 15, c'erano 900 mila persone in ascolto, oggi ce ne sono un milione e mezzo. Se alle 16 gli ascoltatori erano 200 mila, ora sono 750 mila. E così via, fino a punte altissime, come quella delle ore 13: da 1 milione e 900 mila, gli ascoltatori sono diventati 5 milioni e 400 mila.

D: Questi progressi devono essere interamente attribuiti alla bontà dei criteri adottati con la riforma della radio?

R: Anche per questo, si può far riferimento a quanto è emerso nel corso della riunione che ho già citato.

Nell'illustrare i metodi che la radio francese intende seguire per iniziare, oggi, la sua riforma, l'incaricato francese, signor Dordhain, ci ha confortato; ci siamo accorti con piacere, infatti, che si tratta degli stessi metodi già da noi adottati due o tre anni fa.

D: Quali sono, in sostanza, questi criteri?

R: Innanzitutto, lo studio preventivo delle classi sociali in ascolto nelle differenti ore della giornata. Da esso risulta, per esempio,

che la mattina presto il pubblico della radio è formato da gente che si prepara a recarsi al lavoro, da donne di casa, da studenti; tutta la mattina è di ascolto prevalentemente femminile; verso le 13 si ricostituisce un ascolto di tipo familiare; dalle 17 alle 19 da ragazzi e da giovani; dalle 19 in poi, da gruppi familiari, con un tipo di ascolto che può diventare addirittura specialistico quando iniziano i programmi televisivi; e così via.

D: Esiste dunque una concorrenza tra radio e tv?

R: No, e questa è la seconda constatazione di cui abbiamo tenuto conto. Non esiste concorrenza, sia perché la radio funziona tutto il giorno, sia perché il contatto psicologico determinato dalla radio con il pubblico è completamente diverso da quello televisivo, sia infine perché la radio è e resterà un mezzo imbattibile dal punto di vista della rapidità dell'informazione.

Il tipo di contatto psicologico è determinato dal fatto che la radio va concepita come mezzo di compagnia, come mezzo continuato, utilizzabile dovunque e comunque, in casa, in ufficio, in automobile, e non c'è dubbio che transistors e autoradio hanno notevolmente contribuito al rilancio della radio.

D: Se tutto ciò è vero, si dovrebbe dedurre che non è mai esistita una crisi della radio.

R: Infatti, una vera crisi non è mai esistita. Quando si diceva che la radio era in crisi, si commetteva un errore. Esso nasceva dallo stupore determinato dalla novità e dalla potenza del nuovo mezzo di comunicazione di massa, la tv. Oggi tale stupore continua ancora, ma è limitato a due ore al giorno, quelle due ore, dalle 20,30 alle 22,30, in cui si registra la massima concentrazione dell'ascolto televisivo. Ma una giornata è formata da 24 ore.

D: L'esistenza di tre reti radiofoniche ha comportato naturalmente problemi particolari per ognuna di esse...

R: Indubbiamente. Per la prima, abbiamo pensato ad un programma che potesse ospitare « tutto di tutto »; per la seconda, a un programma leggero, prevalentemente a colonna sonora, inframezzata da altri generi; per quanto riguarda il « terzo », pur conservandogli il carattere culturale, abbiamo cercato di aggiornarlo in modo che fosse meno accademico e più informativo (vedi introduzione di « cabaret », musica « folk », di ricerche sperimentali, sia di teatro che di musica).

Ci eravamo accorti, inoltre, che era necessario tener conto del



Leone Piccioni (a destra)
e Carlo Emilio Gadda.

fatto che la radio costituisce un ascolto indifferenziato, e come tale, incapace di reggere di fronte a lunghi appuntamenti specialistici. Se, ad esempio, dopo un programma leggero s'inserisce un programma culturale della durata di un'ora, questo programma finisce con l'essere seguito soltanto dagli interessati. In tal caso, la funzione di diffusione della cultura, che deve essere propria della radio e che in Italia è necessarissima, rischiava di andare fallita.

Perciò abbiamo migliorato gli appuntamenti culturali e li abbiamo aumentati di numero, riducendo però lo spazio concesso ad ognuno di essi. Oggi le fasce culturali informative durano sette-dieci minuti, però sono da sette a dieci ogni giorno.

D: *Questo criterio della insostenibilità di lunghi ascolti non si trasforma in quella mancanza di gerarchia, oggi tipica della radio, per cui il profano succede continuamente al sacro e tutto si mescola in un indifferenziato amalgama di generi e di valori?*

R: Ciò non si verifica mai sul terzo programma, e non accade, dalle 21 in poi, neppure sul « nazionale », dove dopo questa ora c'è posto per le commedie intere, le opere liriche intere, i concerti interi, ecc.

Per di più, sempre sul « nazionale », anche nelle altre ore facciamo posto a prosa e concerti fino ad occupare uno spazio di 50 minuti-1 ora.

Abbiamo fatto un esperimento, trasmettendo un solo atto di un'opera lirica: si è visto che, da 300 mila ascoltatori (massimo dell'ascolto raggiunto da un'opera lirica intera), si è arrivati, nel corso di una trasmissione della mattina, a 1 milione e mezzo di ascoltatori.

Anche se certe critiche di tipo puristico, filologico, sono legittime, ci sembra che il gioco valga la candela.

D: *Sulla base di queste esperienze, quali novità sta preparando la radio?*

R: Le novità nascono soprattutto da un ulteriore approfondimento del primo presupposto della riforma fin qui attuata: lo studio delle classi sociali in ascolto.

Nel corso dell'estate, abbiamo provato una fascia di trasmissioni, dalle 17 alle 19, dedicata ai giovani e composta di musica leggera, dibattiti, musica sinfonica, più un programma dal vivo, il tutto diretto con la collaborazione di due studenti universitari, da noi selezionati tra tanti. Successo notevole: 1 milione e 500 mila ascoltatori sopra i 18 anni, senza contare quelli al di sotto di tale età.

Sulla stessa strada, pensiamo di attuare una trasmissione dedicata alle donne, della durata di due ore, e sempre in diretta. Un'altra idea, in avanzata elaborazione, è quella di una trasmissione completamente regolata dal pubblico tramite telefonate alle quali contiamo di poter rispondere, per quanto riguarda l'intervento e il parere di personalità, di « divi », nel corso della stessa mattinata.

In questo caso, siamo favoriti rispetto alla tv: il « divo », che teme il video, non ha complessi di fronte alla radio.

In sostanza, i criteri che ci guidano sono quelli della massima aderenza ai gusti del pubblico, della cordialità di esposizione, del ritorno per quanto è possibile alla « diretta ».

D: *Con le sue orchestre sinfoniche e i suoi quattro cori, la radio è oggi il più grosso « istituto musicale » esistente in Italia. Non crede che a questo privilegio, un po' malvisto dagli istituti tradizionali, debba corrispondere un'azione in profondità per la diffusione del gusto musicale, con particolare riguardo alla musica sinfonica?*

R: E' ciò che facciamo già e che contiamo di fare sempre di più. Ora, per esempio, stiamo per mandare le nostre orchestre sinfoniche in tournée per l'Italia, in modo che questo genere di musica venga ascoltato anche in tutte le città di provincia, dove finora non è mai arrivato.

Il nostro impegno è proprio quello di fare opera di divulgazione, in modo che finisca la politica del recinto chiuso, e si ampli il cerchio, ridottissimo, delle persone che si interessano di musica sinfonica. Se uno volesse divertirsi a contare le persone che in Italia ogni anno frequentano il teatro dell'opera e i concerti, si accorgerebbe che il loro numero non è maggiore di 300 mila.

E' proprio nel tentativo di rompere questo recinto che, in mezzo alle colonne sonore di musica leggera popolare, abbiamo cominciato ad inserire brani di musica sinfonica e lirica. Con ciò speriamo di portare via via il gusto dell'ascoltatore medio ad un livello tale che non si rifiuti più ad un appuntamento musicale serio.

Occorre anche giocare un po' d'astuzia. Vedi il jazz: in Italia è il genere più impopolare. Le trasmissioni dedicate esplicitamente a questa musica registrano gli indici più bassi di ascolto. Ma poi ci siamo accorti che inserendo pezzi di jazz in mezzo alle lunghe trasmissioni di musica leggera, questi pezzi registravano un gradimento buono.

D: *In teoria, tutto sembra che sia possibile con la radio, che i fini giustificano i mezzi e che non debbano esistere ore morte nell'ascolto radiofonico.*

R: E' proprio così. Secondo me, non esistono ore morte nell'ascolto radiofonico. Tutto dipende dalla nostra capacità o incapacità di fare dei buoni programmi.

La prova l'abbiamo avuta quando abbiamo pensato ad una trasmissione che iniziasse alle 6 e mezzo di mattina. Sembrava un azzardo inutile. Ebbene, oggi questa trasmissione conta già un milione di ascoltatori. Se, via via, nelle ore in cui l'ascolto è ancora basso, noi cercheremo di aprire tutto l'arco di trasmissioni, a mio modo di vedere, la radio avrà un ascolto reale 24 ore su 24.

Intervista a cura di Stelio Martini.

Herbert von Karajan

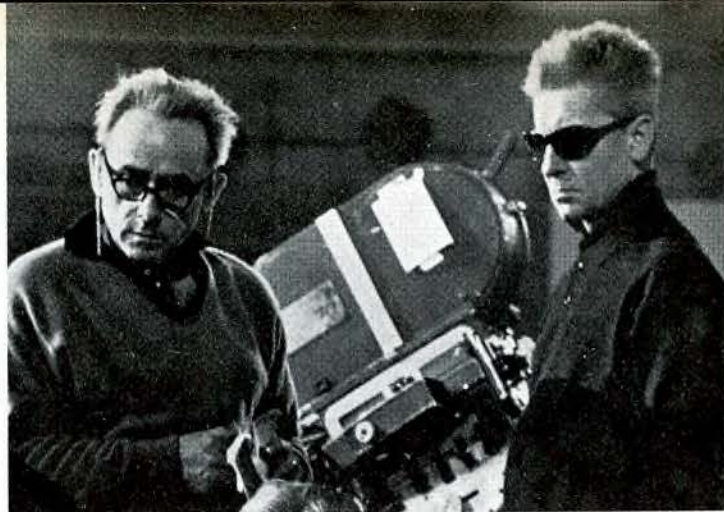
IL CONCERTATORE

di ROMAN VLAD



Nello scorso mese d'aprile la Televisione Italiana metteva in onda una serie di cinque concerti sinfonici diretti da Herbert von Karajan e ripresi con particolari accorgimenti da Henri-Georges Clouzot e Ake Falk. Il ciclo (che il sottoscritto ebbe la ventura di presentare) s'intitolava «Suoni ed immagini» e aveva come scopo dichiarato quello di permettere ai telespettatori di fruire da una posizione privilegiata nei confronti di un normale frequentatore di concerti delle interpretazioni che il più celebrato direttore d'orchestra dei nostri tempi dà di alcuni dei più popolari capolavori di Mozart, Beethoven, Schumann, Dvorak e Ciaikovski. Privilegiata nel senso che, per mezzo delle telecamere, Karajan intendeva collocare idealmente l'ascoltatore-spettatore accanto a sé, «nella cabina di guida», come egli stesso si esprimeva, o al centro dell'orchestra o ancora alle spalle dei suonatori, in punti cioè dai quali diventa possibile percepire particolari inafferrabili da una poltrona di sala.

Virtualmente il pubblico veniva a trovarsi così nel cuore stesso dell'atto interpretativo e a poter cogliere nel modo più intimo e immediato «la mutua intesa tra direttore e orchestra, tra il direttore e i solisti, il dialogo tra gli strumenti, la fusione dei blocchi strumentali...». Quello che colpì invece la grande massa dei telespettatori italiani fu l'apparente assenza di una comunicazione attiva tra il direttore e i suonatori. Che Karajan non guardasse la partitura lo si sapeva dal momento che lo si era visto quasi sempre dirigere a memoria. Ciò che sorprese e stupì fu il fatto che egli non guardava quasi mai l'orchestra. Tenendo perlopiù gli occhi chiusi, sembrava guardare solo dentro se stesso mentre le sue mani disegnavano dei gesti che potevano anche apparire destinati più a «visualizzare» la musica ad uso del pubblico che a comandare effettivamente un'orchestra che dava l'impressione di essere forse capace di realizzare un'interpretazione di Karajan anche senza la presenza direttrice dello stesso Karajan. L'esatto contrario dunque di quanto rammentiamo a proposito del grande, anche se bizzarro e oggi quasi dimenticato, Antonio Guarnieri il quale otteneva tutto dagli orchestrali con penetranti sguardi ipnotici che rendevano praticamente superflua ogni gesticolazione. La spiegazione della maniera di Karajan di dirigere a occhi chiusi la si poté intuire seguendo le immagini di un filmato documentaristico che i realizzatori del ciclo avevano premesso all'esecuzione della *Quinta Sinfonia* di Beethoven. Vi si vedevano Karajan e un suo allievo davanti al gruppo degli archi pronti ad attaccare l'*Andante* di quella *Sinfonia*. Karajan spiegava e dimostrava praticamente il suo metodo di studio e di concertazione scomponendo il brano in tanti elementi melodici, armonici e ritmici che venivano separatamente sgrassati, limati e tirati a lucido come tanti pezzi di un sottile ingranaggio di orologeria, prima di venir ricomposti nel sintetico mosaico delle complete figure sonore. Durante quest'operazione di alta oreficeria musicale Karajan non solo guardava ben fisso negli occhi i singoli membri del complesso, ma parlava con loro incessantemente. Il suo concetto del modo di provare non solo l'esecuzione materiale d'un brano, ma anche e soprattutto la sua inter-



prestazione, sarebbe risultato ancora più chiaro se, invece di alcuni frammenti di quel documentario, fosse stata trasmessa l'intera lezione filmata. Infatti, ad un certo punto, Karajan vi afferma esplicitamente che per lui «l'arte sta nel creare per mezzo della parola immaginifica quella giusta atmosfera che si adegua al testo musicale e che induce tutti quanti a fare esattamente ciò che era nelle intenzioni del compositore». Da cui risulta evidente che per Karajan la parte più importante dell'atto di ridar volta per volta vita concreta ad un'opera d'arte musicale risiede nella fase della concertazione quando l'interpretazione viene non solo impostata, ma compiutamente fissata. A differenza dunque di quanto accade nei paesi latini dove orchestra e direttore non danno mai in sede di prova quello che aspettano di dare poi all'atto della esecuzione pubblica, quando saranno galvanizzati dalla presenza del pubblico. Si capisce che il suo metodo Karajan lo può applicare meglio in Germania e soprattutto con la «sua» orchestra della Filarmonica di Berlino che lo conosce da decenni e che egli non ha quasi più bisogno di dirigere, ma solo di «auscultare» come un medico alla ricerca delle più impercettibili imperfezioni della pulsazione e del respiro. In

Herbert von Karajan, a sinistra con Sviatoslav Richter, a destra con Henri-Georges Clouzot.

Italia egli non può certo tenere gli occhi sempre chiusi durante le esecuzioni pubbliche. Talvolta però lo fa e per questo ci è capitato di sentire da membri delle varie orchestre sinfoniche italiane che essi affrontano le esecuzioni di Karajan col timore di essere ad un certo momento abbandonati dal direttore, lasciati momentaneamente in balia di se stessi. Ci era sempre sembrato che in simili momenti Karajan ascoltasse persino un'altra musica di quella che l'orchestra produceva effettivamente. Ora ne abbiamo avuto la conferma da lui stesso o più precisamente da alcune sue frasi riprodotte nell'ampio e sostanzioso volume biografico pubblicato recentemente dall'editore C. Bertelsmann di Gütersloh e dovuto a Ernst Haeusserman, direttore del Wiener Burgtheater. Questa biografia è preziosa non solo per il fatto che, nonostante l'amicizia che lo lega a Karajan, il Haeusserman, lungi dall'esaltarne acriticamente la figura umana e la personalità d'artista, ne pone in rilievo anche le debolezze e i difetti che hanno reso a volte alquanto spinosa la sua brillantissima carriera. La parte documentaria del libro si basa poi tutta su materiale di prima, anzi di primissima mano essendo ricavata, a quanto assicura l'autore, da ben venti ore di confessioni di Karajan registrate su nastro magnetico. Ed è appunto ad una di queste confessioni che ci siamo riferiti prima: «Quando cominciai a dirigere a Ulm», dice Karajan, «dovetti dirigere, per un istinto di autoconservazione artistica, sempre due orchestre

insieme: quella presente, che suonava male, e un'orchestra immaginaria, che io ascoltavo nel contempo».

Si capisce che i grandi, magici momenti di un concerto di Karajan sono quelli in cui l'orchestra reale ascoltata dal pubblico e quella ideale che Karajan sente suonare dentro se stesso combaciano perfettamente. E simili momenti li abbiamo vissuti sia in occasione di concerti che Karajan dava con le Orchestre filarmoniche di Berlino e di Vienna e in cui il «maestro concertatore e direttore» appariva più in veste di un concertatore che esibiva al pubblico una esecuzione preventivamente concertata nei più minuti particolari, sia in occasione di concerti che lo vedevano alla testa delle maggiori ed estrose orchestre italiane con le quali non bastava concertare le interpretazioni in sede di prova, ma che bisognava dirigere effettivamente ispirandole e trascinandole all'atto stesso dell'esecuzione. Inutile dire che la maggiore percentuale di precisione e perfezione formale delle esecuzioni germaniche di Karajan vengono compensate, a volte più che abbondantemente, dalla più viva immediatezza delle sue interpretazioni italiane che hanno spesso la inimitabile freschezza ed efficacia delle cose *in statu nascendi*. Guai però se Karajan non riesce a tener gli occhi sempre aperti e a restare presente a se stesso e all'orchestra e peggio ancora se egli cerca di forzare i limiti delle capacità dei suoi esecutori, orchestrali o cantanti che siano, per esigere da loro il raggiungimento di risultati che egli sogna, ma che essi non possono realizzare. Ne nascono allora delle serate infelici che si ricordano proprio perché sono estremamente rare (rammentiamo un *Don Giovanni* di molti anni fa in cui i cantanti e l'orchestra del Teatro dell'Opera di Roma faticavano non poco a tenere dietro a un Karajan che sembrava tutto proteso a dirigere una sua compagnia ideale invece di adeguarsi ai mezzi di quella reale).

Su di un altro Karajan ancora ci ragguaglia il libro di Haeusserman: sul Karajan idealista della politica culturale che lotta contro il provincialismo delle autorità di Vienna decise ad opporsi in nome di un gretto nazionalismo autarchico all'affascinante progetto di un cartello triangolare Vienna-Salisburgo-Milano estensibile agli altri maggiori teatri musicali del mondo, per organizzare razionalmente la produzione operistica internazionale e per raggiungere, mediante un sistema di scambi accuratamente predisposti, i massimi risultati qualitativi con una contemporanea riduzione delle spese. La parte del libro che riguarda le lotte di Karajan con le autorità governative austriache e che si conclude drammaticamente con le sue dimissioni dalla carica di direttore artistico della *Staatsoper* viennese, meriterebbe una attenta e meditata lettura da parte di tutti coloro che, in un modo o nell'altro, s'interessano della vita dei teatri musicali italiani: vi è tracciata una via sulla quale Karajan non riuscì a intradare il teatro musicale austriaco, ma che, con opportuni emendamenti, potrebbe forse offrire un modello per quell'auspicata riorganizzazione del settore lirico della vita musicale italiana atta a sanarne la crisi endemica.

Roman Vlad



RSI & TSI

Qui Radio LUGANO

Durante il fascismo, Radio Monte Ceneri era la voce libera più ascoltata: dal 1945, è un ponte aperto tra cultura italiana e cultura europea.

In questo primo incontro tra la « vecchia » radio di Lugano e il nuovo « Drama » ci è caro verificare la situazione del nostro Studio nell'ambito della sua cultura naturale, che è quella italiana.

Facciamo un passo indietro: sulle lacrime e il sangue ancor caldi dell'immane tragedia corse, nel maggio del 1945, il brivido della pace ritrovata: e le onde della radio poterono a malapena contenere quella diffusa euforia, quello slancio ottimistico che erano nell'aria, quella febbre di correre di parlare di cantare, per reazione alla lunga carestia del periodo antecedente, nell'intento di recuperare il tempo perduto. Quello fu per la nostra radio un periodo molto felice, che ci vide stringere la mano all'Italia senza più malintesi: a un'Italia che mirava a noi come a un modello di vita politica, che anelava a una democrazia come la nostra. In quel particolare scorcio della sua storia, l'Italia, ricca di ingegni, era povera di valute: e al nostro microfono sfilavano i nomi più brillanti dell'arte, del pensiero e della musica italiani.

La RSI non esitava a rivolgersi alle più alte personalità italiane per sollecitarne

una collaborazione che non veniva mai rifiutata. Poi un equilibrio stabile tra intelligenza e remunerazione si stabilì nella Repubblica amica, per cui oggi l'apporto italiano ai nostri programmi rappresenta più che mai un « dono », come tutto quanto risponde ad una vocazione. Ma è venuto il momento di esaminare anche l'irradiazione di Monte Ceneri nell'ambito della cultura italiana, anche se

di STELIO MOLO

questo, per forza di cose, dipende da quella.

Dobbiamo francamente dichiarare che l'Italia ci ha sempre mostrato un viso sorridente e amico. Attraverso molti collaboratori che qui sono affluiti, i contatti con la cultura italiana si sono gradatamente alimentati, anche nel senso nord-sud. La RAI ci ha aperto le sue porte in molte occasioni e sono moltissimi i programmi dei nostri autori che essa ha trasmesso. Gli studiosi ticinesi d'arte, i conoscitori del nostro paese, i narratori, i musicisti hanno avuto molte

occasioni di farsi udire dai microfoni italiani, anche con trasmissioni impegnative, anche nell'ambito di specializzazioni assolute.

La collaborazione italiana unita a quella svizzera, intorno a un medesimo argomento, ha anche condotto a pubblicazioni da parte nostra e da parte italiana. Vi sono molti articoli, su riviste di radiofonia, di teatro o su giornali, in cui viene riconosciuta a Monte Ceneri una spregiudicatezza nell'affrontare i soggetti, una buona volontà nel parlare di tutto senza costrizioni o censure, seppur nel debito modo e con intenti sani, che pure vanno riconosciute quale contributo nostro alla cultura madre. Ci preme di sottolineare come i rapporti con l'Italia siano costanti, e soprattutto reciproci: sia pur con le debite proporzioni, sappiamo che per l'italiano Radio Monte Ceneri è un concetto di amicizia, un polo di riferimento sincero e autorevole, una fonte di buoni incontri e persino, in certi casi, di libertà e di coraggio.

La radio è, con tutta probabilità, la sola istituzione che possa svolgere, da noi, una sistematica e regolare opera di aggiornata

diffusione della cultura italiana. Non possono gli altri enti (la scuola, le associazioni culturali, non possono che in parte i giornali).

La radio sola, dunque, è in grado di impostare un'azione che, con regolarità e con continuità, rielabori - sorvegliando le caratteristiche e i bisogni del nostro paese - gli aspetti della moderna civiltà letteraria e artistica italiana.

La radio opera nella cultura italiana sia interpretandone le situazioni, i valori, la dialettica attraverso il giudizio e le invenzioni di dirigenti e collaboratori radiofonici ticinesi, sia affidandone l'illuminazione a collaboratori italiani che, per mentalità e pratica, s'inseriscono, con originalità, nel clima morale e mentale nostro. La rappresentazione di una cultura non la si può affidare che agli elementi vitali della cultura stessa. Determinante è, nell'opera della Radio della Svizzera italiana, il contributo italiano, intendendo con esso il contributo di chi riconosce indispensabile non staccare la provincia letteraria ticinese dalla civiltà culturale e artistica italiana. Il contributo *italiano* è il contributo di tutti coloro i quali, essendo ticinesi, affermano la necessità di giudicare le cose culturali di casa loro con una misura extraprovinciale e dunque italiana; ed è il contributo di tutti coloro i quali, essendo politicamente ita-

Con farfalle a caccia di carri armati



Nella pagina precedente: Stelio Molo, Direttore della Radio Svizzera Italiana, con il maestro Leopold Stokowski. Qui, in un autoritratto, Felice Filippini, scrittore e pittore, capo dei programmi parlati di Radio Lugano.

liani, intendono che i confini spirituali ed etnici del loro paese non si fermino a Chiasso o a Ponte Tresa.

V'è, infine, da considerare che, come giusto contrappeso di tale difesa civile e culturale, la nostra radio compie uno sforzo costante per far conoscere e amare le cose del resto del paese agli ascoltatori, che in notevole parte sono italiani. Fra le sue caratteristiche, la Radio della Svizzera italiana ha quella, particolarissima, di mirare a un programma *svizzero*: e nella misura certo più grande fra tutte le stazioni del paese. Quotidianamente, quanto succede oltre Gottardo trova da noi testimonianza, a questa o a quell'ora; e si vanno svolgendo, nei documentari, nelle emissioni di cultura, nelle sintesi e nei racconti di viaggio, quei temi di vita confederata da cui possa nascere, attraverso la migliore conoscenza, reciproca simpatia. Ecco così gettata l'altra arcata del ponte: ché la RSI vuol essere un ponte aperto nelle due direzioni, punto di congiunzione, possibilmente molto battuto, fra la cultura italiana e quella svizzera.

Stelio Molo

I colleghi descrivono qui la tavola imbandita dalla RSI per il 1969. Ma un capo dei programmi ha da essere pessimista per mestiere (anche quando fosse di natura il più ottimista degli uomini). Quindi vorrei parlare dello spirito con cui noi uomini del 1969 dobbiamo accostarci alle tavole imbandite, le metaforiche quanto le altre.

di FELICE FILIPPINI

È del '39-'45 l'esplosione della radio come voce che porta in casa notizie di sciagure (anche quando le buone notizie sostanzialmente non erano meno febbrili delle cattive, come mostra la celebre foto di un volto chino, in ombra, la fronte imperlata di sudore, sullo sfondo della magica scala luminosa delle stazioni-radio). È trascorso un quarto di secolo: ma è poi vero che non siamo più in guerra? Quando c'è un solo padrone del mondo, c'è una serie indispensabile di bugie. Quando i padroni son due, le serie di bugie non sono soltanto due, ma infinite (si potrebbe dire che vi sono anche

serie infinite di verità: ma abbondanza di verità diverse non significa precisamente bugia?). Questi padroni non si perdono più nel vago estero di un mappamondo romantico e sfumato: sono intorno a noi. Affondano radici nel nostro cuore.

Una volta si credeva ciecamente a quanto stava visibilmente stampato sui giornali. Oggi si crede visibilmente alle comunicazioni della « cieca » radio.

Due esempi. Un amico che ha vissuto gli anni dell'avvento del nazismo in Germania mi diceva che un suo compagno comunista, comunicandogli la notizia dell'incendio del Reichstag, gli disse: « Chi sa poi perché i compagni hanno messo fuoco al Reichstag ».

« I comunisti? », l'altro rispose. « Sei matto? ».

« Ma certo », ribatté il primo, « sta scritto sul giornale! ».

L'altro esempio: nei giorni in cui Papa Pio XII si avviava verso la morte, il cappellano consulente religioso di Radio Monteceneri parlò al microfono della malattia del Pontefice e s'augurò che il mondo non dovesse conoscere presto il peggio. La voce popolare confuse le sue parole, ci fu un'ondata che spazzò il paese sviz-



di EROS BELLINELLI

Nessuna paura dei "valori" nessuna fiducia nei "consumi"

Con farfalle a caccia di carri armati

zero-italiano, i nostri dirigenti vennero allarmati: convocato dai servizi d'attualità, il cappellano giunge trafelato alla radio per improvvisare la prima commemorazione della pretesa scomparsa di Pio XII. A boomerang, una parola partita da lui muoveva, un'ora dopo, lui in persona. Autotelecomandato. Poiché la gente reputa che la radio, anche quando non viene capita nel giusto senso, dica sempre la verità. Ecco perché nulla di quanto esce dall'antenna è innocente, salvo la verità, la verità ignuda che ci tende lo specchio terso, contro la verità bifrante dell'abissale ambiguità in cui è caduto il mondo, nei suoi equilibri poggianti su molecole indecise e forse, chi sa, pesanti. Per ritrovare la verità ignuda della parola bisogna volersi fare una mentalità innocente.

*P*uò darsi che le mie idee siano un po' arcaiche, ma debbo confessare che sono per una radio di contenuti; mentre la tendenza generale è oggi quella di trasmettere programmi evasivi ed elusivi. Qualsiasi statistica - anche quella meglio manipolata a sfavore della canzonetta - dimostrerebbe che il tempo radiofonico è devoluto in grandissima parte alla canzonetta. Riconosco che si dedica parecchio spazio anche all'informazione; ma essendo, l'informazione, un tipico prodotto monopolistico, è quasi sempre noiosa e conformista, poco stimolante, insomma. Riconosco la difficoltà di svolgere un lavoro formativo attraverso l'etere. Il programma radiofonico non è recuperabile, si spegne nell'istante stesso in cui vive. Il contatto con l'ascoltatore è un contat-

Il microfono deve proporre parole vere su fatti reali per contrastare al fanatismo, ai pregiudizi, alle bugie di quanti, che l'hanno capito da un pezzo, se ne servono ipocritamente per robotizzare gli uditori. Verità semplici per demistificare gli abusi del potere, tra cui il più deleterio è la mano allungata sulle coscienze. In un'inchiesta recente, la radio di Lugano ha raccolto pareri di amici e dirigenti mediante il famoso « Questionnaire Proust » (di cui il soggetto, da « io », era stato trasformato in « io e la radio »). C'era una domanda trabocchetto che diceva: « Che cosa accade, secondo lei, se il cuoco delle onde consigliasse (per errore) alle massaie di mettere del tritolo nell'arrosto? ».

Ecco una rosa di risposte:

- « Saltirebbe il centralino telefonico ».
- « Che, finalmente, l'arrosto non avrà più il solito sapore anonimo da cu-

to astratto, esclusivamente basato sulla eventualità auditiva. In questa situazione non sono ovviamente possibili approfondimenti: a meno che non si presuma che l'ascoltatore si prenda appunti o registri su un apparecchio privato i programmi. Ma non credo che questo avvenga.

Eppure, nonostante i limiti « tecnici », il programma radiofonico può senz'altro avere una funzione culturale e formativa; e in più modi: a condizione, naturalmente, che proponga « valori », « contenuti », prodotti dell'intelligenza personale e creativa: e faccia poco uso, invece, dei prodotti dell'industria consumistica. Altra condizione è che abbia orari di diffusione che permettano un largo ascolto. Ma è, questa, una componente che quasi sempre manca ai programmi culturali, i quali sono solitamente relegati in orari e situazioni di debole ascolto.

Faccio un esempio: il « Diario culturale », programma quotidiano di quindici minuti dedicati ai fatti culturali del giorno (che sono presentati in forma commentata e critica, ma sempre con intendimenti prevalentemente informativi), va in onda sul Secondo Programma della Radio della Svizzera Italiana, che trasmette a modulazione di frequenza (onde ultracorte) e può essere ricevuto da meno della metà degli uditori di lingua italiana in Svizzera. In genere, i programmi culturali sono trasmessi verso le ore 22, quando l'uditorato si dispone ormai a concludere la giornata con il sonno. Sono questi programmi che, per i loro potenziali valori, potrebbero contribuire ad allargare la conoscenza dell'ascoltatore, a stimolare in lui, attraverso le proposte di approfondimenti, esperienze dirette sulle cose, i temi, gli argomenti trattati. Uno di questi programmi s'intitola « La Giostra dei libri », e va in onda il mercoledì, sul Primo Programma, alle ore 22.05. Il titolo dichiara

cina internazionale, da scatolame americano, già da carne plastica ».

« Accade che la massaia non lo mette ».

« Se si potesse acquistare facilmente il tritolo, il 99 % delle massaie farebbe l'arrosto al tritolo ».

« Un caso esemplare di selezione darwiniana ».

« Direbbero che è un cuoco comunista ».

« Non succede niente ».

« Accade che il capo dei programmi corre ad accendere un cero a S. Antonio ».

« Che il consiglio è stato bene accetto, ma che si preferisce sale pepe e lardo ».

« Si incolpa immediatamente l'imperialismo americano ».

« Accade che la cucina salta in aria ».

Noi abbiamo il deciso sospetto che la

esplicitamente i contenuti: presentazioni, recensioni, commenti, notizie che riguardano il vastissimo campo dell'editoria, allo scopo di indirizzare l'ascoltatore verso i prodotti più significativi e più corrispondenti alle esigenze di una moderna informazione e formazione (ma non si trascurano, ovviamente, anche i libri cosiddetti « minori », poiché scopo della rubrica non è solo quello di indirizzare, stimolare alla lettura, bensì anche quello di esaudire i « diritti all'informazione » delle più diverse categorie di uditori).

Altro programma culturale delle 22,05 è « La Bricolla », un settimanale del venerdì dedicato agli argomenti che hanno un diretto o indiretto legame con l'attualità: « La Bricolla », cioè, si occupa principalmente dell'apparire e del porsi dei problemi. Essa insegue avvenimenti locali e avvenimenti internazionali, cercando di proporli in modo incisivo e critico.

« In nero e a colori » è la rubrica domenicale (Secondo Programma, ore 14) riservata agli scrittori e artisti della Svizzera Italiana: essa è interamente realizzata con l'apporto creativo e critico degli intellettuali e degli artisti (pittori, scultori eccetera) del Paese.

« Terza pagina » è un programma quindicinale e domenicale (ore 22, Secondo Programma) aperto all'equazione passato-presente-futuro: essa è spesso, quindi, una analisi di avvenimenti alla luce dei fatti in corso e della storia, specialmente l'ultima domenica del mese, quando riassume e commenta gli svolgimenti della situazione politica internazionale.

L'impegno globale di questi programmi culturali rimane quello di accendere interesse per la cultura, di stimolare nell'ascoltatore la volontà di una presa di coscienza diretta e di una verifica: insomma, lo scopo del nostro lavoro rimane la ricerca di una plausibile verità. Eros Bellinelli

cuoca e l'apparecchio radio e la cucina scoppierebbero.

Noi che siamo un po' tutti e sempre cuochi delle onde dobbiamo conoscere questo potere e quindi non possiamo sbagliarci — anzi, dobbiamo combattere equivoci e bugie magari attraverso il confronto delle idee — ci vorrebbe sempre uno che spieghi alla gente che cosa capita quando si maneggia il tritolo.

L'astuto che si appella a passioni e interessi ha buon gioco. È sempre molto radiofonico, così come sono più romanzeschi i vizi delle virtù. In questa gazzarra di contrasti, è spregiudicato ridursi alle parole, magari spoglie, che impediscano agli uomini di bruciare gli altri uomini.

È quindi da augurarsi che nel 1969 dal microfono si liberi un volo di farfalle capaci di fermare — e, chi sa, di ridicolizzare — i carri armati.

Felice Filippini



Servire tutti non accontentare tutti

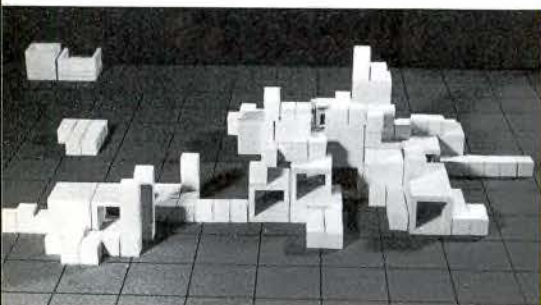
di FRANCO MARAZZI

Quello che a prima vista può sembrare un limite (e certo lo è, per determinate questioni tecniche, finanziarie, organizzative: per ovvie insufficienze di mezzi, e per l'impossibile concorrenza con i giganteschi apparati che tutti sanno esistere sulla scena televisiva europea) di una piccola televisione che si rivolge a una comunità di circa duecentomila persone (e che dalla stessa in fondo sostanzialmente è fatta ed espressa), quale è il caso della Televisione della Svizzera italiana, è anche la ragione fondamentale di una significanza peculiare che ci può fare inclinare a considerarla con un cauto ottimismo.

È chiaro che qui non mi riferisco al più vasto pubblico che ci segue spesso con simpatia oltre i confini: perché in primo luogo, la nostra televisione non può mai dimenticare di essere uno strumento della collettività che serve, strumento di formazione e informazione e svago, ma soprattutto, strumento che alla collettività stessa dà una speciale coesione, una possibilità unica di conoscersi e riconoscersi, di approfondire le ragioni e i temi di ogni proprio problema, senza incorrere nei pericoli di astrattezza e genericità che invece sono connessi all'attività di grandi enti costretti a rivolgersi a milioni e milioni di spettatori, fra loro lontani non solo geograficamente, ma spesso anche per gusti tradizioni sfumature culturali e interessi pratici e contingenti. Mi pare qui di riconoscere uno dei più positivi dati dello spirito svizzero, con il suo spiccato senso dei diritti delle minoranze e delle possibilità di autodifesa e autogestione che alle minoranze devono essere accordati: ma non si tratta solo di far parte o meno di una minoranza. Effettivamente, una televisione che non si disperda eccessivamente nella solita problematica di dover accontentare tutti, ha qualche possibilità di più di far centro. E gli stessi limiti, ai quali accennavo, costringono a selezionare radicalmente il necessario dal superfluo, permettendo di evitare i trabocchi delle dispersioni e del far grande. Più che far grande, si tratta di far bene e in profondità: questo, evidentemente, è il traguardo che si propone una televisione minima come la nostra. Da qui lo spazio assai largo dato all'informazione locale, alla valorizzazione d'ogni possibile dato offerto dalla vita comunitaria, alla discussione su ogni problema d'interesse specifico e locale. Per il resto, là dove evidentemente il grande spettacolo televisivo è a priori escluso per impossibilità varie di realizzazione, ecco che invece ci è possibile, favoriti anche da una tradizione dalla quale accettiamo questa preziosa eredità, dedicarci talvolta a temi impegnativi, a trasmissioni culturali, favorendo in senso lato un'apertura di largo raggio nel panorama del pensiero contemporaneo, rispettando criteri antichi di ospitalità e di colloquio democratico che sono congeniali alla nostra comunità. Anche una certa sperimentazione è forse resa più agevole, e comunque resta valida, per il nostro futuro, questa impegnativa considerazione: cercare di migliorare la qualità per supplire alla assenza di una quantità che non si addice alle nostre possibilità, tenendo fisso il punto fondamentale d'una piena adesione alle esigenze di un pubblico che giustamente e di diritto vede nella « sua » televisione un organismo destinato soprattutto ad assolvere compiti di pubblica e civile utilità.

Franco Marazzi

Al centro, tra Riccardo Bacchelli e Ugo Pirro, Franco Marazzi, Direttore della Televisione della Svizzera Italiana. Nella pagina precedente: Eros Bellinelli, scrittore, capo del dipartimento culturale della RSI.



Lavori in corso

Potrebbe anche essere imbarazzante parlare di una trasmissione che siamo proprio noi a curare: ma se mi tocca riferire circa le ragioni di « Lavori in corso », non credo sia il caso. Non è una trasmissione d'autore. E non è neanche, forse, semplicemente, una trasmissione. È nata come riflesso pratico di una certa idea

di GRYTZKO MASCIONI

della televisione, intesa come punto di incontro di uomini e idee, nel segno della libertà, del rifiuto dell'autarchia culturale, della supina accettazione del prodotto intellettuale o artistico bello e confezionato, già pronto per l'uso e per lo smercio. E anche come risposta agli apriorismi, alle confutazioni irrazionali, agli sciovinismi ideologici di tutti i tipi. Propone il dialogo, il confronto, lo scambio: e in pubblico, e nel segno di una aperta ricerca. E magari, anche della buona educazione: a costo, in questo ca-



so, di essere fuori moda. Il punto è un altro: mai come in un periodo di tanta palese confusione mentale, gli uomini di buona volontà sentono il bisogno di capire, di sapere, di indagare nessi e ragioni. Mai come in un periodo come questo, caratterizzato da un così nevrotico accavallarsi dei dati offerti da una cronaca per forza di cose superficiale e approssimativa, si è avvertito il bisogno profondo di una riflessione pacata che si differenzi dai modi frenetici della comunicazione standardizzata. E si è messo così l'accento sul lavoro culturale, come su quello dal quale dovrebbe essere maggiormente lecito aspettarsi una responsabile indagine dei significati, nel magma arroventato dei giorni che viviamo. La televisione della Svizzera italiana ha perciò offerto, con « Lavori in corso », una sede di dibattiti, di colloqui, di semplici conversazioni nelle quali l'uomo si esponga e si affermi come tale, senza preclusioni per nessuno, ma anche senza cedimenti di fronte a qualsiasi pressione, a qualsiasi forma di terrorismo ideologi-

co, non importa da che parte venga. E Lugano si sta qualificando come centro significativo, come ideale punto di raccolta per chi intenda collaborare all'impresa di tenere viva una discussione non settaria sulla sorte dell'uomo nel nostro tempo. Lugano vuol dire in questo caso la Svizzera italiana, e cioè un osservatorio ideale, un centro che da sempre è stato sensibile al clima europeo e nello stesso tempo ha concesso e concede a chi vi operava e vi opera un minimo di serenità, alla quale contribuiscono in parti probabilmente uguali una certa antica tradizione di buon realismo lombardo, il sapore di una provincia che non va intesa solo in senso negativo e la tradizione storica e politica elvetica, sulla quale non serve dilungarsi in questa sede. Tornando alla trasmissione, il curatore non può che ringraziare la coincidenza di fattori diversi che rendono possibile elaborare e portare avanti un discorso e un lavoro abbastanza eccezionale nella prassi televisiva europea: c'è la civiltà di un pubblico, c'è l'apertura mentale di dirigenti moderni, coraggiosi, per nulla schiavi della *routine* professionale, e comunque nemici di una televisione concepita come puro strumento evasivo (e vorrei citare almeno il direttore, Franco Marazzi, e Marco Blaser e Bixio Candolfi), e c'è l'adesione fattiva, piena di entusiasmo e di franco spirito di collaborazione, di uomini di cultura, poeti, artisti, critici (mi limito qui a nominare Max Horkheimer, Vittorio Sereni, Max Frisch, Alfred Andersch, che con tanti altri collaborano attivamente al programma, oltre agli ospiti eccezionali, agli amici sparsi un po' dovunque, e non solo in Svizzera e in Europa) che hanno avvertito in questa iniziativa un sapore nuovo, che esula dagli schemi solitamente affrettati delle varie televisioni, sempre inclini a castigare la cultura a favore delle canzonette e dello sport, relegandola magari negli angoli più negletti del programma. « Lavori in corso » non è, comunque, solo un titolo: è un programma, qualcosa che intende muoversi, mutare, modificarsi, e non soltanto registrare puntualmente i dati offerti dal panorama culturale europeo. È una rubrica che si fa promotrice di incontri, di scontri, e alla normale funzione passiva di una sia pure necessaria informazione (compito generalmente assolto dalle consimili rubriche televisive), intende aggiungere una funzione attiva, propulsiva, con la creazione di occasioni nuove, di inedite possibilità di dialogo. Una pretesa troppo ambiziosa? Può darsi, ma il destino della televisione non può risolversi in una stanca ripetizione di formule già sperimentate. È chiaro, quelle enunciate, qualche volta sono ancora soltanto intenzioni: ma abbastanza esplicite, perché sia possibile lavorare in una direzione che non mi sembra pleonastica.

Grytzko Mascioni



Alcuni ospiti recenti della rubrica « Lavori in corso »: Max Frisch e Ippolito Pizzetti, Gregor von Rezzori e Vittorio Sereni, Bixio Candolfi (capo del dipartimento culturale della TSI) e Alfred Andersch. Nella pagina precedente, il regista di « Lavori in corso », Grytzko Mascioni, e in alto altri ospiti: Roberto Rossellini, Ingeborg Bachmann, Max Horkheimer.



In Ticino la TV sostituisce l'Università

La TSI deve assolvere gli stessi compiti degli altri Studi svizzeri di Zurigo e di Ginevra, e nello stesso tempo quelli particolari che le derivano dall'essere lo Studio della più indifesa delle regioni linguistiche della Svizzera, priva, a differenza della tedesca e della romanda, di Università e di altri centri di cultura. Non si consideri poi di poco conto il fatto che la RAI raggiunge quasi tutto il Ticino coi suoi due programmi, mentre

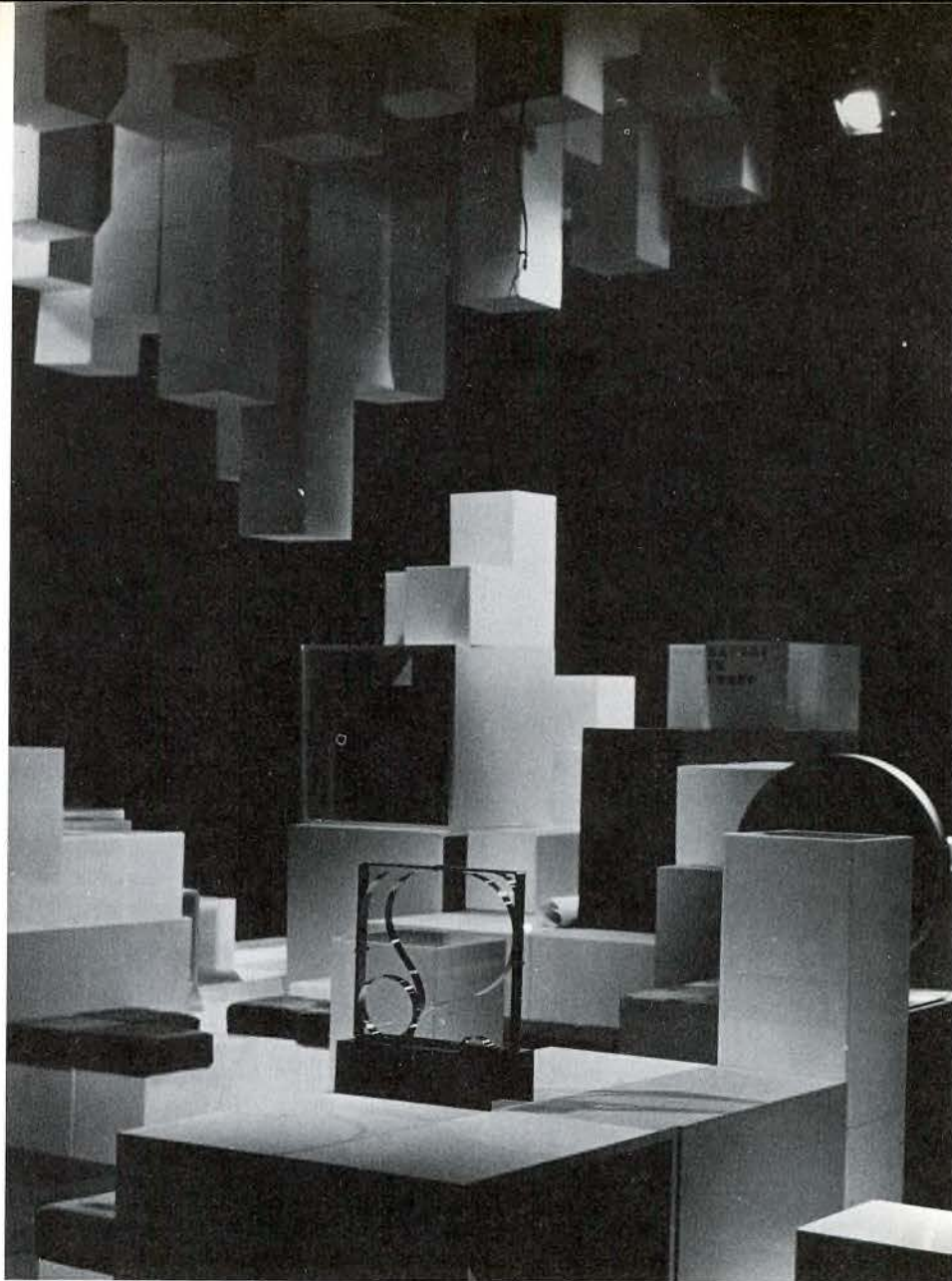
di **BIXIO CANDOLFI**

d'altra parte la TSI ha un suo fedele pubblico in una larghissima fascia italiana al confine con la Svizzera.

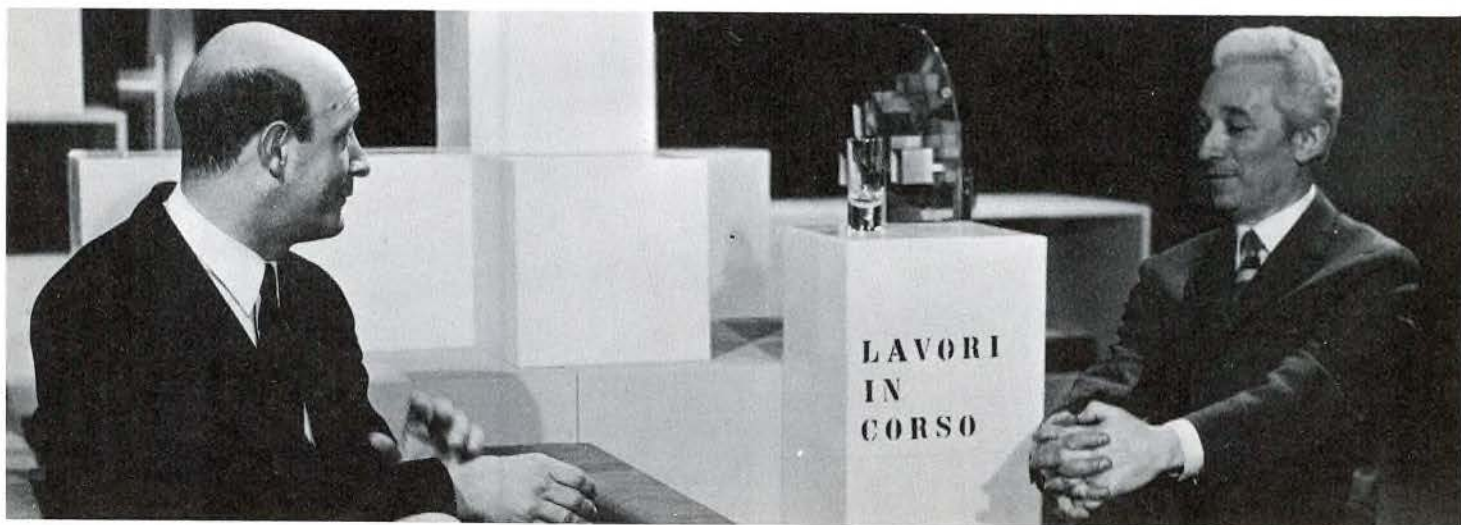
I molteplici impegni, fortunatamente, e le ambizioni del Dipartimento della Cultura si incontrano col desiderio della Direzione di qualificare la TSI - e di indicare fin d'ora inequivocabilmente anche indirizzi futuri - proprio attraverso il potenziamento dei programmi culturali ed educativi.

Questa scelta favorisce anche l'ambizioso proposito di dar vita, nel Ticino, per il tramite di certe rubriche della TSI, a sempre più frequenti incontri culturali ad alto livello (di cui possano fruire gli uomini di cultura e tutto il paese) che si dilatino e prolunghino oltre i limiti di spazio e di tempo della trasmissione televisiva.

Bixio Candolfi



L'architetto Vittorio Gregotti e il pittore-designer Bruno Munari, autori della scenografia di «Lavori in corso».



PREMIO PESCARA

Atti unici di:
LIBERO BIGIARETTI
ANDREA BRUNORI
FORTUNATO PASQUALINO
PIER BENEDETTO BERTOLI
LUCIANO ORI
FRANCO SIMONGINI - MAURIZIO COSTANZO

Al Teatro Massimo di Pescara, il 19, 20, 21 novembre, andranno in scena, per essere « votati » dal pubblico, attraverso una giuria popolare di settanta spettatori estratti a sorte, i sei atti unici – che qui pubblichiamo – dei finalisti del « Premio Pescara », promosso già dal 1967 dall'Ente Provinciale Turismo di Pescara, presieduto dal prof. Nando Filograsso. La giuria – Carlo Bo, Ghigo De Chiara, Ennio Flaiano, Vito Pandolfi, Leone Piccioni, Mario Raimondo, Nino Sammartano – ha scelto questi sei atti unici su oltre cento concorrenti. L'ordine di rappresentazione dei lavori è stato sorteggiato alla presenza di un notaio: la prima sera, il 19 novembre, « Il Porco-

spino » presenterà Il Clinofilo di Luciano Ori e La vocazione di Andrea Brunori. Il 20 novembre sarà di turno il « Teatro 3 » di Antonio Salines e Magda Mercatali negli atti unici Licenza di matrimonio di Libero Bigiaretti e Le cose più grandi di loro di P. Benedetto Bertoli. Infine, il gran finale, la sera del 21 novembre, con Quell'angelo azzurro che si chiama TV di Franco Simongini e Maurizio Costanzo e Abelardo di Fortunato Pasqualino. Si alterneranno sulla scena il « Teatro 3 » e « Il Porcospino ». Sono in palio un milione per il primo classificato, mezzo milione per il secondo e una targa d'oro per il terzo. La premiazione si svolgerà al Teatro Massimo dopo la terza recita.

Libero Bigiaretti.



LICENZA DI MATRIMONIO

di Libero Bigiaretti

PERSONAGGI:

Uomo
Donna
Secondo Uomo
Ragazzo
Inserviente
Altri Uomini e Donne

Gli uomini indossano una elegante tuta, con un distintivo smaltato sul petto, il cui colore indica la professione o il mestiere. La donna porta una gonna o minigonna e una maglia.

Inserviente in tuta bianca.

SIAMO ALL'INIZIO DEL SECOLO XXV

Voce da un microfono, mentre la scena è ancora buia:

« Si ricorda agli interessati che il rinnovo non può essere concesso per più di tre bienni consecutivi... Una nuova licenza potrà essere concessa dopo un anno di interruzione... Al termine di ogni semestre gli interessati possono dare disdetta di comune accordo... Il Moderatore dei Costumi della Comunità risolverà i casi controversi... ».

La voce si sentirà, a frammenti, anche durante tutto l'atto, quasi a commento dell'azione, come è indicato nel testo.

Mentre la voce legge l'ultimo paragrafo si illumina la:

SCENA I

Grande sala, nuda, chiara. Sul fondo tre sportelli (tipo banca o biglietteria). Sul primo è scritto: Rilascio licenze, sul secondo: Rinnovi, sul terzo: Disdette. Uomini e donne, a coppie, davanti agli sportelli. Altre coppie passeggiano nella sala, discutono, qualcuna scherza. Non manca qualche isolato, uomo o donna. La coppia protagonista sta discutendo a bassa voce, ma vivacemente, al centro della sala. A un tratto la donna si stacca e si dirige con decisione verso lo sportello Disdette. L'uomo la chiama:

UOMO. Ma che fai?

DONNA (vollandosi). Lo vedi: vado a dare la disdetta.

UOMO (rabbioso). Invece no, tu rinnovi.

DONNA. Fossi matta.

UOMO. Un po' matta lo sei. Cerca di ragionare. Abbiamo la possibilità di stare insieme un altro biennio...

DONNA. Grazie tante, non ne ho nessuna voglia.

UOMO. Ma se stiamo così bene insieme...

DONNA. Stiamo bene solo in certi momenti. Litighiamo molto spesso, ricordatelo. Non capisco perché dovremmo ricominciare.

UOMO. Litighiamo bene, in ogni caso, e facciamo la pace stupendamente. Suvvia, sii ragionevole.

DONNA. Proprio perché sono ragionevole voglio la disdetta. Ma ti rendi conto? Due anni e poi ancora due anni... No, basta. Ti ringrazio, caro, ma per me basta.

UOMO (le si avvicina). Per l'ultima volta: andiamo a rinnovare. Magari per un semestre, sii buona... (continua a parlare all'orecchio della donna).

DONNA (ride, divertita). Sei un bel tipo. Però... sei troppo abitudinario. L'abitudine è vizio, ricordatelo. Ad ogni modo se ci tieni tanto...

SCENA II

SECONDO UOMO (li sta osservando a distanza, da un po'. Vede che sono ancora indecisi. Si avvicina). Scusate, dovrei dirvi qualcosa.

UOMO. Quale cosa? Va bene, la dica.

SECONDO UOMO. Preferirei che andassimo in una saletta per consultazioni: cinque minuti...

DONNA (commentando ironicamente). Ah, vuole la saletta. Dunque deve farci un discorso importante, riservato...

SECONDO UOMO. Importante e riservato. D'accordo. (Si rivolge all'inserviente) Per favore, ci apra una cabina per consultazioni.

SCENA III

INSERVIENTE. Un momento. Volete entrare tutti e tre?

SECONDO UOMO. Proprio così.

INSERVIENTE. Il Regolamento parla di coppie aventi necessità di colloqui riservati. Coppie dice, non dice mica terzetti.

SECONDO UOMO. Il Regolamento lo conosco meglio di lei. Niente vieta che si parli in tre, in quattro o anche in cinque. Nel paragrafo successivo il Regolamento parla di interessati. Su, apra.

INSERVIENTE (brontolando). Per me coppia vuol dire due persone.

SECONDO UOMO. E per me interessati può significare anche mille persone. La sua interpretazione del Regolamento è troppo personale e restrittiva. Avanti, apra.

INSERVIENTE (brontolando, poco convinto, preme un bottone su una parete. Si apre, scorrendo, una porta).

SCENA IV

Saletta colloqui. Una specie di box, separato da altri box con semplici divisori. Due divani si fronteggiano. Un piccolo tavolo nel mezzo. Gli altri box sono al buio.

SECONDO UOMO (rivolto alla coppia). Sedia-moci... da buoni amici.

UOMO. Non sarà mica una cosa lunga?

DONNA. Il signore vorrà raccontarci la sua vita, suppongo. (Si siede, anche gli altri due si siedono).

SECONDO UOMO. Scusatemi. Vi sembrerò un po' indiscreto; ma io vi conosco...

DONNA. La sua faccia non mi è nuova, difatti. Dove ci siamo visti?

UOMO. Io non l'ho mai visto. Frequento poco i dischi verdi: io (toccandosi sul petto dove c'è un dischetto rosso) sono un disco rosso e generalmente preferisco frequentare quelli come me: tecnici e programmatori di produzione.

SECONDO UOMO. Io frequento un po' di tutto, anche i dischi bianchi, si figuri anche i quadrati neri... Chiunque. Mi piace la varietà.

DONNA (sempre ironica). Ognuno ha i propri gusti...

SECONDO UOMO. Sono un buon cittadino. Ma veniamo a noi. Io vi conosco. So che litigate spesso... Vi ho osservato.

UOMO. Affari nostri.

DONNA. Lei che c'entra? I dischi verdi non hanno mica funzione di Moderatori...

SECONDO UOMO. Se non mi lasciate parlare... Mi immischio negli affari vostri perché in qualche modo mi riguardano.

UOMO. Ma cosa vuole questo qui?

SECONDO UOMO (fa un cenno per calmarlo). Mi riguarda perché, detto in poche parole, sono già due anni che aspetto che vi decidiate a rescindere, a disdire... o, come si diceva una volta, a divorziare.

DONNA. E perché?

SECONDO UOMO. È chiaro. (Rivolto alla donna). Perché voglio il mio turno con lei. Se non vi decidete rischio di aspettare altri due anni, e questo potrebbe nuocerli.

UOMO. Nuocerle? Vuol dire che potrebbe averne un danno o sentirsi poco bene? Ma scusi, perché vuole proprio il mio posto? Ci sono un sacco di turni a sua disposizione. Tutte le combinazioni possibili, e in qualsiasi comunità.

SECONDO UOMO. Forse voglio il suo turno per la stessa ragione per la quale lei vuole convincere la signora a rinnovare.

UOMO. Che c'entra? Noi abbiamo sperimentato... un biennio intero, sa?

DONNA. Lascio parlare.

SECONDO UOMO (*volgendosi a lei*). Ecco, mi lasci parlare: io ho proprio necessità, non saprei esprimermi diversamente, di fare un turno con lei. O due turni, o magari tre...

DONNA. Necessità? Ha un modo di dire le cose...

SECONDO UOMO. La chiami come vuole. Il mio stato psichico e fisiologico lo esige. Le ho detto che mi piace la varietà; bene, da un po' di tempo non mi piace più. Ho bisogno di sbloccarmi, di uscire da uno spiacevole stato di fissazione, che tra l'altro mi inibisce, mi deprime, abbassa il mio coefficiente di rendimento.

UOMO. Dì retta a me, lei ha bisogno di un periodo di relax in un sanatorium. Oppure di una piccola operazione. In cinque minuti la sbloccano...

SECONDO UOMO. È molto più semplice, e anche più piacevole, che io faccia il mio turno con lei. (*Indica la donna*).

DONNA. Ma è proprio così bloccato?

SECONDO UOMO. Altro che bloccato! Mi succedono cose piuttosto strane; inquietudine, disappetenza. Pensi che le pillole euforizzanti risultano inutili e quelle oniriche non mi fanno effetto: continuo a fare sogni nei quali lei è sempre la mia partner...

DONNA. Ma che orrore! Non si vergogna? Senza che io ne sappia niente! Lei abusa di me nei suoi sporchi sogni...

SECONDO UOMO. Mi sento sessualmente inappagato con qualsiasi altra partner. Sono ridotto a chiedere continuamente delle disdette anticipate.

UOMO (*ironico*). Siamo in piena morbosità, caro Disco Verde.

SECONDO UOMO. Può darsi. Ma dal momento che litigate sempre, perché non potrei provare?

DONNA. E io non c'entro per nulla? Mi pare che anch'io debba dire il mio parere. Lei, caro signor Disco Verde, se ne dimentica.

SECONDO UOMO. Per carità! Non lo dimentico affatto; però spero di avere il suo consenso. Consideri che se lei me lo rifiuta, io, un disco verde, mi ridurrò a non essere più socialmente attivo, a non poter dare il mio contributo alla società, al progresso... Diverterò un mediocre fruitore della felicità di base, un insufficiente consumatore di piacere.

DONNA (*rivolta all'Uomo*). Una cosa così tu non avresti mai saputo dirmela. Tu, quando hai citato il Regolamento, non sai dire altro...

UOMO. Lo credo bene. Sono un uomo normale, io. Si rende conto, caro Disco Verde, che lei invece parla da anormale, da vizioso. Vada in clinica, vada, oppure si cerchi una bella partner.

SECONDO UOMO. Perché non se la cerca lei, scusi? Questa qui (*indica la donna*) ormai l'ha ben sperimentata...

UOMO. La legge mi dà facoltà di rinnovare.

DONNA. Eccolo qua: la legge. Non sa dire altro. Però ha ragione, la legge prevede... (*Voce dell'altoparlante: La legge prevede la possibilità di tre rinnovi consecutivi, dopo il semestre propedeutico...*)

SECONDO UOMO. Come posso convincerla? Io mi trovo in fase di cristallizzazione erotica e mentale. Ho bisogno proprio di lei per uscirne. Capisce?

DONNA (*colpita, fa una carezza quasi materna, comprensiva, sul volto del Secondo Uomo*). Poveretto... dev'essere fastidioso.

UOMO (*furioso*). Roba da matti...

SECONDO UOMO. Ascolti. Anche se è Disco Rosso, tecnologo di 1^a classe, avrà sentito parlare degli Innamorati...

DONNA (*curiosa*). Chi erano? Una setta, mi pare.

UOMO. Erano dei pazzi, dei barbari impazziti.

SECONDO UOMO. Erano qualche cosa di più, dal momento che tutta l'umanità è stata dominata dagli Innamorati, anche nel periodo iniziale del grande Sviluppo Tecnologico.

DONNA. Quanto tempo fa?

UOMO. Figurati. Roba del XIX secolo.

SECONDO UOMO. Anche del XX e del XXI.

UOMO. Ultimi residui di barbarie. Una cosa piuttosto sconcia, primitiva. Scomparsa all'Epoca della Grande Ricostruzione.

SECONDO UOMO. C'era una letteratura meravigliosa sull'argomento, in tutte le lingue non ancora unificate. Non se ne dovrebbe parlare che in termini scientifici. Lo so. Sono un disco verde con oro...

UOMO (*con disprezzo*). Filosofi e storici...

SECONDO UOMO. E ho letto molto, nelle lingue antiche.

DONNA. Ma 'sti Innamorati, in sostanza, che facevano?

UOMO. Avevano inventato un rituale complicatissimo per i loro rapporti sessuali... Ne avevano paura. Erano degli inibiti.

SECONDO UOMO. Per l'appunto; io mi trovo nella situazione degli antichi Innamorati.

DONNA. Quelli che mangiavano carni di animali, che si uccidevano tra loro, e piangevano sempre?

UOMO. Finiamola con questa buffonata. (*Rivolto alla donna*) Su, andiamo a rinnovare. Questo signore ci fa perdere l'amplesso di mezzogiorno.

DONNA. Veramente, io ti ho detto no, e se non l'hai capito posso ripeterlo.

SECONDO UOMO (*esultante*). Grazie, grazie...

DONNA. Ma posso dire no anche a lei.

SECONDO UOMO. E io non mi stancherò di aspettare.

DONNA. Che buffo! Sembra vero, come lo dice.

SECONDO UOMO. Durante l'attesa penserò a lei.

DONNA. Come farà a pensarmi? Mi vedrà in uno schermo telepatico tridimensionale, o cosa?

SECONDO UOMO. Ecco: lei sarà dentro ogni mio pensiero.

DONNA. Mi fa proprio ridere: mi penserà anche quando produrrà materiale storico e filosofico?

SECONDO UOMO. Certo. Penserò a lei e le parlerò come al tempo degli Innamorati. Era bello sa? Vuole provare?

DONNA (*ridendo*). Perché no? Magari sarà divertente.

SCENA V

Si fa buio. La scena è la medesima, variata soltanto da luci delicate e cangianti.

SECONDO UOMO e DONNA (*Sono soli. Lui le tiene le mani, si sporge verso di lei. Rifa una scena di seduzione romantica. Un po' grottesca, recitata con la necessaria esagerazione. Lei è divertita: e un po' stupita, un po' presa dal gioco*).

SECONDO UOMO. Poterti stare accanto, in questo modo, è la cosa che più ho desiderato da quando sono al mondo. L'ho sognato tante volte; immaginato, attimo per attimo: da quando t'ho vista per la prima volta ho fatto consistere la felicità in questo: starti vicino, tenere tra le mie la tua mano. Ci sono riuscito, ho compiuto un passo avanti, ma tu ti sei allontanata di nuovo. Anche così, accanto a me, sei irraggiungibile.

DONNA. Caro, io non riesco a capirti... Se mi stai toccando!

SECONDO UOMO. Non mi basta più starti vicino. Lo capisci? Anzi, è un tormento mille volte più doloroso della lontananza. Sei qui con me, ma non sei mia.

DONNA. Scusa, come potrei... Come può qualcuno essere di qualcun altro?

SECONDO UOMO. Taci. Non sei mia. Mi abbandoni la tua mano, ma il tuo corpo è lontano, la tua bocca si nega. Se tu sapessi che spasimo pensare alla tua bocca, alle tue labbra; ai tuoi denti, alla tua lingua...

DONNA. Ma insomma... Stai facendo una lezione di odontoiatria?

SECONDO UOMO. Se tu vorrai, dopo... sarà tutto diverso... tra noi. Diventeremo una sola cosa... uniti strettamente (*l'accarezza, insinua la mano nella scollatura, la incalza*) Amore, vienimi incontro, abbandonati al mio desiderio. Fa che diventi anche il tuo desiderio.

DONNA. E dopo?

SECONDO UOMO. Dopo non ci lasceremo mai, fino alla morte.

DONNA. La morte no...

SECONDO UOMO. Se non la vuoi, la morte sarà vinta da noi. Vieni, ho fame e sete, di te, e anche tu ardi, anche tu vuoi dissetarti. Non negare.

DONNA. E dopo?

SECONDO UOMO. Dopo... ricominceremo. Saremo insaziabili. Vivremo in una voluttà continua, inestinguibile.

DONNA. Sì, ma dopo?

SECONDO UOMO (*sbuffa, poi riprende a recitare*). Amore, dammi le tue labbra, dammi il tuo collo, il tuo seno, ecco, così mi senti? Sono tutto tuo, anima mia, mio unico desiderio (*la incalza, la corica sul divano. Lei cede, si abbandona, si baciano avidamente. Poi risorge la vocetta di lei*).

DONNA. E dopo?

SECONDO UOMO. Dopo sarà come adesso... (*si abbracciano freneticamente, finché si fa buio completo*).

SCENA VI

I tre sono di nuovo nella saletta di consultazione.

DONNA (*un po' emozionata*). La scena era abbastanza buffa, ma molto interessante. (*Rivolto all'Uomo*) Ti dirò che come eccitamento sessuale graduato funziona bene.

UOMO. Smettetela! (*Rivolto al Secondo Uomo*) La denuncerò per apologia di reato, per pro-

paganda di idee corrotte. Lei vuol farci ritornare a usanze barbariche; al... coso... come si chiama? al romanismo.

SECONDO UOMO. Prego: romanticismo. Voglio farvi capire che secoli e secoli fa c'era l'amore...

DONNA. Ma scusi, l'amore c'è anche adesso: l'amore per la Comunicazione Universale, l'amore per la Scienza, l'amore per il Consiglio generale intercontinentale...

SECONDO UOMO. Parlo dell'amore tra uomo e donna.

DONNA. E non c'è anche quello, forse? Si può fare l'amore liberamente nei turni stabiliti. Tutti possono fare l'amore con tutti. È scritto nei testi scolastici.

SECONDO UOMO. Ciò non significa amarsi, almeno nel senso classico. Non significa aver fatto esperienze di passione.

DONNA. Di cosa?

SECONDO UOMO. Ho detto passione. Sì, un arcaismo. Niente me lo vieta.

UOMO. Brutalità, natura, istinto: bella roba.

SECONDO UOMO. Ma anche conoscenza.

DONNA. Conoscenza di che cosa?

SECONDO UOMO. Di se stessi, principalmente. Uomo. Non sono d'accordo: tutt'al più a furia di seguire quell'idea fissa, si finiva a far coincidere il senso del reale con l'aspetto del proprio partner.

SECONDO UOMO. Tutto sbagliato, invece: l'amore serviva principalmente a prendere coscienza di sé, delle proprie risorse emotive e fantastiche. E lei dovrebbe saperlo, dal momento che la sua ostinazione a voler rinnovare con la signora qui presente sa un po' di passione... o roba del genere.

UOMO. Ma la smetta con queste pagliacciate. Siamo nel xxv secolo, non nel xx. (*Rivolto alla donna*) Sai come terminavano spesso le scenette come quella che ti ha mostrato lui? Furbo, l'amico Disco Verde. Si è fermato alla prima parte... Ma adesso ti farò vedere io la conclusione che lui ti ha tenuta nascosta.

SCENA VII

Come la Scena V. Luci colorate. La Donna e il Secondo Uomo sono abbracciati sul divano. Dal fondo irrompe urlando Uomo. Impugna una pistola. Spara sul Secondo Uomo, il quale, colpito, rotola a terra. La Donna si alza, discinta, terrorizzata. Implora l'Uomo: «Non uccidermi. Non farlo». Uomo la prende di mira, freddamente. La Donna cerca scampo dietro il divano. Uomo la raggiunge. Spara. La Donna cade, contorcendosi, e chiedendo tra i rantoli:

DONNA. Sto morendo? Davvero sto... morendo?...

UOMO. Sei già morta e anche lui è morto, e anch'io muoio.

Ride ferocemente, si punta la pistola alla tempia. Spara. Cade rumorosamente.

SCENA VIII

La saletta di consultazione. I tre sono seduti. Discutono.

DONNA. È orribile, però ha aumentato la mia curiosità. Ma davvero facevano così? Senti, caro, un turno breve con lui, voglio farlo. Dev'essere formidabile, con quegli spari... quel gridare.

UOMO. Ma se mi avevi promesso di rinnovare con me... Mi avevi già dato la tua parola! E l'ho anche registrata...

DONNA (*perplessa*). Allora sai cosa faccio? Rinnovo con te e poi chiedo di usufruire del trimestre di adulterio. Credo che in tre mesi il signor Disco Verde potrà spiegarmi i costumi sessuali degli antichi.

UOMO. In generale sono contrario all'adulterio, ma se ne fai una questione di principio, è giusto: ti spetta.

SECONDO UOMO. Sono contrario anch'io. Decisamente contrario. No, cara, non mi basta. L'adulterio non è rinnovabile e non comporta coabitazione: lei sa meglio di me che dà diritto soltanto a tre ore al giorno. Grazie tante. Ho aspettato un biennio, e adesso mi si concede una serie di appuntamenti frettolosi negli alberghi attrezzati per questo, con il sorvegliante elettronico che controlla l'orario e registra gli orgasmi... No, non mi va.

DONNA. Guardi che un trimestre è abbastanza lungo. Tre mesi sono novanta giorni, diciamo ottanta, settantotto con i giorni di interruzione: fanno un bel po' di ore per stare insieme...

SECONDO UOMO (*eccitato*). Io ti voglio per due anni e poi per altri due e ancora per altri due anni... per altri...

(*Voce del microfono: Si ricorda agli interessati che il rinnovo non può essere concesso per più di tre bienni. Una nuova licenza potrà essere concessa dopo un biennio di interruzione.*)

SECONDO UOMO. ...ti voglio per tutti i bienni possibili, di giorno e di notte, con completa, integrale coabitazione; ti voglio stare accanto... sempre...

DONNA. Ma è un po' matto, sul serio...

UOMO. Te l'avevo detto: non solo è un po' matto, ma è anche un elemento antisociale. Potrebbe anche essere un cospiratore spaziale, o un provocatore, e bisognerebbe farlo isolare, immediatamente.

DONNA. Hai ragione, effettivamente un tipo così non mi convince molto. (*Riflette*) E va bene, hai ragione tu, rinnoviamo. Però non escludo di poter beneficiare del periodo di adulterio, con lui o con un altro.

SCENA IX

La sala con gli sportelli, come la scena I. Uomo e donna escono insieme. Sono allegri, vanno verso lo sportello dei Rinnovi. Il Secondo Uomo li segue, si avvicina alla Donna, le mormora:

SECONDO UOMO. Promettimi almeno il trimestre di adulterio.

DONNA. Vedrò. Ecco, guardi, per non dimenticarlo, lo segno sul taccuino. (*Esegue*) Va bene? Credo che si potrà combinare durante le Vacanze d'Inverno.

UOMO (*Si tiene lontano. Ormai è sicuro del rinnovo. Lascia che i due parlottino. Si distrae, non si accorge che la Donna e il Secondo Uomo si danno una stretta di mano e si lasciano*).

DONNA (*Rimasta sola si volge di qua e di là, cercando l'Uomo. Il suo sguardo incontra invece il Ragazzo*).

SCENA X

Il Ragazzo è molto bello, alto, slanciato, la guarda con ammirazione. Le va incontro con un po' di timidezza.

RAGAZZO. Scusa, sei libera?

DONNA. Veramente stavo per rinnovare (si

accorge che Uomo e Secondo Uomo stanno discutendo animatamente in fondo alla sala) con uno di quei due, laggiù...

RAGAZZO. Per favore non farlo. Mi piacerebbe molto fare il semestre propedeutico con te.

DONNA. Scegli una ragazzina come te. Una fresca di studi. Forse ti puoi trovare meglio, dammi retta.

RAGAZZO. Preferirei invece farlo con te. Devi essere molto brava e scrupolosa.

DONNA (*incuriosita*). È il tuo primo periodo? RAGAZZO. Di convivenza sì. Naturalmente ho fatto il corso pratico. In tecniche sessuali sono tra i migliori del mio corso. Ma sai com'è: a scuola è un po' noioso. Ho avuto un professore, figurati, che non ce la faceva a fare le dimostrazioni... Gli veniva sonno.

DONNA (*indignata*). Ma come? Tengono ancora dei centenari nelle scuole?

RAGAZZO. Non era un centenario. Ma si stancava facilmente. Be' allora, ti decidi?

DONNA. Mica male. Mi interessi abbastanza, benché i ragazzi siano troppo esigenti. Conosci le condizioni: semestre non impegnativo. Anzi ti dico fin da ora che non intendo rinnovare. Intesi?

RAGAZZO. Per me, va bene. Sei mesi sono tanti. (*La prende subito sottobraccio per condurla allo sportello Licenze*).

DONNA. Scusami, ma una spiegazione a quelli lì gliela devo. (*Fa un cenno di richiamo a Uomo. Questi si avvicina, seguito dal Secondo Uomo*).

DONNA. Scusami, caro. Ho cambiato idea, per il momento. Voglio aiutare questo ragazzo che deve fare il turno propedeutico.

UOMO. Questo non è serio, via, non è degno di un Triangolo Giallo come te... Eppoi, guarda: ti conosco, ti annoierai con un principiante, dammi ascolto. E ti stancherai inutilmente.

DONNA. Abbi pazienza, fai anche tu un periodo di sei mesi, con una di primo turno. Poi magari ci ritroveremo.

UOMO (*si volta adirato verso il Secondo Uomo*). È tutta colpa sua!

SECONDO UOMO. Semmai sarà colpa di questo ragazzo: molto gradevole, effettivamente.

UOMO. No. È lei che le ha messo in testa tutte quelle stupidaggini comportamentali del passato. Io la denuncio... Per propaganda... Immorale... Antisociale...

SECONDO UOMO. Come Disco Verde con Oro, se lei mi denuncia tutt'al più pagherò una multa di tempo libero.

UOMO. Eh, già, la solita storia! Voi siete i privilegiati, voi Dischi Verdi: i meno utili di tutti, e i più coccolati. Le solite ingiustizie!

Mentre Donna e Ragazzo se ne vanno allegramente, e i due uomini litigano lanciandosi brevi frasi tipo: «Faccia il favore», «Cosa crede?», «Ma si calmi», «Si calmi lei»... la voce del microfono scandisce cupamente:

L'INGIUSTIZIA E' SCOMPARSA
L'INFELICITA' E' SCONOSCIUTA
IL DOLORE NON ESISTE PIU'
TUTTI POSSONO
FARE L'AMORE CON TUTTI

Libero Bigiaretti

(Copyright 1968 by Libero Bigiaretti)

LA VOCAZIONE

di Andrea Brunori

PERSONAGGI:

Il Giovane
La Donna
La Vecchia
Il Vecchio
Lo Straccione

LA SCENA:

Labirinto in parte diroccato. Muraglie, porte, buchi dai quali entrano ed escono i personaggi come lombrichi. Una finestra con inferriate. Spesso i personaggi parlano senza gestire.

Entrano il giovane e la donna.

GIOVANE. Andiamo, andiamo!

DONNA. Fermiamoci un po'. Mi scoppia il petto. Sono troppo stanca... Si cammina, si cammina senza uno scopo...

GIOVANE. Come puoi dirlo? Si cerca, no?

DONNA. Ho perduto ogni speranza, io.

GIOVANE. Ma non dobbiamo darci per vinti!

DONNA. Sì, come vuoi. Ma fammi sedere.

GIOVANE. Non ti alzeresti più.

DONNA. Tu sei un uomo, ma io...

GIOVANE. Andiamo cara, troveremo.

DONNA. Ho le scarpe rotte. Fermiamoci. In qualunque posto, angolo, corridoio. Mettiamoci su casa, vuoi? Ti darò da mangiare... Ti aspetterò... Quando avremo dei bambini...

GIOVANE. Non possiamo, adesso: sarebbe peggio. *(Ad un vecchio che è entrato in quel momento con alcuni paletti, stracci e fili di ferro).* Scusate, dov'è la galleria centrale? *(La donna siede).*

VECCHIO *(con un rapido gesto)*. Là. *(Si accoscia e comincia a fabbricarsi una specie di tenda).*

GIOVANE. Di là? Ma ci sono già passato! Mi pare, almeno...

VECCHIO *(assente)*. Ah, sì?

GIOVANE. Accanto al muraglione crollato, no?

VECCHIO. D'altronde è tutto crollato, qui. La guerra, eh! La guerra!

GIOVANE. Stanotte mi pareva davvero d'essere giunto al confine. Vedevo i campi, dai crepacci. E l'orizzonte più chiaro per l'alba. Uno spazio infinito, libero, al di là... Ho cercato una passaggio. Ma a forza di cammi-



nare lungo il confine mi son di nuovo perduto ed eccomi qui.

VECCHIO. Non uscite mai.

GIOVANE. Eh, no! Troverò io il modo d'andarmene! Insisterò!

VECCHIO. Non è facile.

GIOVANE. D'altronde molti ce l'hanno fatta.

VECCHIO. Ah, sì?

GIOVANE. Non li ho visti più girare per il labirinto.

VECCHIO. Allora si sono perduti nel groviglio. Spesso restano in un fondo di sacco e non possono più cavarne le gambe. Datemi retta, lasciate andare. Costruitevi un ricovero. Come faccio io. Accendete il fuoco e aspettate. *(Continua ad armeggiare con i paletti e lo straccio).*

GIOVANE. Un giorno o l'altro troverò il modo. A costo di togliere il terriccio e le pietre con le mani. *(Esce lasciando la donna seduta che lo chiama con un gesto stanco).*

DONNA. Caro... Amore!...

VECCHIA *(è entrata un'altra donna, vecchia. Anch'essa lo chiama)*. Figlio... figlio, dove vai?... Ma dove corre quel ragazzo?

VECCHIO. Si stancherà... si stancherà...

DONNA. Ma non vorrei... davvero non vorrei che ce la facesse, senza di me. *(Si alza ed esce).*

VECCHIA. È così sbadato, così impulsivo... Non pensa mai a se stesso...

VECCHIO. Ci pensa, ci pensa. Vuole uscire. Figuriamoci! Io me ne sto qui a costruire un riparo e lui, invece, continua a vagabondare senza meta... Non sa quello che vuole: ma insiste a volerlo. Non pensa a sé? Solo a se stesso pensa, ecco il male.

VECCHIA. Dicevo che non pensa alla salute.

Non ci vuol niente, tra tutte queste porte e corridoi a prendersi un malanno...

GIOVANE *(rientra da un altro buco)*. Dov'è ora? Era con me. Aveva voluto sedersi un momento... Non dovevamo separarci. Nessuno di voi l'ha vista?... Cosa farà, sola, senza di me?... Non voglio aver rimorsi...

VECCHIO. Hai la pelle delicata, eh? Pesti formiche con i tuoi piedoni - come ti muovi: pesti - e ti metti a piangere e a farfugliare di rimorsi...

GIOVANE. Che c'entra?

VECCHIA. E a noi non pensi?

VECCHIO. Siamo da buttar via, noi? Non facciamo parte dei tuoi rimorsi. Forse non ne siamo neppure degni.

GIOVANE. Io... io...

VECCHIO. Io, io. Dici sempre «io». Al mondo non ci sei che tu. Ammettiamolo. Ci sei tu solo. Ma che cosa fai per dimostrare che quel tuo «io» vale qualcosa? Assolutamente nulla. Ti metti a cavalcioni d'una nube e svolazzi qua e là.

GIOVANE. Io...

VECCHIO. Io! Lo vedi? Io.

GIOVANE. Io cerco d'uscirne. Come tutti, d'altronde.

VECCHIO. È una bella scusa. Lo fanno tutti, e lo fai anche tu.

GIOVANE. E che potrei fare d'altro?

VECCHIO. Darti da fare.

GIOVANE. E a che scopo?

VECCHIO. Me l'aspettavo. Di' un po', ma tu non mangi tre volte al giorno? E da dove credi che ti venga il cibo?

VECCHIA. Che cosa farai da grande?

VECCHIO. È già grande, almeno di corpo e d'anni, se non di cervello.

VECCHIA. Che cosa farai?

GIOVANE. Il dentista. *(Esce)*.

VECCHIA. Dice così perché da piccolo ne ha sofferto, poverino, e gli è rimasto impresso. Poi il cuoco, voleva fare... e il pompiere... E adesso...

GIOVANE *(rientrando)*. Il giornalista.

DONNA *(rientrando da un altro buco)*. Caro!...

GIOVANE. L'aviatore. *(Volteggia per la scena tenendo le braccia aperte come ali)*.

DONNA (*lo chiama sempre con maggiore energia*). Caro... caro... Caro!...

GIOVANE (*lascia cader le braccia. Resta col viso al pubblico e le spalle alla donna*). Sì.

DONNA. Come sono?

GIOVANE. Sei bella. Ogni volta che ti vedo, mi sembri più bella...

DONNA. Perché non mi guardi?

GIOVANE (*meccanicamente*). Bellissima, sei. Adorabile. Deliziosa. Affascinante. Nei tuoi occhi c'è il mondo. I tuoi capelli... fiumi, raggi di luna. (*S'interrompe*).

DONNA (*alla vecchia*). Non mi guarda già più.

VECCHIA. È lontano. Pensa ad altro, io lo so. Non si lascia prendere...

DONNA. Ma io... io gli ho dato... Gli ho dato... (*Fa ampi gesti per farsi intendere, ma i gesti non dicono nulla*)... Gli ho dato... In fondo, forse, non avrei dovuto... Ma sono una donna... e ho il diritto... il dovere...

VECCHIA. Giusto. (*Il giovane, lentamente, riprende a volare*).

DONNA. Appunto, mi capisci tu.

VECCHIA. Tra donne...

DONNA. E quando una come me gli ha dato...

VECCHIA. È destino di noi donne.

DONNA. Ho ragione, no?

VECCHIA. No.

DONNA. Ma come? Tra donne...

VECCHIA. Appunto. Io non lo sono. Sono una madre. È diverso. Dici che non ti guarda? E lo sai perché? Perché vola. Guardalo. (*Il giovane cammina accucciato con le mani sulla fronte*).

DONNA. Vola?

VECCHIA. Gli piace. (*Il giovane continua a fare gesti strani*).

DONNA. Non dovrebbe piacergli. Gli dovrebbe piacere... un'altra cosa. Cose mie. Cose nostre. Non è giusto. E non mi deve mancare di rispetto, ecco. Neppure col tono di voce... Perché io... noi, io e lui, formiamo una coppia, una bella coppia... e la famiglia proprio sulle coppie si basa, dico bene?

VECCHIA. Giustissimo: la famiglia! Ah, la famiglia! I figli! Mio figlio, fin da bambino... quando era alto così, un amore di bambino, credimi... partiva. Con la testa. Volava, t'ho detto. Pilota. Dirigibilista. Bombardiere. Perfino astronauta. Io gli dicevo: che cosa farai da grande?

GIOVANE. Il marinaio.

VECCHIA. Navigava, volava, partiva, via, via, via lontano...

GIOVANE. Le vele sul mare. Il mare gonfio, terribile. Di notte, il mare, è come un cielo senza stelle che si torce e ti solleva, ti affonda, per risollevarti dagli abissi di tenebra. Poi spunta l'alba. E la vela ha superato quella sottile linea violetta ed è già al di là dell'orizzonte e scivola lentamente in discesa verso nuove terre, genti, alberi e deserti, montagne celesti, e lingue sconosciute. Passato il confine violetto si entra nel mondo terribile dei sogni...

VECCHIO. Sciocchezze. Non son cose da sognare, queste. Il ragioniere, sì, il medico, l'avvocato, l'ingegnere... un diploma, una laurea, son cose da sognare! Un concorso statale! Con tanto di documenti e certificati. E stipendio. E plaf: funzionario! Ah, questo sì ch'è un sogno! Finché non s'è funzionario,

o qualcosa di molto simile, s'è degli spostati. Poi: zac! Ci si aggancia alla vita. I piedi toccano terra. Si sa quello che si deve fare. E si può anche non far nulla, o quasi. L'importante è saper fare il conto alla rovescia: meno 26, 25, 24, 23... meno 2, 1 e... 27! Tutta la vita così. Non è meraviglioso?

GIOVANE. No.

VECCHIO. Possibile che tu non capisca? Non devi più arrabattarti, angosciarti. Scivoli come un tubo lubrificato, senza fatica.

GIOVANE. Un tubo... uno scarico. No, no. Non mi piacciono le fogne.

VECCHIO. Peggio per te.

GIOVANE. Lo so, peggio per me. (*Nuota e svola al rallentatore*).

DONNA (*con un grido*). Amore!

GIOVANE (*si ferma, gli cadono le braccia*). Sì, cara. Sei bella...

DONNA. Perché non mi ascolti, non mi guardi... sono una donna, io!

GIOVANE. Bella, bellissima. I tuoi occhi sono dolci quando s'accordano col tuo sorriso. I tuoi capelli sono fiumi di miele. Io pascolo le mie pupille sui dolci prati del tuo viso di rosa... il tuo respiro mi porta la brezza del mare... Il mare. Oltre queste muraglie, lontano, c'è il mare. L'avete mai sentito?... All'alba palpitavano ancora le stelle gelate su un grande abete nero. Un brivido di cose lontane... Il mistero dell'infinito. Non voglio perderlo del tutto. Ho già nostalgia di ciò che non ho ancora avuto. Dai rami si destano gli uccelli e il loro cinguettio rinfresca l'aria... Il mare. Ho sentito all'improvviso che esisteva il mare. Non come una parola. Non come un'idea. Non come un'immagine fissa da dizionario. Ma una cosa viva, come una mano liquida che gioca coi ciottoli levigati e lucenti. Mi sono accorto che le parole sono scatole chiuse. Di cartone. E bisogna aprirle ad una ad una e goder quanto contengono. È inutile metterle in fila, nelle scansie, come nei negozi di calzature. Credo che si corra davvero un grande pericolo nella vita. Quello di mettere una sull'altra milioni di scatole di cartone senza sapere che cosa contengano realmente. Cose vive, contengono! La vita stessa, contengono!

VECCHIO. Le scatole?

GIOVANE. Appunto.

VECCHIO. Lasciale dove sono se non vuoi finire di romperle. (*Ride da solo compiaciuto di sé*).

GIOVANE. Una mano liquida sui ciottoli lucenti freschi di alghe.

VECCHIA. Che vuoi fare, insomma, da grande?

GIOVANE (*accanito, esasperato*). La guerra!... Cavalli al galoppo, sciabole e bandiere! (*Comincia a galoppare per la scena*) All'assalto miei prodi!... Copritevi di gloria! Mostrate al nemico il vostro valore! Per la Patria: uccidetelo! Per la Patria: vincete!

VECCHIO. Beh, questi sono buoni sentimenti, almeno. Un po' di patriottismo non guasta. E la Patria non è davvero una scatola vuota.

GIOVANE. Ohp! Ohp! Ohp! Siamo belli e siamo forti! Ohp! Belli e forti come le immagini dei monumenti! Ohp! Di bronzo e di marmo, ohp! Nudi e armati di elmetti, lance, spade e scudi e su di noi, una grande bella donna discinta, col seno scoperto, vola e ci regge l'aureola dell'alloro e della quercia. Tutti belli e tutti nudi tra un gran svolazzare di vesti e bandiere, ohp, ohp, ohp! (*Esce galoppando*).

VECCHIA. È inquieto e violento. Ma tanto tanto buono.

VECCHIO. Ha buoni sentimenti patriottici. Occorre coltivarli.

VECCHIA. Cambia, cambia continuamente. (*Arme con pentole e padelle e la Donna con lei*).

DONNA. Mi ama. Me l'ha detto.

VECCHIA. È inquieto. Non si rassegna, lui. Comunque, domani gli sarà già passata.

VECCHIO (*con le gambe che escono di sotto la tenda cui lavora supino*). La vocazione?

DONNA. L'amore per me?

VECCHIA. La mania della guerra. Mi fa paura.

VECCHIO. È bene che s'accenda per la guerra, invece. Dovremmo preparargliene qualcun'altra a questi giovani esuberanti e sfuggenti. Gli farebbe bene. Ci si potrebbero sfogare. E affezionarsi. Poi c'è il periodo del dopoguerra durante il quale si ricostruisce, e c'è lavoro per tutti. Poi c'è il periodo prebellico nel quale si gode una certa prosperità e si fabbricano armi per la guerra imminente. Secondo me, fanno male quelli che cercano di abolirla. La guerra è la più bella avventura che ci resta. Si passa dalla carta bollata degli uffici all'assassinio autorizzato, così, senza fatica. È magnifico. Gli istinti sono soddisfatti.

VECCHIA. Mi fa paura.

VECCHIO. Non è vero, non è vero. Quando c'è la guerra, gli occhi delle donne brillano: s'apre il carnevale e ci sarà festa per tutti. Vestiti nuovi, dolori nuovi, uomini nuovi. Per gli uomini è un gioco. Pericoloso. Uno sport. Violento. Le donne flettono l'odore del sangue come tigris, l'odore della vita, e gli uomini la vita se la giocano contro la morte. Se la guerra non fosse mortalmente pericolosa, sarebbe già stata abolita. Ecco perché, per me, fanno male quelli che vogliono abolirla, magari con la forza. Così come hanno fatto male ad abolire le case chiuse. La guerra è una gran casa chiusa per il mondo. Poi si torna più calmi. Migliori.

VECCHIA. Mi fa paura. Non voglio che muoia.

VECCHIO. D'altronde la guerra è bella anche perché ci si può imboscare. Non si entra in scena, ecco. O meglio, si entra alla fine, soltanto per gli applausi. Se tu, vecchia, temi per tuo figlio - e se è tuo è mio, anche se non me ne son fatto un'abitudine viscerale, figlio, figlio, figlio, come fai tu - gli insegnerò, senza parere, come si diserta, senza perdere la faccia. Anzi, fingendo con se stessi che è bene disertare, che la patria se ne giova.

VECCHIA. Comunque, mio figlio, cambia. E domani, la voglia di guerra, gli sarà già passata.

DONNA. Mi ama. Me l'ha detto.

VECCHIO. Ne dicono tante, gli uomini.

DONNA. Per noi donne, quando un uomo dice di amarci, è un contratto. Non ci mancherebbe altro... È una cosa seria, l'amore, per noi donne. Si tratta della nostra posizione. È come un concorso al Ministero. Non si scherza.

VECCHIA. Ma gli uomini cambiano.

DONNA. Cambino su quel che vogliono, ma non sull'amore. È una cosa seria. La famiglia. I figli...

VECCHIA. I figli... certo. Sono importanti.

Anche se cambiano. Domani, ne son certa, gli sarà già passata.

VECCHIO. La vocazione?... Non credo. Con la vocazione si nasce. Tutti i giovani, o quasi, hanno la vocazione. Ma son loro stessi i primi a non sapere per che cosa. Corrono verso una meta sconosciuta. Vorrebbero essere grandi, importanti, perfetti, giusti, buoni, capaci, unici, insostituibili. Ma come? In che modo? È questo il punto: corrono pieni di sacro fuoco, ma al buio. La vocazione c'è ma resta vuota, continuamente vuota. (*Ride*).

DONNA. Lui mi ama. Io lo amo.

VECCHIO. L'amore! Soltanto da vecchi si capisce cos'è. Ma è troppo tardi: non ci spettano che le briciole. (*Accendendosi di sdegno*) Ma che cosa cercano, i giovani?! Che cosa vogliono di più? Hanno il sangue, dalla loro, il vigore degli anni!... E si perdono così, correndo dietro al barbaglio d'uno specchietto... Invece di acchiappare moscerini, di consumarsi i piedi in una corsa inutile e vana - gran Dio! - potrebbero rompersi le reni sulle loro donne - loro che possono rompersele, benedetti!... Nossignori! Sempre col muso lungo!

DONNA. Tornerà. Come un fuscello in gola al mulinello. Lo amo.

VECCHIA. Anch'io, lo amo. Ma di più.

DONNA. Perché di più? Non è giusto.

VECCHIA. L'ho portato, l'ho nutrito. È mio figlio.

DONNA. Se non è che questo, anch'io lo porterò, e non una sola volta. Ad ogni suo figlio che avrò, lo porterò di nuovo.

VECCHIA. Ma non amerai più lui, ma i suoi figli.

DONNA. No, lui, lui, soltanto lui.

VECCHIA. Lo credi, adesso. Cambierà, il tuo amore. Si sposterà come l'ago della bussola. E si scatterà tutto su i tuoi figli, vedrai.

DONNA. No, no, no...

VECCHIA. Io ne so più di te. Lo ammetterai. E devi quindi credermi. Il mio è un amore ormai fisso, fermo, inchiodato. M'accompagnerà fino alla morte. È mio.

DONNA. No! No! Mio! Mio dev'essere! (*si guardano rattrappite, con odio profondo*).

VECCHIO (*dopo una lunga pausa*). L'uomo è diverso: attende qualcosa.

DONNA. Chi?

VECCHIO. Ho detto qualcosa, non qualcuno.

DONNA. Una donna?

VECCHIO. Non son le donne, le altre donne, che rapiscono gli uomini, ma le cose. E più sono astratte e più ve li portano via.

DONNA. Non è possibile.

VECCHIO. Gli uomini... Volete stivarveli nel ventre. È l'unico modo d'esser sicuri di loro. (*Pausa*). Ho l'impressione che vada in cerca di una voce.

DONNA. Le caverò gli occhi!

VECCHIO. È il vostro modo di far la guerra.

DONNA. Le strapperò i capelli!

VECCHIO. Via - ve l'ho detto - non è una donna! È un fantasma!

DONNA. Allora non me ne importa.

VECCHIO. Male.

Entra il Giovane con le braccia in croce sul petto, mite, dolente.

GIOVANE. Pace, fratelli.

DONNA. Amore mio, finalmente!

GIOVANE. Non chiamarmi così. Non posso ascoltarti. La vocazione. Capisci?

DONNA. No, no. Questo no. Non voglio aver Dio per rivale.

VECCHIA. Lascia stare: cambierà.

GIOVANE. Credevo che la guerra, e i cannoni, e le bombe, potessero abbattere queste mura. Ma è stato inutile. Mura più alte sono cresciute sulle rovine e sul sangue. E così ho udito la voce di Dio. Non è il corpo, la fame del corpo, quella che conta. Ma l'anima. Non l'amore terreno, la violenza e il possesso. Ma il paradiso. E così ho deciso di portare la luce e la verità ai pagani. Mi farò missionario. E comprerò i negretti coi biglietti del tram. (*Esce serafico*).

DONNA. E i nostri figli?

GIOVANE (*uscendo*). Tutti miei figli, tutti fratelli, tutti uguali: la carne non conta.

DONNA. Come non conta!?

VECCHIA. Lascialo dire!

Da un altro buco entra lo Straccione.

Lo STRACCIONE (*con gesti teatrali e tono di voce istrionico*). Dio mio! Sono ancora qui? È un secolo che cammino e sono ancora qui!...

VECCHIO. A che vale cercare, affannarsi...

STRACCIONE. Giusto. A che vale cercare, affannarsi? Non troverò mai la strada giusta! Eppure sono andato sempre dritto, lo credevo almeno. Evidentemente la via piega un poco e porta sempre al centro. Sono coperto di polvere. Ho i piedi gonfi e insanguinati. Non ne posso più.

VECCHIO. A che vale...

STRACCIONE. Giusto. A che vale cercare, affannarsi? Sarebbe stato meglio restar dov'ero, al riparo. Oh, ideali perduti, idoli infranti! Oh, me misero! Che farò io adesso? (*Il Vecchio, con ironia, gli fa cenno di sedersi accanto al fuoco*) Grazie. (*Siede. Cava la pipa e fuma, indifferente*).

Rientra il Giovane.

DONNA. Sei tornato. Per me.

VECCHIA. Non vagabondare. Puoi perderti e non più ritrovarci. Che faresti senza di noi?

VECCHIO. Tra l'altro, in caso di malattia o d'incidente, saresti gettato nella fossa comune degli ospedali di Stato, ove vanno a finire i poveri e gli isolati. Aspetta, prima di ammalarti o di romperti una gamba, d'essere iscritto a qualche Mutua. Sappi, ragazzo mio, che oggi o si è imbrancati o si è destinati al macello. Visto che non sei ricco e non puoi dettar legge, sei destinato alla fossa comune. Ricordalo. Imbrancati.

STRACCIONE. Imbrancati, fratello!

DONNA. I figli, che presto avremo, avranno bisogno di te. Anzi, senza di te non potremmo neppure aver figli. La famiglia...

GIOVANE. Un momento. Lasciatemi riflettere. Voglio darvi alla politica. Ministro, Re, Presidente della Repubblica. Il potere. Governare gli uomini... violentarli tutti. (*Rivolgendosi agli altri*). Comprendetemi. Non posso essere come voi. Mi sembrate radicati al limo come canne di una palude. Marciscono lentamente. E io sono vivo.

VECCHIA. Non parlare così. E' il nostro destino. Bisogna rassegnarci. Non dipende da noi.

GIOVANE. Dipende eccome! Apposta voglio darvi alla politica. Una volta ho visto una

teoria di uomini patire e sudare sotto la sferza. Venivano sfruttati da un lurido padrone. Allora ho capito. Ho capito che l'uomo non può rendere schiavo il suo simile. Sfruttarlo. E ho visto pure un mucchio di ex padroni sotto il bastone dei servi d'un tempo. Infine, con mirabile intuito politico, ho compreso che bisogna stare dalla parte di chi comanda. E ciò per avere in mano comunque il potere. E violentare, tutti, ricchi e poveri, giovani e vecchi, come e quando voglio. Il potere inebria come il vino. Nutrisce come il pane. Rende forti e magnifici come il sole. Chiaro? Mi darò dunque alla politica e giocherò con le parole. Il popolo! Il popolo! Il popolo!... (*S'avvia*).

VECCHIA. Dove corri, povero figlio mio? Non vedi che hai già il viso segnato?

GIOVANE (*voltandosi e toccandosi il viso*). No! (*Con orrore*). Nooo!

VECCHIA. Le rughe. Sì. Non sei più un bambino. Grande, sei.

VECCHIO. Non puoi aspettare ancora e diventare uno spostato. Chi ti darà un piatto di minestra quando non ci saremo più? Ma per iscriverti alla Mutua devi entrare nel tubo.

GIOVANE. No! No! No!

STRACCIONE. Ah, che vale cercare, affannarsi!?

VECCHIO. Siediti accanto al fuoco.

VECCHIA. Siedi e pensa alla famiglia.

DONNA. A chi pensi, quando non mi pensi?

GIOVANE. Io?

DONNA. Ha un viso? Un corpo?

GIOVANE. Soltanto gli uomini hanno un viso. Maschere. Già: le maschere. Il teatro. L'attore. O il regista. O l'autore drammatico. Il poeta tragico. (*Recitando*) Piangete, o donne, che la città ruina! Oh, Dei del cielo! Pietà!...

DONNA. Ami la sua voce? Che ti dice?

GIOVANE. Lo scienziato. Il medico. Camice bianco. Vincere il male, sconfiggere il dolore, debellare i virus... ridonare la vita a molti che stanno per perderla...

VECCHIO. La Mutua. È importante. Solo i poveri e gli isolati sono destinati a morire.

STRACCIONE. Ah, non c'è nulla che valga la Mutua, fratelli!

GIOVANE (*attonito fa cenno di tacere*). Ssst!... Qualcuno ha schiuso un cancello... Qualcuno cammina sull'erba... L'aria ha un sapore di terra bagnata dopo il temporale... l'erba intristita si solleva dai pantani e brilla... il sole scoppia luminoso dalle nubi... le foglie nuove, d'un verde tenero, s'aprono come mani... e respirano... respirano... sentite? Suonano le nuove acque dei fiumi...

DONNA. Caro...

GIOVANE. Taci!... Ascolta...

DONNA. Il mio abito nuovo...

VECCHIA. Ti piaceva la mia torta di mele? Ricordi come ti piaceva?

DONNA (*cullando un invisibile pargolo tra le braccia*). Oooh-oooh! Oooh-oooh! Dolce bambino, caro topino, dormi!... Non te ne andrai come lui, vero? Quella maledetta me lo sta portando via, un po' per volta... Tu non ti farai stregare... Io, io ti salverò (*stringe l'infante al petto*). Oooh-oooh! Dolce bambino, caro topino, dormi!... Ninna-oooh!...

GIOVANE. Questo pozzo mi soffoca...

VECCHIO. È la tua casa.

GIOVANE (*fioco*). Lasciatemi...

VECCHIO. Ragioniere...

STRACCIONE. Ah, ragioniere, ingegnere, avvocato, dottore, funzionario! Non c'è nulla di meglio al mondo!

GIOVANE. Come fate a respirare questa melma?

VECCHIA. Non dovrete farci piangere, caro.

DONNA (*cullando il fantolino*). Ninna-oo! Ninna-oo!... (*Al giovane*) Guardalo quant'è bello... guardalo...

GIOVANE (*crollando a terra e battendo al suolo i pugni*). Non ce la faccio più...

VECCHIA. Non soffrire così, figlio mio! Mi fa male vederti. Non ti ho mai capito, è vero. Anche quando eri bambino, rimanevi attonito, triste, pallido... Ti ho sempre voluto bene...

GIOVANE (*battendo i pugni a terra con più rabbia, grida*). No! No! No!

DONNA. Parlate piano, vi prego. Il mio bambino dorme. Non svegliatelo. Questa notte ha pianto per due ore.

GIOVANE (*dopo una lunga pausa, si alza, barcolla e batte i pugni contro il muro*). Dov'è la porta, mio Dio?

STRACCIONE. Sono cento anni che la cerco. Ma a che vale? Ora mi son seduto. Al fuoco. Al riparo. Fiorisco tutto, come un vecchio tronco. Non c'è nulla di meglio d'un fuoco, dico io!

GIOVANE. Prigionieri per sempre, dunque?

VECCHIO. Finché non ti verrà voglia di uscire, non potrai mai considerarti prigioniero.

STRACCIONE. Giusto. I prigionieri sono quelli che vogliono evadere. Gli altri sono ospiti. Ospiti dello Stato. Vitto e alloggio gratis. Funzionari coatti, in un certo senso. Non c'è nulla di meglio che vivere alle spalle dello Stato, a mio modesto avviso.

GIOVANE. Ma non vi ponete più domande?

VECCHIO. Non ho voglia di leggermi dentro. Tutto è appannato, ormai. Non ricordo che cosa volevo io, quaggiù, da giovane. E non me ne importa più.

STRACCIONE. Io ho trovato le case distrutte. M'hanno detto di aspettare. Accanto al fuoco. E nell'attesa: vivo.

GIOVANE. Non basta.

VECCHIO. So che a qualcuno non basta. Ma sono ormai stanco. Verrà qualcuno a portarmi fuori, conducendomi per mano. O in carriola, se sarò diventato del tutto paralitico. Dicono che ci sono le stelle. Non so più se sia vero. Mi sono appoggiato al bastone. Un vero, concreto, dolce bastone. Quando si è stanchi, un bastone è già molto.

STRACCIONE. Non parliamo poi d'un fuoco, d'una tenda, d'un piatto di minestra gratis!

VECCHIO. Ci lascia indifferenti sapere che si possa vivere in altro modo. Si vive. Gli altri dicono che è meglio così.

GIOVANE (*accasciandosi di nuovo lentamente a terra*). Chi? Chi lo dice?

VECCHIO. Gli altri.

GIOVANE. Gli altri... chi?

VECCHIO. I vecchi. E il mondo è fatto di vecchi. Milioni di vecchi. Miliardi.

STRACCIONE. Miliardi di miliardi: ivi com-

presi quelli che riposano sotto terra. Questi ultimi ci hanno tramandato insegnamenti che non si debbono più discutere. È una folla sterminata. La massa. Il gregge. La civiltà di massa: ciò che essa pensa non si deve discutere.

GIOVANE. Perché?

STRACCIONE. Perché sì.

GIOVANE. E quelle stelle di cui parlavi...

VECCHIO. Io?

GIOVANE. Tu. Non puoi averlo dimenticato. Ne parlavi un momento fa.

VECCHIO. Non lo escludo. Possono esserci. Non resta che aspettare che ci aprano il cielo. Verrà anche per te quel giorno.

GIOVANE. E se non venisse?

VECCHIO. Verrà. Verrà. Non si sa quando, ma verrà.

GIOVANE. E se fosse troppo tardi? Voglio dire: se fossimo già morti?

VECCHIO. Ci saranno i nostri figli, i nipoti...

DONNA. Oh, sì: i figli... i figli... i figli dei figli...

VECCHIA. Una bella famiglia, certo: i nipoti, i pronipoti...

GIOVANE. E non facciamo nulla affinché i nostri pronipoti possano vedere le stelle, un giorno?

STRACCIONE. Che te ne importa di loro? Pensa a te. Pensa che saresti schiacciato. Finirebbero per legarti mani e piedi, gli altri. La folla. Il gregge. La massa.

GIOVANE. Non resta, allora, che stendersi e morire pian piano, come una pianta sepolta. E fuori, invece, respira l'aria fresca della sera... e sul mare una nave, tutta gonfia di vele... Il vento ha strappato gli ormeggi... e vola leggera (*si stende supino, spossato, disossato*)... e io... l'ho perduta... l'ho perduta per sempre...

Le due donne, dopo aver armeggiato con pentole e padelle, distribuiscono agli uomini scodelle fumanti di minestra.

STRACCIONE. Oh, bene, bene, bene! Non c'è altro che un buon piatto di minestra per tirarsi su, fratelli! Grazie!

DONNA. La bolletta del gas...

VECCHIA. La famiglia...

DONNA. L'acqua, la luce, il telefono...

VECCHIA. Il bambino cresce... è bello, intelligente, vivace...

DONNA. La pignone di casa...

VECCHIA. La torta di mele...

DONNA. Le scarpe nuove...

GIOVANE (*agonizzando a terra, supino*). Che cosa c'è di nuovo al di là delle mura?

DONNA. Il mio bambino. Cresce, succhia il latte, piange, dorme.

GIOVANE. Non sai altro?

DONNA. Il mio bambino.

GIOVANE. Ahimé! Dove sarà la nave sul mare?

DONNA. Il mio bambino.

VECCHIA. Potresti dire anche «nostro». Il nostro bambino. Mio, di mio figlio e anche tuo.

DONNA. Il mio bambino. (*Lo culla*) Ninna-oh! Ninna-oooh!...

STRACCIONE (*dopo una pausa*). Io ho una pipa di schiuma. Mi era costata - allora - dieci soldi. Tira che è un piacere. Un giorno mi regalarono una pipa di radica, magnifica, con bocchino d'avorio. Non ci potevo fumare, non aveva il sapore della mia vecchia pipa. È questa, vedete? Se mi dessero il mondo, in cambio, rinuncerei al mondo e me la terrei. È così.

VECCHIO. Anch'io amo le cose che hanno il mio odore, che per anni ho levigato col mio cuore. Il resto non mi piace. Io ho il mio bastone: sarà brutto, sarà vecchio e tarlato, ma è mio; l'ho nutrito giorno per giorno col palmo delle mani. Mi piace stare così, puntellato. Ci sto in chiesa, la sera ad ascoltare le sommesse preghiere che fanno tremolare le fiammelle dei ceri. Sento l'odore d'incenso e non penso ad altro. Non penso neppure a Dio. È faticoso, e poi non possiamo arrivarci. Che vale?

STRACCIONE (*aspirando ampie boccate di fumo dalla sua pipa*). Ah, che vale affannarsi? Io ormai vivo senza pensare neppure di vivere. Se mi si domandasse come sono giunto qui, quanto tempo è passato, non saprei rispondere.

DONNA. Un mazzo di fiori di stoffa, qui, sulla cintola...

VECCHIO. A me non piacciono i fiori. Apprezzo soltanto quelli raccolti in corone, con foglie d'edera di latta smaltata. E i medaglioni col ritratto dei cari estinti. Son cose che restano per anni e anni, e non per un solo giorno. Bisogna saperli spendere i propri soldi.

STRACCIONE. Giusto. Non c'è nulla di meglio dei fiori finti...

GIOVANE (*sempre supino*). A primavera, un mattino, ti accorgi che i prati scoppiano di margherite. Si ergono sugli esili steli, ridendo ai rabbuffi del vento. E i piccoli petali striati di rosa vibrano come alucce di farfalle.

VECCHIO. Anche le farfalle sono fragili cose. Basta un temporale per distruggerle. Le ali sfrangiate, cadono: non resta, nei pantani, che un verme con le antenne a contorcersi. Non amo le farfalle.

GIOVANE. Sui cigli dei fossi spuntano le viole: profumano come un dolore, dolce, adolescenziale.

VECCHIO. Ho tra le pagine della Bibbia, una grossa viola disseccata. Sa di polvere. Nessun odore. Non mi piacciono i fiori, l'ho detto. Fragili, stupidi, costosi, lussuriosi, da donne poco serie, femmine di teatro...

GIOVANE (*balzando a sedere*). Ssst! Ascoltate!... Avete udito? (*Gli altri fanno cenno di no*) ...Eppure una voce... una voce d'argento... (*Resta in ascolto*).

DONNA. Gli angeli hanno voce d'argento.

VECCHIO. Non ne ho mai visti.

STRACCIONE. Neanch'io. Tutte storie, queste faccende degli angeli.

GIOVANE (*eccitato*). Silenzio!... Ascoltate!... Sì, adesso ho udito: distintamente... (*Come a se stesso*) Mi basterà il cuore?

VECCHIA. Per che cosa?

GIOVANE. Per guardare dritto nella luce delle stelle!

VECCHIA (*alla Donna con noncuranza*). Cambierà, cambierà...

STRACCIONE. La mia vista s'è annebbiata. Da bimbo guardavo le stelle. Che stupido gioco! Una volta mi parve di scorgere perfino la cometa di Gesù. Ma credo di aver sognato. Non ricordo bene. Erano tante, come chicchi in un campo di grano, e forse di più. Fanno paura.

GIOVANE (*alzandosi in piedi*). Cercherò di vincermi.

VECCHIO. E se ti si staccassero i piedi da terra?... Aspetta. Si dice che ci sia perfino un paradiso per chi sa aspettare.

GIOVANE. Cos'è?

VECCHIO. Il paradiso? Un grande spiazzo, dove non c'è fango, né sole, né insetti, né motociclette. Si fuma, si mangia e ci si riposa col mento sul bastone. Si canta e si sta bene in salute.

GIOVANE. A me non basta.

STRACCIONE. Vuoi soffrire?

GIOVANE. E perché non si dovrebbe?

VECCHIO. Se col dolore ci si guadagna il paradiso, passi: soffrire è come una tassa. Ma soffrire senza alcun guadagno, è stupido.

STRACCIONE. A che ti giova?

GIOVANE. A vivere, a essere.

VECCHIO. Non ti capisco. Sei sciocco come un bambino.

VECCHIA. Non chiedere troppo, figlio mio!

GIOVANE. Non avete mai desiderato gridare? Spezzare l'intonaco dei muri della vostra prigione?

VECCHIO. I pazzi, gridano, e i bambini. Ma poi crescono, diventano uomini seri. Con diploma, laurea... ragionieri, dottori, avvocati, funzionari! Statali e parastatali. Uomini probi, cittadini integerrimi, padri esemplari.

GIOVANE. Una prece.

VECCHIO. Sei immaturo, ecco cosa sei: acerbo e sciocco. E fastidioso.

GIOVANE. Uomini probi, integerrimi, esemplari... e chi ve lo dice? Siete invece una massa di ipocriti e di falliti che giocate a mascherarvi da probi, integerrimi, esemplari. Torbidi lumaconi in maschera per non crepare di disperazione e di vergogna! Morti prima di morire, ecco il punto. Fingete di non saperlo, ma vi trascinate da anni verso la vostra tomba perché siete già putrefatti e non ce la fate più a tenere le ciglia alzate sulle palle degli occhi... Ah! Ah! Ah!...

DONNA. Non dire queste cose, caro! Non sta bene!

VECCHIO (*scuotendo il capo*). Povero illuso! Quand'è che ti accorgerai d'essere pazzo?

GIOVANE. Io?

STRACCIONE. Tutti i giovani sono pazzi, e tu più degli altri!

VECCHIA. Povero figlio mio! Lasciatelo in pace! Non vedete che soffre? Figlio, figlio, perché ti sei staccato dal mio seno che poteva consolarti? Non dovevo svezarti.

STRACCIONE. Pazzo più degli altri sei!

GIOVANE. Perché voglio essere me stesso? Fedele a quella musica che mi canta dentro?... Se penso che tra quaranta, cinquanta, al massimo sessant'anni sarò morto anch'io e non avrò fatto nulla per distinguere me - me! - dagli infiniti granelli di sabbia che scendono sotto terra, mi vien voglia di morire. Subito. O, peggio, di non esser nato.

VECCHIA. Figlio mio che dici? Bestemmi, adesso?

VECCHIO. Siamo tutti granelli di sabbia, bambino mio. Tutti destinati al silenzio, all'oblio...

GIOVANE. No! Noo!...

VECCHIO. Alla pace. Eterna. A meno che non si precipiti all'inferno. Allora neppure la pace avremo. Ma l'oblio sempre. Granelli di sabbia - l'hai detto - e non contiamo proprio nulla, quaggiù. Da' retta. Stattene quieto accanto al fuoco, mangia, dormi, sogna. Non essere presuntuoso. Le pareti del labirinto sono troppo alte. È inutile che ti affanni.

GIOVANE (*avanzando alla ribalta e rivolgendosi al pubblico*). Voglio tentare. Essere me stesso. Staccato dal pane di costoro. Una briciola dispersa, forse, a seccare all'aria. Ma solo. Cominciare da capo la creazione del mondo, da solo. (*Pausa*) La bellezza del mondo. (*Pausa*) La poesia. Ecco: farò il poeta. Lasciò dei segni di bellezza dietro di me, e vivrò in quei segni di parole: immortale. Le parole si fanno pietra, metallo, ed io resterò in esso. Senza volto, senza carne, senza affanni: ma «io». Io. (*Pausa*) Il mio cuore che si fa idea, l'armoniosa, creatrice scintilla d'una idea che mi porta e mi conclude. (*Pausa*) Pensiero senza muraglie, senza infierite, senza confini. Filosofia. Farò il filosofo. Porterò alto il mio pensiero, sottile, puro, acuminato come un cristallo gelido nello spazio e nel tempo, un cristallo che vive, una feconda cima di ghiaccio purissimo partecipe della verità, una cuspide su cui si riflettono le stelle. Le stelle di Dio. (*Pausa*) La perfezione. L'anima. (*Pausa*) Farò l'asceta: amerò Dio perfettissimo, giusto ed eterno. Mi brucerò in lui. La mia cenere non sarà dispersa ma resterà nelle mani di Dio, e resterà come un'esplosione d'amore che non può aver mai fine! Fuoco nel fuoco. E sarà l'unica, vera, definitiva immortalità nell'eterna luce della bellezza, della verità e dell'amore!

VECCHIA. Che dici? Non ti capisco. Parli di Dio? Bestemmi?

GIOVANE. Davvero non riusciamo più a comprenderci. (*Si avvia*).

DONNA. Dove vai?

GIOVANE. Fuori. Ho deciso.

DONNA. Non uscire! Resta con me! Posso darti tutto, io! Il nostro bambino...

VECCHIA. Lasciati guidare, figlio mio! Tu non sai camminare nella notte. Non hai esperienza. I pericoli sono tanti. Puoi cadere e farti male. Aspetta che ti conducano i vecchi, ne sanno più di te. Non uscire, figlio mio dolce! Fa freddo, fuori! E tu sei cagionevole. Ma che mania t'è presa? Non puoi giocare qui, al chiuso? Che te ne fai dei ciottoli e delle conchiglie che stanno al di là delle mura? Che t'importa sentir l'erba crescere sui cigli dei fossi? Finirai per graffiarti le braccia e sbucciarti le ginocchia se cercherai qualcosa tra le spine! E ci sono spine velenose che danno piaghe inguaribili... No, non andare, figlio mio.

DONNA. Non andare, amore.

GIOVANE (*voltandole le spalle*). Debbo. Non posso più dormire. Non posso più aspettare la morte inutilmente. (*Le donne chinano il capo*).

STRACCIONE (*dopo una pausa, con rancore*). Bada a te. Anche se troverai la via del ri-

torno, non ti vorremo più tra noi. Non amiamo coloro che vedono di più.

VECCHIA (*dopo una pausa*). Figlio mio... Tremi?... Qui non piove, qui non fa freddo. Qui il vento non ti taglia la faccia.

VECCHIO. Ricorda che difficilmente si torna, quando s'esce da queste mura.

VECCHIA (*pietosa, accorata*). Tremi di paura...

DONNA. Perché?

GIOVANE. Mi domando... quanto mi costerà.

DONNA. Resta, ubriacati di me. Ti piaccio, lo so.

VECCHIA. Noi ti vogliamo bene, continueremo a difenderti, anche contro te stesso... Resta. Continuerò a cullarti...

VECCHIO. Sarà dura la via.

STRACCIONE. Non c'è nulla di più duro, lo sai?

Dopo una pausa, lentissimamente il Giovane comincia a muoversi.

DONNA (*con un grido d'angoscia*). No, non abbandonarmi!

GIOVANE. Debbo, debbo. (*Continua ad allontanarsi come un automa, a testa alta*).

VECCHIA (*con disarmata e accorata cantilena*). Figlio, qui non piove... qui non c'è dolore... qui brilla un buon fuoco che ha il sapore del pane di casa...

GIOVANE (*ormai fuori scena, con voce rotta dall'emozione che gradatamente si fa sempre più alta*). Oh... Ah... Si è aperta la terra grassa sotto il firmamento... Le mura si sono scollate come denti... Brulicano le stelle sulla mia fronte!... Mi ardono le mani gelate!...

DONNA (*piangendo*). Torna a me. Io so farti gemere fra le mie braccia come legna sul fuoco! Non lasciarmi! Ti ho dato un figlio, due, tre, sangue del nostro sangue...

GIOVANE (*sempre più lontano e a voce sempre più alta*). Vedo!... Vedo!... Vedo finalmente!... Mille mondi si agitano in cielo e lampeggiano terribili meravigliosi!... Una luce, una grande luce... Il vento gelato mi sega le vene!...

VECCHIA. Figlio!

GIOVANE. Non chiamarmi! Non posso soffrire così!...

VECCHIA (*lamentosa, rassegnata*). Piangi bambino mio sperduto, solo, nel buio...

GIOVANE. La luce! La luce di ghiaccio! Le cuspidi!... Le stelle!...

VECCHIA. Dove sei? Dove sei? Perché non ascolti più la voce che tante volte ti ha consolato quando non avevi i denti?... (*Pausa. La vecchia, d'improvviso, urla, disperata, straziata*) Urla! Urla! Tu soffri! È un dolore più grande di te!... Grida, tu che lo puoi! Strappami le viscere, allora! Per la seconda volta!... E per sempre, figlio mio!... (*Rimane rattappata, schiantata, con le mani sul ventre*).

Tutti restano immobili. Gli uomini, indifferenti, non si sono mossi dal fuoco. Lo straccione fuma. Il vecchio si sorregge il mento sul bastone.

DONNA (*dopo una lunga pausa, culla il suo invisibile bambino*). Ooh-ooh! Ninna-oh! Ninna-oh!... Ooh-ooh!... Ninna-ooh!... (*Buio*).

Andrea Brunori

(Copyright 1968 by Andrea Brunori)

ABELARDO

di Fortunato Pasqualino

PERSONAGGI:

Abelardo
Eloisa
Bernardo di Chiaravalle
Abate di Cluny
Legato Pontificio
Padri conciliari, Suore del Paraceto

PREMESSA

*Questo processo si ispira al concilio o sinodo di Sens (1140) più che a quello di Soissons (1121), l'uno e l'altro dedicati alla condanna di Abelardo. I particolari del comportamento dei Padri conciliari sono ricavati dalla storia, così pure il linguaggio dei personaggi. I discorsi di Abelardo sono desunti per lo più dai suoi scritti filosofici, in special modo dall'*Ethica* o Scito te ipsum. Eloisa ha il linguaggio delle sue lettere d'amore. A Bernardo di Chiaravalle sono lasciate le accuse e le invettive che egli lanciò contro Abelardo nella corrispondenza col Papa. Storica è la battuta finale dell'Abate di Cluny e così pure buona parte del resto. Il Legato Pontificio è invece liberamente inventato ma sul fondamento storico di fatti e di discorsi che ci furono realmente.*

Le ricostruzioni drammaturgiche della vita di Abelardo si sono fermate di solito all'epistolario dei due amanti e alla Historia Calamitatum. Qui si è cercato di oltrepassare la cronaca sentimentale ed erotica, che risulta tuttavia nel contesto del processo, per recuperare la personalità dialettica e il dramma intellettuale di Abelardo. Il quale, anche quando teologava « per scommessa » — ma forse tutta la teologia è una scommessa — metteva nella posta, per così dire, l'anima, preoccupando e scandalizzando allora nella misura in cui ci appare vicino alle crisi religiose e teologiche del nostro tempo.

Aula del concilio medievale. I Padri conciliari prendono posto sugli scanni discutendo, sghignazzando, come se commentassero l'evirazione di Pietro Abelardo, che è accasciato in un angolo, quasi dolorasse ancora e portasse il lutto alla propria virilità stroncata. Alcuni padri hanno in mano coppe di vino e bevono e si danno violente manate sulle spalle, in contrasto con la solennità del momento, alla quale vengono richiamati dall'abate di Cluny, da Bernardo di Chiaravalle e dal Legato Pontificio. Ora si mettono a scandire, battendo a ritmo piedi e mani, la parola « damnamus ».



VOCE ANONIMA. Fuoco! (Risata generale).

ABATE DI CLUNY (veste di nero, come i monaci del suo ordine, mentre Bernardo è tutto bianco: fa segni perché gli si lasci dire qualcosa). Di Abelardo abbiamo già letto col fuoco il *De unitate et trinitate Dei*, prima ancora di sfogliarlo. (Mormorio dei padri). LEGATO PONTIFICIO (si alza e leva la mano in alto, chiedendo di volere essere ascoltato). Io non ho letto il libro di Abelardo. Se dovessimo leggere tutti i libri che siamo chiamati a giudicare! (Iarità dei padri) Per noi ha letto però, e molto bene, l'abate Bernardo di Chiaravalle. Da tempo ormai egli legge per noi, commenta per noi, pensa per noi: lui e la Francia. A Roma e in Italia non si pensa che in francese. In Francia hanno cercato e trovato asilo, sotto il regno del vostro beneamato sovrano, ben cinque pontefici: Urbano II, Pasquale II, Gelasio II, Callisto II e l'attuale, sua santità Innocenzo II, che deve all'abate di Chiaravalle e alla Francia il riconoscimento di essere il legittimo pontefice, contro gli antipapi Anacleto II e Vittorino IV. La Francia sta tanto a cuore al Papa che più di una volta egli ha espresso il desiderio di trasferirsi. Sua Santità volentieri sarebbe stata tra noi, se non avesse da combattere fra l'altro contro Tivoli, che minaccia di fare morire di sete i Romani. Tivoli ha bloccato non solo le proprie cantine ma anche il vino che viene dal Mezzogiorno. Capite quale rischio corrono le nostre mense e i nostri altari. Il Papa lascia a noi il compito di giudicare Abelardo; a noi e, in particolare, a Bernardo, che Sua Santità considera quasi « alter ego ».

BERNARDO. Graditissimo inviato della Santa Sede e confratelli amati; benché io sia il più inutile servo della Chiesa, sento di dovermi assumere il maggior peso di questo processo. Sarà vero che voi avete letto con me l'opera di Abelardo. Noi siamo un'unica cosa; e ciò che è stato appreso da uno di noi, è stato

appreso da tutti. Voi avete letto con i miei occhi e disapprovato con la mia povera mente. È stato detto bene, per quanto in tono di scherno, che certi libri si dovrebbero leggere col fuoco; e, vorrei aggiungere, col fuoco dell'inferno.

ABATE DI CLUNY. Lasciamo che siano poi il carnefice e Lucifero a bruciare i libri di Abelardo. Non possiamo giudicare ciò che non conosciamo. Si deve almeno esporre brevemente il contenuto dei libri dell'accusato.

BERNARDO. Di Pietro Abelardo non abbiamo da giudicare soltanto libri. Egli è di più di quello che scrive. In Abelardo dobbiamo cercare di scorgere molto di più di un uomo, di un filosofo, dell'autore di libri eretici. Nel suo nome si arma la mala volontà del secolo. Non dimenticate che egli vanta amici e complici in tutto il mondo, anche e soprattutto a Roma, e proprio presso la Santa Sede, tra vescovi e cardinali. Cinquemila studenti a Parigi lo hanno seguito. Per ascoltarlo sono venuti anche dall'Inghilterra, sfidando le tempeste della Manica. Quel Giovanni di Salisbury, amico di Tommaso Becket e familiare nella corte d'Inghilterra, è uno dei suoi discepoli. Non so quanti di voi hanno visitato i ritrovi e gli accampamenti degli studenti di Abelardo a Parigi. Potreste vederli giocare allegramente ai dadi sugli altari di Notre Dame.

VOCI. Damnamus.

BERNARDO. Abbiamo un obbligo: cercare di persuadere Abelardo dei suoi errori. Ricordatevi che anche nell'esercizio dei nostri tribunali abbiamo compiti apostolici. Abelardo deve convincersi che la nostra condanna è giusta. Dovrebbe egli stesso invocarla, come una grazia del Signore.

ABATE DI CLUNY (a Bernardo). Avete molta fiducia.

BERNARDO. Ho semplicemente fede. Taluni si sono meravigliati della tenacia con cui ho perseguito questa causa e mi hanno accusato di durezza. Che cosa mi ha fatto quest'uomo? A me personalmente, nulla. Eppure sento che invecchierò nell'odio di lui come di ogni nemico della Chiesa. Sarei disposto a odiare mio padre e mia madre. Nostro Signore ci comanda di odiare perfino le nostre anime per amore di Lui. Chi ha lo spirito di Dio, tenga bene a mente le parole del Vangelo. Noi abbiamo il peso tremendo, anche se provvidenziale, di un grande pontefice alle nostre spalle; una di quelle sferzate dello spirito che sembrano scrollare dalle fondamenta le istituzioni: i troni traballano, i templi paiono rovinare, le stesse tavole della Legge sono



Abelardo e Aloisa a Notre-Dame.

spezzate come da un Mosè infuriato. Questo colpo d'ira di Dio sulla terra – di ira e di amore – ha il nome venerato di Gregorio VII. È passato molto tempo dal suo santo pontificato; e Dio si è degnato di dare altri pontefici alla Chiesa. Eppure i cavalieri della distruzione continuano a galoppare, forti di quel pontificato divinamente inquietante, che presumono di avere ereditato. Senonché, come accade a certi eredi degeneri, essi deturpano e scialacquano la bella eredità; così quella che era grazia di Dio diventa nelle loro mani castigo; i tesori si tramutano in sterco; le ricchezze, in miseria; le virtù, in vizio; il principio della salvezza, in perdizione. Sommo alchimista di queste trasformazioni è proprio questo maestro di mondo. Si sperava che la vergogna della mutilazione scorraggiasse la ciurma dei suoi studenti e che i giovani finalmente capissero e inorridissero del loro maestro. Invece lo hanno seguito, a costo di folli sacrifici. Lo hanno raggiunto nel suo nascondiglio, nella foresta di Troyes, dov'egli si era ritirato con la sua ferita. Lo hanno aiutato. Gli hanno costruito un eremo; e si sono accampati là, costruendosi casupole di canne. V'erano giovani della migliore nobiltà: Angli, Britannici, Baschi, Iberici, Normanni, Teutonici, Svevi, Galli, Romani. Si nutrivano di pane nero e di erbe, e si adattavano alle aspre fatiche della campagna. Se costui va a cadere in un deserto, il deserto si popola. Egli dà la scalata alla misteriosa oscurità di Dio, e passeggia per le vie del Cielo e fin nel profondo dell'inferno, tirandosi dietro una gran turba, disputando su ogni domma della fede.

LEGATO PONTIFICIO. Se ho inteso bene, voi, abate Bernardo, avete detto che si sperava che la vergogna della mutilazione fermasse gli studenti. Quale legame c'è stato tra questa speranza, da voi condivisa, e la disgrazia occorsa ad Abelardo?

BERNARDO. Nessun legame, eccetto quello voluto dalla divina Provvidenza.

LEGATO PONTIFICIO. Ammettete che la Provvidenza di Dio possa essersi servita degli eviratori di Abelardo?

BERNARDO. Nulla sfugge alla divina Provvidenza.

LEGATO PONTIFICIO. Sapete bene che contro i sicari che evirarono Abelardo è stata applicata la legge del taglione e per di più essi sono stati accecati. Al canonico Fulberto, il supposto mandante, sono stati confiscati i beni. Ammettendo ora che la Provvidenza abbia voluto incaricare il canonico e gli altri di punire Abelardo, voi potreste far dubitare della giustizia compiuta a favore di questo uomo.

BERNARDO. Non intendo discutere la sentenza dei magistrati, però non escludo, come lo stesso Abelardo ha riconosciuto in un suo scritto autobiografico, che la mano che lo mutilò poteva essere quella di Dio stesso. Facendo evirare Abelardo, pur servendosi dei rozzi sentimenti di vendetta di un canonico e delle mani di vilissimi individui, Dio ha voluto probabilmente, oltre che umiliare la superbia di costui, respingerlo dalla sacra comunità. Nel Levitico leggiamo che Dio non permette che si accostino ai suoi altari neppure gli animali *contritis vel tonsis vel sectis testiculis*. Il Deuteronomio precisa che non deve essere ammesso nel tempio l'eunuco *atritis vel amputatis testiculis et abscisso veretro*.

LEGATO PONTIFICIO (*rompe a ridere senza una ragione evidente, scandalizzando un po' Bernardo e gli altri; quando si calma, riesce a dire, sempre ridendo*). I Filistei, sì, i Filistei, scusate, mi ricordano, ch'è diavolo, *amputatis testiculis*, la dote chiesta da Saul a Davide per Michael. (*Riprende a ridere forte; gli altri si guardano tra loro contrariati, chiedendosi con sguardi e con gesti se l'inviato del Papa non sia per avventura impazzito*).

Scusate, ma quel pazzo di Saul; e Dio, che permette certe cose. Però anche Davide (*ridendo di nuovo*) che entra nella reggia e conta davanti al re non cento bensì duecento membri tolti ai nemici uccisi.

ABATE DI CLUNY. Non sono propenso a fare della religione una *quæstio testicularum*. Poiché sono stati tratti in questione i prepuzi dei Filistei e la situazione fisiologica dell'accusato, ed io, in qualche modo, me l'aspettavo, debbo avvertirvi che gli articoli biblici citati da Bernardo sono stati superati dai Profeti e da Cristo. Ricordate ciò che il Signore dice per bocca di Isaia? « Agli eunuchi che custodiscono i miei sabati, che prediligono le cose di mio gusto e restano fermi nella mia alleanza, io concederò loro, nella mia casa e dentro le mie mura, un posto e un nome migliore dei figli e delle figlie di Israele; darò loro un nome eterno, imperituro ». Il medesimo concetto è espresso nel libro della Sapienza. E che dire degli uffici delicatissimi assegnati agli eunuchi, come si legge in Ester, nel primo e nel secondo dei Re, e in altri libri sacri? Dagli Atti degli Apostoli apprendiamo di un santo eunuco, ministro delle finanze della regina di Etiopia. Quanto poi gli eunuchi possano risultare graditi a Dio, è detto personalmente da nostro Signore Gesù Cristo. « Perché vi sono eunuchi che sono tali dal seno materno, e vi sono eunuchi che sono stati fatti tali dagli uomini, e vi sono eunuchi che si sono fatti tali per il regno dei Cieli. Chi può capire, capisca ».

Il beato martire Origene, interpretando a modo suo questo passo del Vangelo, si evirò da sé. Comprendiamo che non è necessario ricorrere alla mutilazione per essere eunuchi nel nome del Signore. Si è eunuchi attraverso le rinunce che il sacerdozio implica. D'altra parte, a renderci tali, col passare degli anni, concorrono sicari ancora più spietati di quelli che sorpresero Abelardo: la vecchiaia e poi

la morte, confratelli cari, espugnano e riducono alla polvere anche gli attributi virili più potenti.

LEGATO PONTIFICIO. Ci spaventate, con questi discorsi. (*Risatina degli altri*). Non credo che Bernardo ce l'avesse con gli eunuchi. Ha ricordato, è vero, che al Signore, almeno dappprincipio, essi non erano molto graditi. Bernardo però sa, e noi con lui sappiamo, che Abelardo è stato ordinato sacerdote non prima bensì dopo la disgrazia; e non credo che l'abate di Chiaravalle né altri vogliano mettere in dubbio una ordinazione sacerdotale di cui si è compiaciuto molto il Papa. Non vorrei però che ora si dichiarasse guerra ai prepuzi e s'invogliassero gli uomini di Dio all'autoeviziazione. Dio si compiace della naturale funzione fisiologica dell'uomo tanto ch'Egli consentì a Davide vecchio di portarsi nel letto una fanciulla. (*Mormorio generale*). Non fraintendete, vi prego. A Davide il Signore concesse ciò che noi non possiamo pretendere. Io sono tra coloro che approvano il recente provvedimento preso da Sua Santità, nel Concilio Lateranense, circa le *agapete*, le pie donne che, dategli per pura carità al servizio della Chiesa, finivano non di rado col riscaldare il letto degli ecclesiastici.

BERNARDO. Pregherei sua eminenza e l'abate di Cluny di non perdere altro tempo dietro questo argomento. Abbiamo da esaminare non il corpo ma lo spirito di Abelardo.

LEGATO PONTIFICIO. Ai discorsi generali, pur sapienti, che voi, abate Bernardo, pronunciate, preferirei testimonianze, capi di accusa. Si deve giudicare quest'uomo, ma non sappiamo ancora in che cosa.

BERNARDO. Ditemi voi di dove devo cominciare, perché non vedo nulla della vita e dell'opera di Abelardo che non sia contrario allo spirito della vera religione.

LEGATO PONTIFICIO. Parlavate di sferzate, di troni e di altari che vacillano. Credete davvero che il sovrano di Francia e la Chiesa abbiano da temere da Abelardo? A vederlo, non si direbbe una seria minaccia.

BERNARDO. Non lasciatevi prendere da una pietà di cui egli stesso potrebbe dolersi o beffarsi. Se cercate la forza nelle corazze e negli eserciti, sono il primo a dimostrarvi che Abelardo non ha nulla di tutto ciò. La sua forza risiede altrove. Il demonio non ha mai armato legioni. Si fa anzi portatore di pace. Abelardo detesta le armi e ha in odio le sante crociate e lo spirito che arma gli Stati cristiani. Fin dagli anni della giovinezza, disse di preferire alla spada la parola e la logica. Distoglie i giovani dal pensiero delle armi e delle crociate, e ha confessato che di buon grado passerebbe agli infedeli. (*I padri conciliari riprendono a coro damnamus*).

LEGATO PONTIFICIO (*Rivolgendosi ad Abelardo*). È vero ciò di cui vi si accusa? Alzatevi e parlate.

ABELARDO (*si alza lentamente, si avvicina al leggio della Bibbia*). Sì, è vero.

LEGATO PONTIFICIO. Perché vorreste passare agli infedeli?

ABELARDO. Tra i cristiani non ho più pace. I monaci della mia abazia hanno tentato di uccidermi, prima mettendo il veleno nel calice con cui dovevo celebrare; poi, con agguati e con pugnali. Stamani, mentre venivo qui, sono stato preso a sassate e a sputi dalla folla aizzata contro di me. Gli infedeli mi tratterebbero meglio, specie sapendo che sono stato condannato da voi, e che potrei essere convertito alla loro fede.

LEGATO PONTIFICIO. Dimenticate di essere un sacerdote.

ABELARDO. Appunto per conservarmi nella fede, vorrei andare tra gli infedeli.

LEGATO PONTIFICIO. Noi combattiamo contro di loro.

ABELARDO. Gesù comandò a Pietro di rimettere la spada nel fodero. I cristiani dovrebbero avere già buttate via le armi e non aspettare che vengano loro ritolte da altri, come furono strappate di mano a Israele. Mi dispiace di essere contro l'amico Bernardo, che predica la nuova crociata.

LEGATO PONTIFICIO. Il Dio di Israele è chiamato Dio degli eserciti.

ABELARDO. Se Dio avesse dovuto vincere il mondo con le schiere ebraiche, avrebbe perduto da gran tempo la sua battaglia.

LEGATO PONTIFICIO. Oggi ha però le armi della Francia e degli altri paesi cristiani.

ABELARDO. Non credo che valgano molto di più della spada di Pietro e dell'esercito di Israele.

VOCE. Dio ha scelto la spada di Costantino. ABELARDO. Costantino mise nei suoi labari il simbolo della religione solare che poi contrabbandò con la croce cristiana. Calcolò bene, da politico.

VOCE. Chi incoronò Carlo Magno?

ABELARDO. Un papa, ma la cosa non piacque al re dei Franchi, né credo sia stata molto gradita a Dio. Tanti guai hanno la loro origine nell'atto di sottomissione compiuto dal papa ai piedi di Carlo Magno.

BERNARDO. Avete sentito? Non ha alcun rispetto per la tradizione e tende a sconsacrare la storia. Sulla vittoria di Costantino c'è una pia tradizione, secondo cui l'imperatore, prima della battaglia del Ponte Milvio, ebbe una visione: *In hoc signo vinces*. E in quel segno egli vinse. Vero è che lui non si mostrò sempre degno della vittoria, né fu principe molto cristiano. Però la tradizione può ben conservarsi ed elevarsi a simbolo di tutti coloro che nelle insegne delle proprie lotte terrene adottano il segno di Cristo. Si sa che a noi non interessano Costantino e Carlo Magno. A noi preme il principio della tradizione cristiana, bistrattato da Pietro Abelardo.

ABELARDO. Gesù Cristo disse: «Io sono la verità». Non disse mai: «Io sono la tradizione».

BERNARDO. L'illustre abazia di San Dionigi è cara ai Francesi per una duplice ragione: in essa, come sapete, riposano insieme le ossa del Santo Patrono e dei sovrani della Francia. Giusta la pia costumanza, morto il re, il successore al trono porta in dono a San Dionigi le regie insegne del sovrano defunto. Il religioso omaggio rinnova ogni volta la pia credenza del corpo di San Dionigi esistente in quella chiesa e i favori regali di cui i monaci sono fieri. Non sono mai stato tenero verso quei monaci. Ho loro rimproverato più volte di sapere rendere a Cesare ciò che è di Cesare; ma di non dare con pari fedeltà a Dio ciò che a Dio appartiene. Tuttavia, penso che Abelardo li abbia provocati oltre ogni limite. Bene o male, egli era stato accolto nell'abazia. Vi sarebbe potuto essere ospite gradito. Invece, proprio nei giorni in cui il sovrano, i monaci, e i Francesi erano intenti a rendere omaggio al loro Santo Patrono e alla memoria dei defunti, Abelardo se la rideva in disparte e sussurrava ai monaci che il corpo di San Dionigi, tanto venerato, non era affatto nella loro chiesa. Non senza ragione Abelardo provava la sua tesi; ma avrebbe potuto tacere, almeno in quei giorni di solennità, usando magari un po' di benevola finzione e lasciando in pace le ossa dei santi su cui consacriamo. Negare

che il corpo di San Dionigi sia in Francia, significa gettare nel ridicolo la nazione, la Chiesa, i Francesi, e il loro sovrano, che dal Patrono traggono il nome. Sarebbe bastato questo a far condannare Abelardo. Pensate un po', eminenza, se a Roma, egli venisse a dire: Qui le ossa del primo apostolo non ci sono. Voi ecclesiastici, insieme col Papa, vi sbagliate; e si sbagliano tutti i pellegrini che vengono a inginocchiarsi e a pregare su questa tomba.

LEGATO PONTIFICIO. Domandiamo a lui. (*Ad Abelardo*). Diteci, secondo voi ci sono o no le ossa di San Pietro a Roma?

ABELARDO. La Chiesa si fonda sul sacrificio e sul sangue versato da Gesù Cristo; e non ha importanza che Pietro sia stato o no a Roma e che vi abbia lasciato le ossa.

LEGATO PONTIFICIO (*ad Abelardo*). Come vi spiegate le grazie che i Francesi ottengono per intercessione di San Dionigi?

ABELARDO. Dio può venire incontro ai suoi fedeli anche se essi pregano su una tomba vuota. Credete che Dio abbia bisogno di uno scheletro per soccorrerli?

LEGATO PONTIFICIO. E andreste a raccontare queste cose agli infedeli? Come giustifichereste il vostro passaggio all'Islam? Direste che Dio è dalla loro parte?

ABELARDO. Sì.

LEGATO PONTIFICIO. Dio si è fatto musulmano?

ABELARDO. Perché no? Dio potrebbe farsi persino ateo. Anzi, lo è, non credendo in altro Dio all'infuori di Sé stesso. Egli non crede in Dio; egli è Dio. Ha bisogno forse di credere in Dio colui che è Dio?

LEGATO PONTIFICIO (*ironico*). Ci confondete, maestro!

ABELARDO. Il profeta Isaia dice che Dio parlerà parole barbare e che si esprimerà in lingua straniera. Leggiamo nella Sacra Scrittura che Dio considerava gli Assiri e i Babilonesi sferza della sua ira; e il cocodrillo d'Egitto, bastone d'Israele. Non ha detto il Signore che, al momento giusto, con un fischio chiamerà le moltitudini dell'estremo Oriente e darà loro passo svelto e le sprofonderà contro il suo popolo?

LEGATO PONTIFICIO. Dunque, Carlo Martello fece male a fermare gli Arabi a Poitiers.

ABELARDO. Nella cattività musulmana forse i cristiani avrebbero espresso più santi e più profeti, come Israele sotto i Babilonesi.

BERNARDO. Ci vuole schiavi dell'Oriente; e il tempio di Dio distrutto; e i regni cristiani dispersi.

ABELARDO. Non voglio nulla, io. Sostengo solo che, a rigore di Bibbia, Dio potrebbe richiedere al suo popolo di sottomettersi ai nemici e di abbracciarli come fratelli o addirittura come padroni e maestri. Ricordate che agli occhi di Dio, in un certo momento, fu molto più gradito il sovrano dei Babilonesi che non il re ebreo Sedecia, che si rifiutava di seguire la parola del profeta. Ragionava col metro della sua politica. Credeva che Dio non avrebbe permesso mai che il popolo eletto si piegasse agli Orientali. Se la prendeva col profeta e lo torturava, non tollerando di essere contraddetto in quella sua guerra santa. Sapete bene che alla fine il re di Israele fu vinto, accecato e ucciso, dopo che gli fu mostrata la distruzione della sua famiglia.

LEGATO PONTIFICIO. A seguire i vostri ragionamenti, non capiremmo più da quale parte stia Dio; se dalla parte di Israele o dalla parte dei Babilonesi e degli Egiziani; se dalla parte nostra o da quella dei nostri nemici.

BERNARDO. Volevate qualche testimonianza. Ora Abelardo stesso ha testimoniato. Lasciatelo parlare. Le sue eresie coprono tutto, a cominciare da Adamo. Sapevate che siamo senza peccato? Abelardo infatti sostiene che noi abbiamo ereditato dal primo uomo non tanto il peccato quanto la pena.

ABELARDO. Mi è parso più ragionevole credere che noi abbiamo ereditato da Adamo la pena, principalmente la pena di morte, così come da coloro che ci hanno generato ereditiamo, nel corpo e nella mente, le conseguenze dei loro vizi e dei loro malanni, con o senza la possibilità di rimediare. La colpa implica la coscienza di ciò che si è fatto. Ora noi non possiamo essere coscienti, né sentirci responsabili di quello che è stato compiuto assai prima della nostra nascita, da un lontanissimo progenitore; né Dio può incolparci di ciò. Ereditiamo sì dal primo uomo la tendenza al peccato e ogni predisposizione al male, ma se noi, in tutta coscienza, non acconsentiamo e non seguiamo quella tendenza, non pecciamo.

BERNARDO. In forza di questo sofisma, egli assolve da ogni colpa coloro che crocifissero Gesù Cristo. Dice che non si può ascrivere a colpa ciò che essi fecero per ignoranza. (*Si risveglia parte del corpo dei Padri conciliari e intonano «Vade retro»*).

ABELARDO. Non sapevano e perciò non peccarono.

BERNARDO (*ad Abelardo*). Voi, in un vostro libro, avete commentato il grido del Crocifisso: *Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno*. Ora negate che ci possa essere colpa nell'ignoranza. Quindi, che cosa Cristo ha chiesto al Padre di perdonare? Avrebbe potuto dire: Padre, non hanno colpa, e basta. Però stupisco che voi, seguace dei filosofi pagani più che dei padri della Chiesa, vi dimentichiate di Socrate, per il quale l'ignoranza era il solo e unico male da combattere. Se dovessimo dare ragione a voi, per redimerci da ogni colpa avremmo soltanto da ignorare sempre di più il nostro stato. L'ignoranza sarebbe la nostra salvezza.

ABELARDO. Vedo che l'abate Bernardo si diletta di paradossi. Ci sono molte specie di ignoranza: quella contro cui Socrate e la scuola combattono e l'ignoranza del saggio che conosce i propri limiti. Noi ignoriamo il mistero di Dio, il mistero della natura e della vita. Ciononostante indagiamo continuamente e ci sforziamo di approssimarci quanto più possibile alla verità delle cose. A molti mali del corpo e della mente cerchiamo di rimediare con le scienze, né io ho mai sostenuto che ignorando guariamo. Una cosa però sono i mali, da cui cerchiamo di guarire, un'altra cosa è la colpa. L'ignoranza ci può disculpare, ma non salva dal male. La legge proibisce di uccidere il padre e di unirsi in matrimonio con la propria madre, però si capisce che non tutti possono osservare tale comandamento. Alcuni ignorano le persone da cui sono nati. Quando accade, come a Edipo, di uccidere per ignoranza il padre e di unirsi con la madre, forse per ciò si è trasgressori della legge? Edipo non avrebbe mai consentito di uccidere il padre e di andare a nozze con la madre e non ha colpa, ma anche senza colpa non ha evitato il male. A questo proposito c'è il caso di Giobbe, il quale giustamente si considerava più carico di sciagure e di sofferenze che non di peccati, e chiedeva conto a Dio della triste condizione dell'uomo. In quanto poi ad Adamo, vorrei dire che noi non sempre siamo degni di lui. Adamo a confronto di noi fu un peccatore assai modesto. Non uccise, non

rubò; solo una volta gustò di un frutto che la pianta poteva ridare.

LEGATO PONTIFICIO. Volete assolvere anche Adamo dal peccato originale? Ma il male, il male nel mondo allora come è entrato?

ABELARDO. Certamente non tutto per colpa dell'uomo. Prima di Adamo c'erano stati rivolgimenti nel cielo: potenze buone erano diventate cattive; angeli erano stati precipitati negli abissi. Quando l'uomo e la donna apparvero nel paradiso terrestre, il serpente era già in agguato tra i rami dell'albero del bene e del male.

LEGATO PONTIFICIO. Se non dalla colpa di Adamo, da che cosa Gesù Cristo ci ha redenti? Perché il Verbo di Dio si è fatto uomo?

ABELARDO. Per redimerci dal più tremendo dei mali, la disperazione; per rivelarci che Dio ci ama e che non siamo abbandonati a noi stessi.

BERNARDO. Così la prima caduta dell'uomo, ammessa pure dai poeti e dai filosofi del paganesimo, viene se non annullata, minimizzata. Abelardo non solo ci libera dal peccato originale ma per tutte le colpe ci dà un nuovo sacramento, che vanifica quello della confessione: il sacramento delle lacrime.

LEGATO PONTIFICIO. Dal sacramento dell'ignoranza a quello delle lacrime: è una ben nuova teologia.

ABELARDO. Non ho mai detto che la confessione dei peccati sia da abolire. Potrebbe essere però qualche volta tralasciata ed evitata, secondo un criterio di salutare dispensa, come nel caso di Pietro. Del primo apostolo conosciamo il pianto per il pentimento di avere rinnegato Gesù Cristo, ma non leggiamo nei Vangeli che Pietro sia andato a confessarsi, né che abbia dato altra soddisfazione. La validità sacramentale del pianto è riconosciuta da sant'Ambrogio, al quale spero non vorrete imputare eresia. Non trovo che Pietro abbia parlato - egli dice -; trovo che ha pianto; leggiamo delle sue lacrime, non già della confessione fatta. Le lacrime cancellano la colpa che ci vergogniamo di confessare a parole, mentre il pianto provvede al perdono e alla vergogna. Le lacrime dicono la colpa senza orrore, e operano una confessione che non offende il ritengo. Le lacrime non chiedono, ma meritano il perdono. Consideriamo quale particolare pudore è quale vergogna siano stati quelli di Pietro per ottenergli una soddisfazione maggiore col pianto che non con la confessione.

BERNARDO. Liquidato così il sacramento della confessione grazie a quello superiore del pianto, scalzati i corpi dei santi dalle chiese, liberatici dalla colpa di Adamo, non resta che svincolarci dalle leggi. E anche a questo ha pensato Abelardo. Egli ci insegna come disobbedire non soltanto agli ordini di un sovrano terreno ma anche ai comandi di Nostro Signore. Forse negate, caro Abelardo, di avere scritto un bell'elogio della disubbidienza, in un vostro libro nel quale vi appropriate, con non troppa modestia, del «conosci te stesso» di Socrate?

ABELARDO. Altre volte avete ironeggiato sul «conosci te stesso», dicendo che io conosco sì molte cose, a eccezione di me. E avete ragione. Possiamo ben dire che non sappiamo chi siamo né forse quello che facciamo. È vero che io ho scritto dei casi in cui si deve disobbedire non solo ai sovrani ma allo stesso Gesù Cristo. Non scandalizzatevi. Posso provare col Vangelo come talvolta ciò che Nostro Signore stesso proibisce può essere compiuto legittimamente e anzi deve essere fatto. Viceversa, Egli comanda a volte cose che non si devono compiere. (*Mormorio*

dell'assemblea). Sappiamo, per esempio, di alcuni miracoli di Gesù, con i quali egli sanava gli infermi, miracoli che proibiva venissero raccontati in giro. Con la proibizione Gesù voleva dare un esempio di umiltà. Ma non per questo, coloro che avevano ricevuto i suoi benefici, desistevano dal raccontarli, quei miracoli, e proprio in onore di colui che li aveva compiuti. Quanto più Gesù comandava loro di tacere, tanto più quelli parlavano. Giudichereste voi costoro rei di avere trasgredito a un comando, perché si comportavano contro la norma che avevano ricevuto? E, badate, disobbedivano coscientemente. Ditemi se fece male Gesù a comandare una cosa che non doveva essere comandata, oppure se fecero male coloro che non tennero conto di un'ingiunzione che doveva essere osservata? Per me fu cosa buona sia il comando di Gesù sia la disubbidienza degli altri.

LEGATO PONTIFICIO. Tornate a confonderci, maestro Abelardo. Noi preferiamo l'ubbidienza, specie quando si tratta di comandi divini. Abramo, pronto a sacrificare il proprio figlio Isacco, in obbedienza al comando di Dio, è di certo più vicino allo spirito delle leggi che governano le cose.

ABELARDO. Però anche nel caso di Abramo, sapete bene che il sacrificio del figlio, prima richiesto dal comando divino, fu poi impedito dallo stesso Dio. Accuserete Dio che prima comandò e poi proibì ad Abramo di sacrificare Isacco? Non fece forse bene Dio a comandare che si facesse una cosa che sarebbe stato bene non fare? Se la cosa comandata era buona, perché fu poi proibita?

LEGATO PONTIFICIO. Già! Perché Dio comandò una cosa che poi Egli stesso impedì che fosse compiuta?

ABELARDO. A Dio interessava l'intenzione di Abramo, non l'azione.

BERNARDO. Ci siamo trattenuti abbastanza con i sofismi di Abelardo. Abbiamo ora però il meglio. Egli ha scritto *quod potestas ligandi atque solvendi apostolis tantum data sit non successoribus*. Il che significa che costui nega il fondamento divino della Chiesa. Che cosa, infatti, resterebbe della Chiesa e dei suoi vescovi, se venisse a mancare loro la potestà di legare e di sciogliere, data da Gesù Cristo non soltanto agli apostoli ma ai successori? (*«Dammamus!» dell'assemblea*).

LEGATO PONTIFICIO. Questa è certamente l'eresia più grave. Negate davvero, Abelardo, che i vescovi non abbiano la potestà di legare e di sciogliere?

ABELARDO. Ci sono vescovi che non hanno religione né discrezione, pur essendo investiti di potere episcopale. Per loro penso non convengano le parole del Signore: Coloro ai quali rimetterete i peccati, saranno rimessi; coloro cui li riterrete, saranno ritenuti. Se un vescovo vuole accrescere o diminuire oltre misura la pena per un peccato, è in suo potere di farlo? Dio, insomma, assegnerà la pena secondo l'arbitrio di costui? Se un vescovo per l'ira o per l'odio che nutre verso uno, stabilisce che quel tale per falli leggeri debba fare penitenza come per colpe gravi; o se il vescovo estende in eterno la pena, o se avrà giurato di non diminuirla, per quanto quell'altro si penta, Dio forse confermerà una simile sentenza? San Girolamo risponde negativamente. Egli rimproverava ad alcuni vescovi l'alterigia dei farisei e la presunzione di essere autorizzati a condannare gli innocenti e ad assolvere i colpevoli, mentre di fronte a Dio - sono parole del santo - è presa in considerazione la vita degli uomini, non la decisione dei sa-

cerdoti. Quale superbia e malizia diabolica, avvertiva Origene, è più grave di quella di chi si arroga un potere tale che presuma, nel legare e nello sciogliere ad arbitrio i fedeli, di avere subordinato il giudizio di Dio al proprio? Ascoltate Sant'Agostino, insigne anche tra i vescovi. Hai cominciato a ritenere tuo fratello come un pubblicano? Lo leghi sulla terra? Bada a legarlo secondo giustizia; poiché la giustizia spezza i legami dell'ingiustizia. Secondo San Gregorio, coloro che nell'assolvere o legare i fedeli seguono i moti della volontà, odio, interessi e preferenze particolari, si privano dello stesso potere di legare e di sciogliere; sono come le false profetesse di cui parlava Ezechiele: annunciavano la morte ad anime destinate a non morire mai, e promettevano la vita ad anime morte da sempre. Ricordate infine ciò che fu stabilito nel concilio africano: il vescovo non privi temerariamente qualcuno della comunione; e finché lui non comunica lo scomunicato, neppure gli altri vescovi comunichino quel vescovo.

LEGATO PONTIFICIO. A questo punto domando se riconoscete a noi la potestà di giudicarvi e la legittimità di questo tribunale. ELOISA (*entra accompagnata da alcune monache, come in processione*). Perché ti sei dimenticato di me? Dillo, se puoi, o dirò io ciò che sento; anzi ciò che tutti sospettano. La concupiscenza della carne più che altro ti legava a me; il piacere più che l'amore. Quando i tuoi appetiti carnali sono cessati, è svanita la tenerezza che mi usavi per appagarli. Non è una mia supposizione. Lo pensano tutti. Potessi io almeno non badarci, inventarmi pretesti, ingannarmi. Se tu fossi stato meno sicuro del mio amore! Non mi avresti trascurato così. Mi sono rassegnata alla vita del chiostro non per vocazione, ma per amore tuo. Ho seguito unicamente te, che ti affrettavi a farti monaco; anzi ti ho preceduto. Mi volevi vedere vestita di questi panni. Io, Dio lo sa, non avrei esitato a seguirti o a precederti all'inferno, se tu me lo avessi ordinato. L'anima mia era con te, non con me; e anche ora, più che mai, se non è con te, non è in nessun luogo. Ti prego, fa che essa resti con te. Sarà felice se tu la riguardi appena, se le rendi anche solo parole in cambio di cose. La maniera in cui finisco ti mostra la maniera in cui ho cominciato.

ABELARDO (*alle donne*). Andate via e pregate. Il Signore è misericordioso e saprà santificare la vita anche di chi si trova nel monastero senza vocazione.

ELOISA. E tu resti qui ad aspettare la loro condanna?

ABELARDO. Costoro siedono sulla cattedra di Mosè e anche se fossero i peggiori Scribi e i peggiori Farisei, bisognerebbe ascoltarli. BERNARDO (*ironico*). Ci difende!

LEGATO PONTIFICIO. Io non lo comprendo molto, però mi sembra che nessuno possa confutare Abelardo meglio di Abelardo. Quest'uomo disputa con la propria anima. ELOISA. Si prendono gioco del tuo tormento. ABERLARD. Tu non sei più mia.

ELOISA. A indossare questo velo monastico mi indusse il tuo volere, non l'amore del Signore. Tu non meno che molti altri ho persuaso con la mia finzione, sì che tu hai donato un'ipocrita al chiostro. Potrò forse avere qualche lode dagli uomini, ma non ho alcun merito davanti a Dio, scrutatore dei reni e dei cuori. Mio diletto, devo proprio dirlo? Io temo più di offendere te che non Dio; di non piacere a te più che a Lui. ABERLARD. Nel chiostro avresti dovuto dimenticare.

ELOISA. Tu, con la tua ferita, hai potuto sanare la tua carne, placare i tuoi appetiti e staccarti dal pensiero di me, ma io non ho alcuna difesa contro il fuoco del mio corpo e contro il ricordo di ciò che non so dimenticare. Che cosa posso farci se conservo ancora la voglia di peccare e fervo tutta dei desideri di allora? Mi è difficile staccare l'anima dalla brama di quello che fu per me sorgente di piaceri ineffabili. Le reciproche delizie, cui ci abbandonavamo, o mio caro, mi furono così dolci che non possono dispiacermi né se ne vanno via dalla mente. Dovunque io mi rivolga, credo di averle davanti agli occhi. Ridestano nel mio cuore desideri senza fine. Né l'illusione della loro possibilità mi risparmiò mentre dormo. In mezzo alle stesse solennità religiose, in chiesa, mi si presentano alla mente, quelle immagini. Si impadroniscono della mia anima. La rendono più attenta alle loro seduzioni che alle preghiere. E, quando dovrei gemere su quello che ho fatto, sospiro invece per quello che non feci. Né soltanto le cose da noi fatte, ma i tempi e i luoghi dove avvennero, sono insieme con la tua immagine fissi in me. Tu sei sempre con me, in ogni mio atto, di giorno e di notte. A volte, dai moti spontanei del mio corpo sfuggono i pensieri segreti che nutro dentro, per cui prorompo da sola nell'esclamazione: me sciagurata!

ABELARDO. Percosso dalla mano del Signore e libero dalla follia della carne, ho potuto attendere meglio alla religione scoprendovi la mia vocazione.

LEGATO PONTIFICIO. Difende il canonico Fulberto e benedice la mano che lo evirò. Va oltre il vostro desiderio, abate Bernardo.

ELOISA. Povero amore mio, ringrazzi Iddio di averti castigato? Lascia alla mia anima il diritto di discutere coll'Onnipotente. Per noi sono state sovvertite tutte le leggi della giustizia. Quando godevamo di un amore ancora non benedetto, quando ci abbracciavamo e ci univamo, in chiesa, dietro l'altare della Madonna, anche il Venerdi Santo, la severità divina ci risparmiava. Appena abbiamo cercato di riparare alla colpa, quando il sacro legame delle nozze rese onesto il nostro rapporto, la mano di Dio si aggravò crudelmente su noi. Non ci perdonò l'unione matrimoniale, dopo essere stato misericordioso verso il nostro stato di amanti. Ciò che viene fatto a chi è colto in adulterio, per te fu conseguenza delle nozze, con le quali confidavi di avere cancellati i tuoi torti. Il danno che la donna adultera porta all'amante, a te fu causato dalla tua stessa moglie. Forse Dio ci voleva amanti? Si compiacqua di vederci fornicare dietro i suoi altari? (*Piange*).

LEGATO PONTIFICIO (*a Eloisa*). Signora, comprendiamo il vostro dolore, ma voi, così gridando, mettete a disagio l'uomo che amate e noi. (*Agli altri*). Oramai la disputa riguarda loro due, e Dio. Noi abbiamo compiuto il nostro dovere. (*Ad Abelardo*). Avete detto bene che, ancorché qui sedessero Scribi e Farisei, avreste l'obbligo di ascoltarli e di osservare le loro parole. Giustamente dicevate che mal si associa l'indignità di taluni sacerdoti e vescovi alla potestà di legare e di sciogliere. Però guai a presumere che tale potestà possa mancare, anche ai più indegni uomini della Chiesa. Certo noi e il Pontefice più di tutti desideriamo che la condotta dei vescovi e di noi stessi sia conforme ai divini comandamenti. Se però ciò non avviene, non crolla il principio della corrispondenza tra Cielo e terra, affidato alla Chiesa.

Se Nostro Signore avesse dovuto tenere conto della condotta umana, non avrebbe dato le chiavi del suo regno a Pietro, che lasciò anche lui, come sapete, a desiderare. Né credo che ci sarebbe sacerdote, vescovo, papa o santo tanto forsennato da dire parole di Dio, in chiesa e fuori, con la presunzione di essere corrisposto e confermato da parte dell'Onnipotente. I nostri altari e il culto sarebbero uno spettacolo di follia. Ma Dio ha voluto confondere e colmare la nostra miseria, dandoci segni reali benché misteriosi di corrispondenza celeste, quasi che tra Lui e noi ci fosse non solo un colloquio ma un'unica parola, quella dei sacerdoti e dei fedeli. Guai a noi se Dio per corrispondere dovesse chiederci qualcosa di più delle nostre debolezze, delle nostre sofferenze, delle nostre lacrime. D'altronde, se non ricordo male, proprio il san Gerolamo, da voi amato, quando domandò a Dio che cosa volesse, Nostro Signore gli disse: dammi i tuoi peccati. Ora, maestro Abelardo, si vuole il vostro silenzio. La Chiesa ha cercato di aiutarvi con ogni mezzo. Che cosa avete chiesto che non vi sia stato accordato? Desideravate per vostra moglie Eloisa un monastero; e le è stato dato un monastero, esente da ogni tributo regale ed ecclesiastico. La volevate badessa; e il papa personalmente, con bolle particolari, ha dato a Eloisa il grado e il titolo di monastero del Paracletto. Ancora, nonostante la disgrazia, siete stato ordinato sacerdote e fatto abate. Riferivate che i monaci della vostra abazia hanno tentato di avvelenarvi. Pensate a san Benedetto che a Subiaco, in Italia, dovette anche lui combattere con i veleni, propinatigli nel cibo dai confratelli. Ogni buon abate è destinato prima o poi a trovare un po' di veleno nel piatto o nel calice. Insomma, vi chiediamo il silenzio. Vi dovrebbe bastare la carriera ecclesiastica. ABERLARD. Il silenzio? Che sarà mai la mia vita senza la parola? Andrò a Roma. Andrò da pellegrino.

LEGATO PONTIFICIO. Non desideriamo toglierle il diritto di appellarvi a Roma. Devo tuttavia dirvi che è stato espresso un desiderio a Roma e che quel desiderio coincide con la sentenza che noi qui esprimiamo: *perpetuum silentium*.

ABATE DI CLUNY (*al Legato Pontificio*). Dite a Sua Santità che avrà il silenzio non di uno ma di cento e cento monaci: il silenzio che osserveremo, nella mia abazia, per ascoltare lui. (*Indicando Abelardo*).

BERNARDO. Non potete.

ABATE DI CLUNY (*a Bernardo*). Voi compite tutti i grandi doveri della religione - digiunate, vegliate, soffrite - ma non comprendete le piccole cose. Voi non amate. (*Bernardo esce un po' stizzito. Il Legato Pontificio e gli altri sgombrano senza ordine e in silenzio*).

ABELARDO (*a Eloisa e alle altre monache*). Pregate. Perché solo voi donne potrete ottenere da Dio, con le vostre preghiere, la resurrezione degli uomini. Ebbero le donne i loro compagni resuscitati. (*All'abate di Cluny, indicando Eloisa*). Rendetele il mio corpo, quando sarò morto. (*Abelardo e l'Abate di Cluny escono insieme*).

ELOISA. Pregare, io, infelice tra le donne? Signore, come potrò chiamarti Padre nelle mie preghiere? (*Crolla in ginocchio*). O Dio in tutto crudele verso di me, abbi pietà! (*Riavendosi un poco*) Kyrie, elèison. MONACHE. Kyrie, elèison. ELOISA. Christe, elèison. MONACHE. Christe, elèison.

Fortunato Pasqualino

(Copyright 1968 by Fortunato Pasqualino)

LE COSE PIU' GRANDI DI LORO

di Pier Benedetto Bertoli

PERSONAGGI:

Satiro
Nerina
Filippo
Alba
La Trascendenza (le sole gambe)

Tutti dai 30 ai 40 anni. Tranne la Trascendenza che ne ha molti di più.

Le cose appaiono davvero più grandi dei personaggi, in questo salotto di borghesi agiati. Corre un rapporto uomo-cosa quale si verifica normalmente tra un bambino di tre anni e le cose nostre abituali. Così gli attori arriveranno a mala pena a superare con la testa il carrello dei liquori, sul quale bicchieri e bottiglie appariranno, in proporzione, enormi. Giungeranno col naso al sedile delle sedie e vi si arrampicheranno sopra a fatica. Le vaste poltrone saranno capaci di accogliere comodamente due, tre persone. Tavolini, soprammobili, fiori nei vasi da fiori, tutto più grande del normale, proporzionatamente. Le porte alte il doppio di quelle nostre comuni.

Problemi di scenografia e di trovarobato insuperabili? Mah. Dopo la lettura del testo stabilire se varrà o meno la pena di studiarli e di risolverli. Del resto tutto potrebbe essere semplicemente accennato e sintetizzato: potrebbero bastare una grande sedia e un grande vassoio con grandi bottiglie. E l'idea di un'alta porta aperta sul fondo. Tiriamo coraggiosamente avanti.

Gli attori, si capisce, riguardo a questi soprammobili devono comportarsi in maniera naturale, indifferente: come il bambino che, volendo sedersi, non si stupisce certo di doversi arrampicare su una sedia.

E' sera, un po' dopo cena, in casa dei signori Selvatico. Nerina Selvatico, la padrona di casa, è in piedi. Davanti a lei Filippo e Alba, entrati da poco.



NERINA. Mio marito lavora presso un istituto mnemonico. Non dimentica mai niente.

FILIPPO. Quindi toccherebbe a noi giustificare la nostra presenza qui.

NERINA. Sto appunto aspettando.

FILIPPO. Vede, la ragione della visita, l'invenzione direi della visita, non è nostra. E' stato suo marito a escogitare, a combinare.

NERINA. Ha una ragione precisa la loro visita?

FILIPPO. Certo, signora. Non penserà che ci presentiamo così, in casa d'altri, di sera, sconosciuti, senza una ragione precisa.

NERINA. Credevo si trattasse di una visita per la visita. Una semplice visita, insomma.

ALBA. Oh ma che bel divertimento!

FILIPPO. Alba Maria, mia moglie, è capace a volte di una sfrontatezza che può dare nell'occhio. Ma è fatta così. Del resto è questo l'aspetto che può piacere di lei.

ALBA (che passeggia per la stanza). Dio mio, che casa! Che agiatezza borghese! Non un balzo di fantasia, non un'intenzione evasiva. Che socialdemocrazia!

FILIPPO. Non trova mai niente che le vada bene, Alba. È in una posizione di critica costante, di rivoluzione permanente, come i cinesi.

ALBA. E come mi vorresti? Tutto va ben madama la marchesa?

NERINA. Io non so se devo andarmene, se devo rimanere...

FILIPPO. Rimanere! Come no, signora? È in casa sua! E poi noi a chi faremmo visita?

NERINA (controllando come può l'irritazione). Il motivo della visita, dunque, visto che non è una semplice visita?

FILIPPO. No, appunto, dicevo: non siamo più usi far visita per far visita. Ci siamo ribellati, abbiamo voltato le spalle a que-

sto tipo di rapporto. Non abbiamo più amici. E ci pesa non avere amici. Una cosa sola ci peserebbe di più: avere amici.

NERINA. E io che posso farci?

FILIPPO. Forse suo marito ci ha voluti qui proprio per questo, per il nostro modo di avere relazioni non avendone, per la nostra disponibilità saltuaria e imprevedibile. Via Archimede 80, terzo piano, interno 8. Signori Selvatico. Non abbiamo sbagliato porta, per caso?

NERINA. No. Io sono appunto la signora Selvatico.

ALBA. Ma davvero non sa, signora? O finge? Eh? Avete cambiato idea?

NERINA. Chi?

ALBA. Lei e suo marito. E adesso lui si dà assente e manda avanti la finta ignara. La «marine». E il Pentagono dietro, a coordinare l'escalation. È così?

FILIPPO. Calma, Alba. Se la signora davvero non sa niente...

NERINA. Che siano dei ladri lo escludo. Non sarebbero entrati suonando alla porta.

ALBA. No. Sono i postini che suonano. Escluda ladri. Batta altre strade.

NERINA. Ma sono i Sartoris di Biella!

ALBA. Come?

FILIPPO. Chi sono i Sartoris di Biella?

NERINA. Quei parenti che non conosco. Mi avete voluto fare una sorpresa. Eh, siete voi? Tu sei Giacomino, va' là che l'ho capito.

FILIPPO. Qui, a portata di mano, avrei Giacomino. Potrei essere Giacomino, almeno per una sera. Ma perché essere Giacomino?

ALBA. Niente Giacomino. Non attacchiamoci ai Sartoris di Biella che facciamo naufragio. Battete altre strade, signora.

FILIPPO. Intanto che lei batte, se permette, io mi siedo. (Si siede arrampicandosi su una poltrona, o su una sedia).

NERINA. Riunione di condominio.

ALBA (sorpresa e divertita). Eh?

NERINA. Sì, loro sono i proprietari del secondo piano, quelli che non vengono mai alle riunioni condominiali. Stasera è convocata la riunione in casa nostra, e mio marito si è dimenticato di dirmelo.

FILIPPO. No. Perché suo marito lavora presso un istituto mnemonico e non dimentica mai niente.

ALBA. Sono tipo da riunioni condominiali, io? Fremo di novità, io. Non ci saranno più

condomini e condòmini. Gliela darà Mao ai condòmini. *(Imita Mao come se fosse un orco)* « Adesso portatemi qui i condòmini ». « Ma... non ci sono i condòmini, non si trovano ». « Scovatemeli nelle loro casette. Sono nascosti sotto i loro lettini. Tiratemeli fuori con due dita, i signori condòmini, e portatemeli qui che me ne voglio fare un bel pasticcio di riso ».

NERINA *(terrorizzata)*. Sono dei cinesi?

ALBA. No. Non ancora.

NERINA. Delle spie? Degli esuli politici? Dei profughi, dei terremotati? dei diseredati, degli orfani, dei figli di ignoti, degli scroccatori di cene, degli evasi dal carcere, degli evasi da un manicomio, dei pazzi! Cielo! dei pazzi?!

FILIPPO. Depennare tutto l'elenco. Se vuole, aggiungere banditi sardi, ricattatori, ricettatori, fantasmi, ectoplasmi, il diavolo: e depennare, depennare.

NERINA. E allora?

ALBA. Ma il grande assente, signora, via! Perché non pensare al grande assente?

NERINA. Il grande assente? Chi è il grande assente?

ALBA. Appunto. Chi è il grande assente?

NERINA. Mio marito?

ALBA. Macché. Suo marito è il piccolo assente. Se ci fosse, d'accordo, un piacere conoscerlo. Ma il grande assente dai suoi elenchi, dai suoi estri, dalle sue fantasie, dai suoi pensieri, chi è?

NERINA. Chi è?

ALBA. È il... Dio mio che testolina. Spremere, madame.

FILIPPO. Avanti, signora, un piccolo sforzo. È il...

NERINA. Il?...

ALBA. Il... il sesso! Il sesso! Il sesso! Il sesso!

NERINA *(presa, veloce, meccanicamente consenziente)*. Ah sì, il sesso, certo il sesso, il sesso ah sì sì, il sesso, si sa.

FILIPPO. Già, appunto, il sesso. *(Una pausa)*.

NERINA *(realizzando)*. Il sesso? Il sesso? Ma come il sesso? Ma quale sesso?

FILIPPO. Non ce ne sono molti. Due, con variazioni e deviazioni sul tema.

NERINA. Ma come si permettono? Il sesso in casa d'altri?

ALBA. Atteso e previsto il « come si permettono ». Apprezzatissimo « il sesso in casa d'altri ». Comunque siamo sulla strada giusta. Avanti. Battiamo il sesso fin che è caldo.

NERINA. Forse sono degli stupratori a mano armata, dei violenti?

ALBA. Ma neanche per sogno. Mio marito è un mite, vedrà.

NERINA. Forse dei sadici?

FILIPPO. No, non siamo ancora alle specializzazioni. Praticiamo maniere tradizionali.

NERINA. Perché sadici in casa mia non mettono piede, sia chiaro.

ALBA. Masochisti sì?

NERINA. Ma niente, niente, nessuno. Né sadici, né masochisti, né maoisti. Qui non si commettono atti contro la morale o contro l'Occidente.

FILIPPO. Ma allora abbiamo sbagliato porta.

NERINA. Ma perché?... loro sarebbero venuti qui per...? Incredibile! E con chi?

FILIPPO. Come con chi, signora? I signori Selvatici chi sono?

NERINA *(comicamente terrorizzata)*. Che spaventoso! Che vergognoso!... Ma no!

FILIPPO. Ma sì. Senza forzare, si capisce. Con le buone maniere. Noi abbiamo solo accettato un invito. Abbiamo dato la nostra adesione. Se poi la signora non gradisce...

NERINA *(meravigliatissima, comicamente scossa)*. Che cose! Che cose! Che cose!... *(Riprendendosi)*. Ma cosa credono loro? Che la mia casa onorata sia una casa d'appuntamento!

ALBA. Attesissima da qualche minuto, « casa onorata » arriva all'appuntamento in perfetto orario. Puntualità, il tuo nome è casa onorata.

SATIRO. E anch'io giungo in perfetto orario. Signori Buonasera. *(Entra Satiro, il padrone di casa, sospingendo il carrello dei liquori, dalle già indicate super-proporzioni, con grandi bottiglie e alti bicchieri)*.

NERINA. Come, non eri uscito?

SATIRO. Finta uscita, tesoro. Ero di là. Aspettando che si rompesse il ghiaccio. Non quello per il whisky, ma il ghiaccio di qua, fra di voi. Adesso che è rotto arrivo io. I signori sono i Piana o i Pierdavinci?

FILIPPO. Piana. Filippo Piana.

SATIRO. Fortunatissimo. *(Bacia la mano ad Alba)*. Vuol dire che i Pierdavinci arriveranno più tardi.

NERINA. Chi sono i Pierdavinci?

SATIRO. Un'altra coppia.

FILIPPO. Ah, c'è un'altra coppia in arrivo?

ALBA. Finché c'è un'altra coppia c'è speranza.

SATIRO. Fra noi quattro la situazione sarebbe tanto disperata, signora? Un whisky? *(Porge un bicchierone. Alba prende con due mani il bicchierone, si siede, berrà)*.

NERINA *(a Satiro)*. Adesso tu mi spieghi.

SATIRO. Non ti hanno già spiegato i signori?

NERINA. Devi spiegarmi tu. L'idea è veramente partita da te?

SATIRO. Un sasso nello stagno. La sera subiamo il video. Nutriamo amici troppo in confidenza perché si possano azzardare confidenze nuove. Giochiamo a chi buttar giù dalla torre. Ma ognuno resta sempre nella sua, al riparo. Congedati gli amici si spegne la luce sul comodino, si gira la testa dall'altra parte. Lei di là, io di qua.

ALBA. O fissità dei posti a letto, o agonia dell'amore!

SATIRO. Diamo allora una rimescolata alle carte, mi son detto. Inserzionai: « Coniugi rappsati matrimoniale torpore per tentativo risveglio e rilancio telefonare a... ».

NERINA. Come una massaggiatrice.

SATIRO. E le telefonate che sono piovute! Ho potuto scegliere, vagliare, còrre fior da fiore, per la mia roulette. Sei giocatori in circolo. Una bottiglia in mezzo, adagiata. Un giro alla bottiglia. Dove si ferma il collo, prima indicazione. Dove si ferma ancora, seconda indicazione: e coppia formata.

NERINA *(stupitissima)*. Coppia per... che cosa?

ALBA. Sesso, sesso signora.

NERINA. Ma è incredibile! Una signora come me. Coi miei principi!

ALBA. E perché, fra tante possibilità, ha scelto proprio noi?

SATIRO. Così, a fiuto. Non è stato facile selezionare. Certi Biadoni, per esempio, si sono offesi. Pensavano che per vincere il torpore matrimoniale organizzassero un torneo di canasta. Un signore voleva mandarmi la suocera. Un uomo politico mi ha assicurato che sarebbe stato felice, ma non poteva esporsi

prima delle elezioni. Se mai dopo. Se perderà per consolarsi. Se vincerà per festeggiare.

FILIPPO. Come lo Stock 84.

SATIRO. Con loro e con i Pierdavinci ci siamo intesi subito. Non so, per la voce, per la disponibilità estrosa.

NERINA. Che io non ho.

SATIRO. Che cosa?

NERINA. La disponibilità estrosa. Io non entro nel gioco. Non casco nella ignobile trappola.

ALBA. « Ignobile trappola », non male. Un po' mediato dal feuilleton. Ma accettabile, data la circostanza.

NERINA. Tu mi conosci, Satiro, e lo sai.

ALBA. Bello, satiro! Detto così, poi, come per incanto, disimpegnato. Come se satiro fosse il suo vero nome.

SATIRO. È il mio vero nome.

ALBA. Non dica! Splendido. E non ceda, non si lasci tentare dal diminutivo: Tiro è rozzo, si pensa subito al brocco che tira. Satiro! Splendido. *(Ironicamente civetta, con comica seduzione)*. Voi mi piacete, signore.

NERINA. Basta con questo gioco. Basta, capito?

SATIRO. Ecco, adesso hai detto bene, Nerina. Gioco.

NERINA. Innocente, magari.

ALBA. Un po' malizioso.

FILIPPO. Postconciliare.

NERINA. Postribolare!

SATIRO. Anche. Nel preciso senso etimologico. Post-tribolare. Dopo i triboli quotidiani. Dimenticarsi.

ALBA. Scambiarsi i posti nel lettone.

NERINA *(al marito)*. Ma non me l'avevi detto, però.

ALBA. Eh sì, queste cose si dicono alla moglie.

SATIRO. E la sorpresa per l'onomastico dove andava a finire?

ALBA. L'onomastico della signora! Oh, auguri! Saperlo arrivavamo con i fiori.

NERINA. Grazie. *(Sarcastica, si capisce)*.

ALBA. Cielo, che uomo imprevedibile, Filippo! È l'onomastico della moglie e lui, capito il regalo? Ma che bravo! Più sorprendente di un uovo di Pasqua. Così si festeggiano gli onomastici.

SATIRO. Avanti, padrona di casa, avanti con salati e dolci. La festa va a incominciare.

NERINA. No. Non incomincia niente. Qui adesso uscite tutti. Perché anch'io ho un mio appuntamento.

SATIRO *(piuttosto sorpreso)*. Tu? Hai un appuntamento?

NERINA. Sì.

SATIRO. Qui in casa?

NERINA. Qui in casa. Stasera tu uscivi. Amici non ne erano previsti. Al punto in cui siamo devo dirtelo. Sì, aspetto qualcuno anch'io.

SATIRO. E brava.

NERINA. Così la sorpresa si ribalta. Siete voi che ve ne andate, perché io aspetto gente.

SATIRO. Gente? Quanta?

NERINA. Uno.

SATIRO. Ah. Uno solo. Chi è, si può sapere?

ALBA. Magari si può allargare il giro, fare una roulette a sette.

NERINA. No, signora. La persona che aspetto non saprebbe inserirsi in certi sporchi giri di roulette.

ALBA. Ma che persona per bene! Brava. Cos'è, il solito farmacista integerrimo?

SATIRO. Insomma, chi stai aspettando? Io, chi aspettavo, te l'ho fatto addirittura trovare in casa, lealmente.

FILIPPO. Sarà un amante. Cosa vuole, di questi tempi...

ALBA. O un figlio della colpa che viene a visitare la mamma un mercoledì sì e un mercoledì no.

SATIRO. Chi dunque, Nerina?

NERINA. Vuoi proprio saperlo? Un vescovo.

SATIRO. Un vescovo?! Come, un vescovo?

NERINA. Aspetto un vescovo.

SATIRO. Un vescovo qui?

NERINA. Sì. Non si può ospitare un vescovo?

SATIRO. Certo che si può. Complimenti.

FILIPPO. La signora rispetta i principi.

ALBA. Dio che bello, un vescovo! Palato fino. Tratta prelati, la signora.

NERINA. Non è detto che un vescovo venga a un appuntamento per i motivi a cui pensa sempre lei. Non è sempre il sesso il grande presente, signora.

SATIRO. Ti sapevo pia, Nerina, ma non sapevo che ci fosse addirittura un vescovo nella tua vita.

NERINA. Un vescovo che è anche mio zio.

SATIRO. Un vescovo zio, o uno zio vescovo che fa lo stesso, di cui mi hai sempre tenuta nascosta l'esistenza.

NERINA. Più che uno zio, è un padre.

ALBA. Figlia di un vescovo. Non potevamo capitarci meglio. È ora di togliere il disturbo, Filippo.

NERINA. Padre spirituale, intendo. Mia guida e forza.

SATIRO. Ti fa visita spesso, sua eminenza?

NERINA. Quando la cura d'anime glie ne dà il tempo.

SATIRO. E quando io vado al caffè, visto che non ne sapevo niente. Strano però, di sera. I vescovi normalmente, si muovono poco, tanto meno di sera. Sono stanchi, anziani. Hanno altri pensieri per la testa che alleviare gli scoramenti delle nipoti. Hanno la diocesi da amministrare, le cresime da impartire, i sinodi da indire...

ALBA. Le omelettes da preparare...

FILIPPO. Le omelie, cara, non le omelettes. Di questo passo arriviamo al pâté d'animo.

SATIRO. No, non è possibile. Hai detto vescovo per far colpo. Tu vuoi metterci un archimandrita tra le ruote. Ma non c'è nessun vescovo che deve venire. Te lo sei inventato.

NERINA. Perché la mia anima non può aver bisogno di un presule? Tu fai qualcosa per la mia anima?

SATIRO. Io?

ALBA. Già, cosa fa lei per l'anima della signora? Se lo viene a sapere Mao che lei non fa niente per l'anima della sua signora!... (Imita l'orco Mao). « Portatemi delle anime, che voglio farmi l'acqua gassata ».

SATIRO. Su, Nerina, sei un po' frastornata. Hai ragione anche tu, intendiamoci. Tu sei pia, modesta, io violentemente materiale. Cercavo l'insolito. Volevo uscire dalla palude. Rilanciarti. Rilanciarti.

NERINA. Prima mi spegne, poi vuole rilanciarci e uscire dalla palude.

SATIRO. Spenta? Io ti ho spenta?

FILIPPO. La signora mi sembra ancora viva e vivace.

NERINA. Prima sì, una volta sì ero viva. E forse lui mi ha sposata proprio perché ero così viva. Mi piaceva tutto, ballare, fare passeggiate, andare al cinema. Ma gli uomini ci sposano e ci spengono.

SATIRO. E dalli con lo spegnere. Ti ho mai fatto mancare niente? Eh? È il colmo! Una accusa così a me, che per colpa sua non sono mai riuscito a trovare il coraggio di avere un'amante!

ALBA. Così scarno il suo curriculum erotico, signore?

SATIRO. Per colpa sua. (Indica la moglie). La sua morale mi ha invischiato. Come si fa ad avere un'amante? Dove la si nasconde, dove la si porta, con una moglie del genere sempre sulla coscienza? Con una moglie che si tira in casa vescovi? Vedo delle donne splendide a volte, dagli sguardi inequivocabilmente equivoci. Basterebbe fare un passo. Non mi muovo: mi viene in mente il vescovo. Voglio dire... mia moglie.

ALBA. Forse lei non è nato poligamo.

SATIRO. Mi ci ha fatto diventare lei monogamo, con l'esempio della sua morale paralizzante.

NERINA. E ti lamenti?

SATIRO. Mi sono detto basta. Ho deciso di uccidere la tua moralità. Questa sera. Tra poco. Voglio tradirti vistosamente, sotto i tuoi occhi. E anche sotto gli occhi del tuo vescovo, se è il caso. Ben venga lo zio vescovo che lo facciamo sapere anche a lui. Voglio darti una clamorosa dimostrazione di adulterio. Tanto provocatoria da sperare che nell'adulterio venga coinvolta anche tu, che anche tu ti scuota, per rabbia, per ripicca, bucando finalmente la palude del nostro mar Morto matrimoniale. (Rivolto ad Alba). Signora, io sono pronto. In attesa dei Pierdavinci che tardano, diamo pure inizio al vizio. (Satiro si lascia cadere in una poltrona - meglio, vi si arrampica sopra - e invita Alba a sedersi accanto a lui, nella poltrona stessa. Alba accetta. Tra i due subito si avvia una certa intimità. Bevono, brindano reggendo a due mani i grandi bicchieri. E continueranno ad amoreggiare fra loro, indifferenti alle parole di Nerina).

NERINA. Ecco la ricompensa, ecco il punto d'arrivo inevitabile di un cuore sconosciuto. Ecco lì: mio marito, un uomo che ho sempre voluto in ordine, che non ha mai una macchia sul vestito, al quale non dimentico mai di ricomprare tutto quello che consuma, camicie calze fazzoletti.

FILIPPO. Oh, che buona, che esemplare signora! (Si è avvicinato a lei contemplandola).

NERINA. Sempre ho cercato di farmi attrarre, per lui. Vedo sulle riviste la pubblicità di un rossetto nuovo, e c'è una ragazza bellissima con l'aria felice. Cambio il rossetto anch'io. Poi mi sento una stupida e piango e me lo tolgo. Sono tutti in fondo a un cassetto, ce ne saranno venti. (Pausa). Quando arriva mi dice ciao mangia ed esce. Se resta in casa si addormenta davanti alla televisione. Ogni tanto usciamo, la domenica, quando la sua squadra gioca « fuori ». Ma lui non è più abituato al mio passo o a stare con me; e allora dopo un po' torniamo a casa e sento che lui si sente seccato e non mi ha neanche guardato il vestito o le scarpe. (Sempre più fitta l'intimità tra Satiro e Alba che continuano a non badare a quanto va dicendo Nerina). Ma perché, perché gli uomini ci sposano se è per lasciarsi poi così, fra quattro mura, dove magari, solo a vederli, diventano di cattivo umore?

Perché, se poi sognano altre donne? Un po' di malumore tutti i giorni, un po' di speranza che se ne va ogni sera, arrivano le prime rughe e ci si accorge di non aver vissuto che qualche giorno felice, da ragazza, quando, come nelle novelle, la parola domani significa ancora tutto.

FILIPPO. Se si comincia con la felicità, le rughe e la vita che passa, è finita, signora. Allora bisognerebbe mettersi a piangere.

ALBA (che ha sentito l'ultima battuta, a Satiro). Allarme! Mio marito si fa patetico.

SATIRO (a Filippo). Ehi, là, bisogna fare qualcosa, altro che piangere sul latte versato. Fare qualcosa, capito? Non siamo qui per darci da fare? Su, si dia da fare anche lei, signor Piana. Mancano pochi anni e poi sarà finita, si sa. Approfittiamone dunque.

FILIPPO. Ma, signore, mio greve signore, come può pretendere così, su due piedi, che un uomo normale, ancorché fantasioso, di fronte a una povera donna, turbata da un adulterio che le si sta consumando a vista e insieme all'attesa di un vescovo vistosamente ingombrante per onesti cittadini che vogliano peccare, come può pretendere, dicevo, che un uomo...

ALBA (non lo lascia concludere). È finita, quando comincia a divagare, addio. S'è smontato. Diventa astratto. Nel giro di due minuti parlerà delle nuvole, della costellazione della Vergine e del regno vegetale.

FILIPPO. Lei, signore, ci doveva preparare sua moglie. Non mandarmela così allo sbaraglio. Io ero e sono disponibile, si capisce, ma non sgozzo capretti.

ALBA. Finita. Siamo al capretto. Si è interito. Si fa pasquale.

FILIPPO. Credevo di trovare un ambiente già carico, montato. Non tristezze e lai.

SATIRO. Ma lei è un uomo o che cosa?

FILIPPO (affermativo). Che cosa.

SATIRO. E allora che cosa è venuto a fare qui?

FILIPPO. Credevo che il diversivo fosse già pronto, non da inventare. Io non so inventare.

ALBA. No, non è un grande inventore. Marconi era meglio.

FILIPPO. Ci farò una brutta figura, ma davanti alla donna scarica, la mia eventualità di lussuria si placa.

SATIRO. La carica deve mettercela lei, signor Piana.

FILIPPO. Ma mi deve piacere l'automobilina, se no...

SATIRO. Be', mia moglie avrà il carattere che avrà. Ma come donna è piacente. Certo bisogna svestirla della sua morale.

FILIPPO. Se non c'è riuscito lei a svestirla.

NERINA. Ma finitela, finitela! Basta! Insomma. Vi ho detto di andare tutti. Io sto aspettando il vescovo.

ALBA. Consolatore delle sue delusioni matrimoniali, sua eminenza?

NERINA. Le ho superate le delusioni matrimoniali. Con lo scempio di questa sera, poi, me le sono messe alle spalle. Il vescovo sa parlarmi di altre cose. Delle cose che più contano per noi mortali.

ALBA. Conosco i pentecostali, i redentoristi, i sacramentali. Ma i mortali no. Dev'essere una nuova confraternita.

NERINA. Un giorno siamo nati, emersi da un limbo imprecisato. Poi, tra le quinte del no-

stro gioco, abbiamo scoperto fessure metafisiche; e al di là abbiamo indovinato la morte.

SATIRO. E con questo? Ma piantala!

NERINA. Quando avverrà, come avverrà? Più nulla o qualche cosa, dopo?

FILIPPO. E parla di questo con il vescovo?

SATIRO. Ma non prestiamoci al gioco, non scendiamo sul terreno di mia moglie. Non siamo venuti qui per parlare di vescovi, di morale e di morte. Staremmo freschi. Crede in Dio lei?

FILIPPO. Non credo esista. Neppure però credo che non esista.

ALBA. È un indeciso in tutto.

FILIPPO. Piacerebbe anche a me avere una fede. O non averla: avere la fede nella non fede. Solo gli imbecilli hanno delle certezze.

NERINA. Siamo dei condannati a morte a cui siano stati concessi, come ultimo desiderio, cinquanta sessanta anni prima dell'esecuzione.

SATIRO. Ma appunto per questo ci conviene prendere a piene mani quello che la vita ci offre. E non stare a pensare all'esecuzione.

NERINA. L'esecuzione è il pensiero dominante. Il boia ci attende, paziente e sicuro, con la scure alzata.

FILIPPO. So di un condannato che chiese al boia l'esecuzione in anestesia totale.

SATIRO. Quando dico che la sua morale si tira dietro tutto questo mio mal di fegato, tutta questa esistenza che mi sta andando di traverso!

NERINA. Perché viviamo? Da dove veniamo? Dove andremo?

ALBA. Chi ha ucciso il padre celeste?

NERINA. Nessuno, signora. È ancora vivo e sta benissimo.

SATIRO. Ma fammi il piacere, Nerina. In pieno 1968! E dopo un Concilio!

FILIPPO. No no, la lasci dire, invece. In fondo sono questioni non ancora del tutto risolte. Ho letto qualche libro in proposito. Le soluzioni sono ancora discordi.

SATIRO. Ma come discordi? È morto. Dimostrato che è morto.

FILIPPO. Eh no, signor Selvatico. Se così fosse, i giornali sarebbero già usciti a caratteri cubitali: «Finalmente chiarito il mistero dell'aldilà».

ALBA. E magari la notizia è uscita. Il giornale noi non lo comperiamo mica tutti i giorni. Allo stesso modo l'estate scorsa perdesti la morte del professor Valletta.

NERINA. La vita sta passando e non sapremo perché l'abbiamo vissuta. Questo i giornali non lo scrivono.

FILIPPO. E questo è vero. Passiamo precipitosamente. Nel dormiveglia del mattino, nell'aurora dei sensi, per qualche istante, a volte, sogno di avere vent'anni. Poi, in uno svanimento del cuore, me ne scopro quaranta.

NERINA. E una mattina assai vicina ne avremo sessanta.

ALBA. Proporrei di recitare il rosario. Il clima è creato. Se la signora voleva arrivare a questo, ci è riuscita.

FILIPPO. Che c'entra? Sono constatazioni umane, legittime e degnissime. Il tempo passa. Dalla sciocchezza che hai detto poco fa è già passato del tempo. Passa e ce ne andremo. Probabilmente senza aver letto «Guerra e pace».

ALBA. Ci mancava adesso il tuo ricorrente rimorso per «Guerra e pace». Leggilo una buona volta e non se ne parli più.

FILIPPO. Non trovo mai il tempo. Mille cure, mille preoccupazioni. L'ho sul comodino da nove anni, con le gocce per il naso e l'orologio. L'orologio, nel frattempo, l'ho caricato circa ottomila volte, il flaconcino delle gocce l'ho rinnovato novantotto volte. Ma «Guerra e pace» non l'ho ancora aperto.

SATIRO. Serve, leggere «Guerra e pace»?

FILIPPO. Mah. So di un signore che l'ha letto e ne sa dire pochissimo. Se l'è pressoché dimenticato.

ALBA. E neppure «Il Capitale» abbiamo letto. E parlate male di Marx.

FILIPPO. Neppure tu l'hai letto e ne parli bene.

ALBA. Io non parlo mai male di chi non conosco.

FILIPPO. È che non ci è rimasto più tempo per queste cose. Dobbiamo consumare i nostri elettrodomestici per esser pronti alle nuove offerte del mercato che attende la nostra nuova domanda di elettrodomestici, per la nostra stessa sopravvivenza, pare.

SATIRO. Ecco che con la scusa della morte, e passando per un vescovo, mia moglie è riuscita a portarci agli elettrodomestici.

ALBA. Appassionata?

SATIRO. No, le manca la lavastoviglie. Ma adesso non attacca eh! Inutile impostare adesso la questione-lavastoviglie. Adesso si torna al nocciolo, signori.

NERINA. La morte.

SATIRO. Morte un bel niente. A morte la morte! Avanti la vita!

NERINA. Ma sì, e se si finisse domani, cosa avete capito voi della vita?

FILIPPO. La vita è più grande di noi, signora. Non sappiamo capirla. Inutile sforzarci. La subiamo fin dalla nascita, ricevendola. Ci sembra di coglierne il senso, in un turbamento di primavera. Subito ci sfugge, varia e inafferrabile. Come le nuvole che si fanno e si sfanno.

ALBA. Nuvole in perfetto orario, sul primo binario, a rimorchio di scontate considerazioni sull'ovvio vitale.

FILIPPO. Certo, guardo le nuvole, i loro magnifici giochi di forme. Ora teste di orchi, ora cavalli in corsa, ora sapone da barba: per male che vada assomigliano a nuvole. (Pausa). Abbiamo abbandonato la contemplazione, la natura, l'aderenza con la madre terra. Amo il regno vegetale contro l'animale. I saldi platani che, a differenza dei cani, rimangono immobili e non ci mettono le zampe addosso.

ALBA. Ben giunti, previstissimi platani. Attendiamo stelle e costellazioni. E spernacchiamo.

SATIRO. No, prima di arrivare alle costellazioni e al resto, la situazione la prendo in mano io, a costo di forzare le cose. Adesso qui si ama. Capito tutti? Si a-ma.

ALBA. Amiamo pure. Visto che siamo qui per questo. E che ormai ho perso la faccia.

SATIRO. Adesso qui, volenti o nolenti, si accetta l'Eros.

FILIPPO. Se siamo d'accordo tutti, certo.

SATIRO. Sì che siamo d'accordo tutti. In casa mia si ama, signori. Altrimenti si esce. Quella è la porta d'uscita. E quella è la porta delle camere da letto. (Nerina si mette a piangere sommessamente).

SATIRO. E non incominciamo a piangere.

ALBA. Su, signora, cosa è dopo tutto? È come farsi cavare un dente.

FILIPPO. Andava preparata per gradi, è inutile.

SATIRO. Si è sempre preparati ad amare. Se no che esseri umani siamo?

NERINA. Amare amare. Non sapete neppure cosa sia l'amore.

SATIRO. L'amore è questo: un atto senza importanza. La signora con me, tu con il signore. E se arrivano i Pierdavinci si cambiano ancora le combinazioni. Questo è l'amore.

NERINA. Io questo modo di amare non l'accetto. Il signore neppure lo conosco. Ci siamo visti la prima volta mezz'ora fa. E anche se ci fossimo visti la prima volta dieci anni fa, il signore non mi piace.

SATIRO. Non ti piace? Come non ti piace il signore?

NERINA. Vedi un po' tu come. Non mi piace.

FILIPPO. Non le piaccio?

ALBA. Non piaci, Filippo. Chissà cosa pretendeva la signora da te.

SATIRO. Ma come il signore non ti piace? Ma che storie sono? Ma l'hai guardato bene?

NERINA. Guardato e visto benissimo. Non mi piace.

SATIRO. Di che non ti piace l'uomo, allora.

FILIPPO (a Satiro, lusingato). Grazie.

NERINA. Il signore è brutto.

ALBA. Brutto? Una che ha sposato un uomo come suo marito, adesso trova brutto il mio? Scusi, sa signora, ma...

SATIRO (ad Alba). Come dice?

ALBA. Be', se dobbiamo proprio precisare le posizioni.

SATIRO. Insomma, adesso anche lei si tira indietro. Alla resa dei conti, anche lei non accetta l'Eros.

ALBA. Ma sì che accetto, io stasera accetto tutto. In fondo meglio lei che «Tivusetta».

SATIRO. Grazie.

ALBA. Con ciò lei non diventa un Adone, questo voglio dire.

SATIRO. Signora. Ho il dovere di dirle che mia moglie è sì pedante, ha sì uno zio vescovo, è sì mortale, però, ai tempi, quando la nostra passione era una realtà, mia moglie la superava in venustà di gran lunga.

ALBA. E io ho il parallelo dovere di dirle che piaccio, signore. Ne ho prove quotidiane. Io piaccio.

SATIRO. Tanto è vero che, come saprà, testé avevo avviato con lei un preciso, solido rapporto. E se lei, signora, a quel rapporto acconsentiva, è perché anch'io, pur non essendo Adone...

ALBA. ... perché lei o un altro fa lo stesso. Al punto in cui siamo, tutto mi va bene. Sa addirittura cosa le dico? Qui bisogna sacrificare all'Eros: ebbene mi dica dove sono le camere, che io dò il via.

SATIRO. Le camere?...

ALBA. Aveva detto da quella parte, se non sbaglio.

NERINA. Non le rivelerai una cosa simile, Satiro?

ALBA. Avanti, dov'è la camera o me la scovo da me.

NERINA. Che impudenza. Con un vescovo alle porte!

SATIRO. E va bene... Venga pure. Andiamo. (Fa per avviarsi).

ALBA. No. Ma non con lei. Ci vado con mio marito.

FILIPPO (*sorpreso e poco entusiasta*). Con me?

ALBA. Certo. Visto che, se non si sacrifica così, qui stasera Eros digiuna.

FILIPPO. Ma così, su due piedi...

ALBA (*a Satiro*). E sua moglie a lei non si rifiuterà. Sarà anzi un amplesso arrabbiato, polemico, elettrodomestico. (*Alba ha preso Filippo per una mano e lo sta tirando verso le camere*).

NERINA. Satiro, tu non permetterai adesso che due sconosciuti capitati in casa nostra facciano i loro comodi fino a questo punto? Ma dove siamo finiti?

ALBA. Davvero lei è incontentabile, signora. Siamo marito e moglie, dopotutto. Persino lo zio benedirebbe.

FILIPPO. Veramente anche a me sembra indiscreto.

NERINA. La sacralità della casa. Un atto che non sarebbe poi neppure d'amore. Un dispetto dissacrante.

ALBA. Certo che se lei pretende anche l'amore!

FILIPPO. Cos'è l'amore, signora mia? Facenda difficile da definire.

SATIRO. E adesso ci mettiamo a definire l'amore. E poi definiamo la vita. E poi la morale, e poi ancora la morte, e poi il Padre eterno. E l'orgia intanto non parte! (*Suono di campanello improvviso alla porta*).

NERINA. Hanno suonato.

FILIPPO. Saranno i Leonardo Da Vinci.

SATIRO. I Pierdavinci, vuol dire.

FILIPPO. Appunto.

ALBA. O il vescovo della signora.

SATIRO. Il cielo volesse! Così mi sfogo. Se è il tuo vescovo lo sistemo io. Farà lui le spese di questa bella serata.

NERINA. Comunque se sono i Pierdavinci non li farai entrare.

SATIRO. E chi lo dice?

NERINA. Non voglio altre complicazioni. L'orgia deve finire.

ALBA. Non è neppure incominciata, siamo giusti.

SATIRO. E poi, sono o non sono il padrone di casa? (*Altro suono di campanello alla porta*).

ALBA. E allora vada ad aprire.

SATIRO. Già. (*Esce*).

NERINA. Oh, che serata, che serata!

FILIPPO. Stia tranquilla, signora. Se è il vescovo fingiamo di essere amici o parenti, i Sartoris di Biella, se vuole: e ce ne andiamo subito. Vero, Alba?

NERINA. Perché, se fossero i Pierdavinci farebbero invece conto di rimanere? (*Rientra Satiro, serio, turbato*).

SATIRO. No. Non sono i Pierdavinci.

FILIPPO. È il vescovo. Togliamo il disturbo.

SATIRO. Non è neppure il vescovo.

NERINA. E chi è allora?

SATIRO. Non so. Non vuol dirlo. Guarda fisso e tace.

NERINA. Chi?

SATIRO. Il signore che è appena entrato.

NERINA. Un signore?

SATIRO. Non ho capito bene cosa voglia. È là, in mezzo all'ingresso. Muove la bocca. Credo che stia masticando una caramella.

Per un po' sono stato a guardarlo anch'io. Poi mi ha preso un certo imbarazzo e...

FILIPPO. Sarà il signor Pierdavinci.

SATIRO. No, no, assolutamente no.

FILIPPO. Come fa a dire che non è il signor Pierdavinci se lei il signor Pierdavinci non lo conosce?

SATIRO. Non può presentarsi così, il signor Pierdavinci. E poi non c'è la moglie. È solo.

ALBA. La moglie avrà dato forfait.

SATIRO. No, non è lui. Il signor Pierdavinci non può dare soggezione così.

ALBA. Allora è il vescovo.

SATIRO. No. È in borghese.

ALBA (*a Nerina*). Il vescovo le fa visita in costume, di solito?

NERINA. Non si dice costume.

ALBA. In divisa, come vuole, insomma.

NERINA. Si dice abito talare. No, non mi fa visita in abito talare. E neanche in borghese. Non viene mai il vescovo. Il vescovo non esiste. Mi sembrava un'autorità moralmente abbastanza alta da potervi frenare. Infatti.

SATIRO. Lo sapevo che se l'era inventato. Grazie. L'operazione è riuscita.

FILIPPO. Ma se non è neppure il vescovo, chi è?

ALBA. Forse se ne è andato.

SATIRO. Non penso. Non ho sentito chiudere la porta. E poi no, so che non se ne andrà, quel signore.

NERINA. Va' a vedere se c'è ancora.

SATIRO. Va' a vedere, va' a vedere. Se credi che sia simpatico.

ALBA. Se non è che per questo vado a vedere io. A me, del disagio, sa... (*Esce un attimo, ma rientra quasi subito di corsa, arrivando fino alla parete opposta, come per proteggersi. A Satiro*). Oh, ma non me l'aveva detto che faceva paura.

FILIPPO. Paura? Come paura?

ALBA. Meglio andarcene subito, Filippo. Ho paura che possa sgridarci, quella signora.

SATIRO. Signora? Perché dice signora?

ALBA. Perché è una signora. Una signora molto anziana.

SATIRO. Ma no che è un uomo!

FILIPPO. Insomma, che cosa è? (*Suona improvviso il telefono. Sobbalzano tutti, l'atmosfera è tesa*).

SATIRO (*risponde al telefono*). Pronto? Ah, sì. Sì, io... Buonasera. Dica... Ah. Sarà per un'altra volta. Certo... certo... Buonasera. (*Riattacca*) I Pierdavinci. La moglie. Non vengono. Dice che non è riuscita a convincere il marito. Si scusa. (*Si sente tossire cavernosamente dall'ingresso*).

NERINA. Tossisce. Ha la tosse.

FILIPPO (*ad Alba*). Vedi che è un uomo?

ALBA. Perché, le donne non tossiscono?

SATIRO. Mi spiace, ma penso ci convenga andare a dormire. Inutile, non c'è più niente da fare per stasera.

ALBA. Sì, penso anch'io.

FILIPPO. Se la signora lo riterrà opportuno, potremo vederci un'altra volta.

SATIRO. Mah, chissà. E' così caparbia, Nerina...

ALBA. Ma sì, parleremo del più e del meno come questa sera. Se le andrà giocheremo un po' insieme. (*Ora si parlano tutti con gentilezza, sommessamente*).

FILIPPO. Domani mi permetterà di telefonarle?

NERINA. Già domani?

FILIPPO. Sono curioso di sapere com'è andata con quel signore di là.

ALBA (*corregge*). Signora.

FILIPPO. Signora, signora. Chi è, chi non è, perché è venuta qui, cosa vuole.

SATIRO. Sì, sì, volentieri, telefoni pure.

Sulla porta di fondo compare un personaggio altissimo - solita proporzione, porta alta il doppio del normale, personaggio alto il doppio - noi comunque ne vediamo solo le gambe, calze da donna marroni, grosse vecchie scarpe nere, lunga gonna scura, che potrebbe anche essere un lungo soprabito maschile. (Per questa apparizione, pensare a una soluzione con i trampoli, ai trucchi dei grandi pupazzi carnevaleschi).

I nostri personaggi guardano tutti verso l'alto, oltre l'alto della scena, dove si immagina prosegue il corpo del personaggio comparso.

NERINA (*naturalissima, un po' sottovoce, agli altri*). Ah, ma è la Trascendenza.

LA TRASCENDENZA (*colpi di tosse cavernosi*).

ALBA. Ah sì, ne ho sentito parlare.

SATIRO. L'avevo capito anch'io che era lei. Non osavo dirlo. Mi sembrava di invitare i signori ad andarsene.

NERINA. Non ci lascia mai tranquilli.

FILIPPO. Non me ne parli. Sempre tra i piedi. E un po' la nonna di tutti.

ALBA. Convieni stare buoni e darci la buonanotte.

FILIPPO. Sì, di sciocchezze ne abbiamo dette abbastanza. Se ci sentiva lei!...

ALBA (*tende la mano*). Buonanotte, signora e scusi.

NERINA. Buonanotte a lei, signore. Buonanotte, signora. Perdoni se sono stata un poco inospitale. D'altra parte, cosa vuole, con i miei principi.

ALBA. Ma certo, certo. Ognuno ha i suoi, non ci mancherebbe altro.

FILIPPO. Ora poi con la Trascendenza saremmo stati freschi. Se le gira il quarto d'ora è così severa...

Sempre immobili sulla porta le gambe della Trascendenza.

LA TRASCENDENZA (*voce catarrosa, cavernosa, maschile*). Insomma, basta, avete fatto tardi. Volete andare a dormire, sì o no? (*Tossisce e si avvia scomparendo dalla porta*).

I quattro, silenziosi, ammiccando, dandosi la manina, si lasciano come bambini che si salutino prima di andare a letto, combinando con gli sguardi di trovarsi il giorno dopo a giocare ancora. E si avviano: i padroni di casa verso la propria camera, gli ospiti verso l'uscita. Mentre stanno uscendo, nel vano della porta ricompaiono ancora le gambe della Trascendenza.

LA TRASCENDENZA. E prima di andare a letto lavatevi bene i denti, se no vi vengono le carie. (*Via tossendo e raschiandosi la gola*).

Sulle coppie che escono cala la tela.

Pier Benedetto Bertòli

(Copyright 1968 by Pier Benedetto Bertòli)

IL CLINOFILO

di Luciano Ori



Presenze in ordine d'intervento:

Monstrum	1° Gangster
Il Clinofilo	2° Gangster
Il Comandante	Il Reverendo Pike
Il Popolo	1° Professore
A	2° Professore
B	Il Giudice Baker
C	Il Segretario
D	Il Poliziotto
Lo Speaker	La Padrona
L'Avvocato	Il Giornalista
Il Sindaco	I Dottori
Il Coro	L'Inquilina del piano di sopra

In apparenza le presenze sembrano tante: in realtà, proprio perché *presenze*, possono essere interpretate, al limite, anche da un minimo di quattro attori.

AMBIENTE

Di fondamentale importanza: un letto. Necessarie una sedia comune e una poltrona estremamente presidenziale. Un uomo (Il Clinofilo) è seduto sulla sedia con una radio a transistor in mano: canzonette o radio-cronaca di una partita di calcio. Volume piuttosto alto. Un secondo uomo, decisamente diverso dagli altri, è seduto comodamente nella poltrona e legge un giornale senza testata. Gli altri passeggiano o fanno cose di carattere quotidiano: ginnastica, trucco, vestirsi, mangiare, bere, leggere, parlare, giocare, ecc. Il letto è vuoto e un po' in disordine.

MONSTRUM (è l'uomo seduto in poltrona, dalla quale non si alzerà mai eccetto una volta. Mette via il giornale, fa un cenno: un attore va a spegnere la radio al Clinofilo). La psichiatria, si è detto, è un tipico esempio dei problemi delle due culture. Essa affronta i problemi delle malattie mentali da due punti: quello tecnologico e quello umanistico, traendone alti vantaggi. Anche in Don Chisciotte, come si sa, esisteva un misto di ragione e di follia. Ciò che lo psichiatra vede ogni giorno è appunto un dialogo donchisciottesco tra buon senso e follia, tra ragione e nonsenso. La vita è una avventura tra il mondo della realtà e quello delle possibilità, ma è proprio per questo che l'umanità avanza costruendo la storia.

(Fa un cenno: viene riaccesa la radio al Clinofilo).

Musica patriottica.

IL COMANDANTE (in piedi sulla sedia). Il Comandante domanda alla città un atto di vita.

IL POPOLO. Non domandi, comandi.

IL COMANDANTE. Lo spirito comanda. E non fu mai tanto imperioso. Da chi aspettate la vittoria?

IL POPOLO. Dal Comandante.

IL COMANDANTE. Con chi siete voi oggi? Col martirio contro il misfatto? Col sacrificio contro il mercato?

IL POPOLO. Col Comandante.

IL COMANDANTE. Sino all'ultimo?

IL POPOLO. Fino all'ultimo.

IL COMANDANTE. Di là da ogni ingombro? Di là da ogni ostacolo?

IL POPOLO. Sì. (Il Comandante scende dalla sedia).

Musica: « Vincere » - interrotta bruscamente da Monstrum.

MONSTRUM (al Clinofilo). E lei? Cosa decide? Cosa le successe? Sa come andò a finire?

IL CLINOFILO (va a letto e si copre fino alla testa).

A. Oggi il ritmo di lavoro rappresenta la successione di tempi, di operazioni e di situazioni svolte alla massima velocità, in base a un programma determinato.

Rumore di una catena di montaggio.

B. Fisicamente lavoriamo di meno, ma come nervi lavoriamo di più.

A. Il cronometrista è passato in seconda linea. O scomparso. Cionondimeno il con-

petto rimane quello della eliminazione dei tempi passivi e dei tempi inutili.

Rumore amplificato di una lancetta di cronometro.

C. Nell'illusione che una lavorazione possa essere la somma di fasi lavorative misurabili rigidamente.

MONSTRUM. Per questo, tra l'altro, la riduzione dell'orario di lavoro, l'aumento delle ferie, la settimana corta, il tempo libero in sostanza, non rappresentano una sacrosanta rivendicazione, ma vanno considerate anche come elementi necessari a reintegrare la capacità di prestazione dei lavoratori. (Al Clinofilo, che intanto si era timidamente alzato ad ascoltare) Cosa gliene pare?

IL CLINOFILO (torna a letto e si copre).

A. (si siede). È opinione abbastanza diffusa che a un « istinto materno » fortemente sviluppato, si contrapponga un « istinto paterno » praticamente inesistente. (Rivolgendosi a Monstrum) La voce del sangue, per usare un termine decisamente retorico, esisterebbe, in parole povere, solo per la madre. È vero tutto ciò? (Si alza).

Musica: « Mamma », cantata da Beniamino Gigli. Monstrum la interrompe con un gesto.

MONSTRUM. Da un punto di vista biologico non esiste alcuna conferma ad una tesi del genere. Anzi, al contrario la biologia, che come tutte le scienze trae le sue leggi dalla osservazione dei fenomeni, può fornire una nutrita serie di esempi riscontrabili nella natura, che dimostrano letteralmente il contrario. Biologicamente parlando non esiste perciò alcuna « legge » che conferisca alla madre il monopolio degli istinti affettivi.

B. (si siede). Ci si chiederà quale sia il rapporto tra i fenomeni che avvengono in natura e i processi che l'uomo medesimo è in grado di controllare o provocare. Da qui nasce la scienza: figlia della tecnica piuttosto che della filosofia. Nasce il sapere: figlio dell'agire piuttosto che del semplice osservare.

Pianto di un bambino, molto amplificato.

C. (si siede). Per una donna sana, contenta del suo lavoro, in buoni rapporti morali ed affettivi (risata), senza peso eccessivo di altri figli, la gestazione è un tranquillo fatto fisiologico, che dovrebbe decorrere senza particolari traumi fino alla nascita del figlio. (Si alza).

D. (si siede). Ma è un fatto fisiologico che, in un essere umano, è investito di tali valori da renderlo talvolta drammatico e perfino tragico. Si pensi alle conseguenze che in una struttura famigliare come la nostra, indissolubile, ha...

MONSTRUM. Oggi la medicina psicosomatica riconosce ampiamente queste ed altre clamorose incidenze del mentale sull'organico, o dello psichico sullo stato fisiologico. (Rivolgendosi al Clinofilo, che intanto si era alzato timidamente dal letto e interessato ascoltava la conversazione) Lei che ne dice: influisce sul concepimento dei figli lo stato psichico dei genitori?

IL CLINOFILO (torna a letto e si copre).

Musica: banda militare. Tutti, meno ovviamente Monstrum e il Clinofilo, si fanno attento allo speaker. Un attore si mette una fascia da sindaco.

LO SPEAKER. Attenzione, gentili ascoltatori! Vi trasmettiamo la radiocronaca del commosso ricordo del 24 maggio. Il cinquantesimo anniversario dell'intervento dell'Italia nel primo conflitto mondiale è stato solennemente e austeramente rievocato ieri in piazza Santa Croce con una significativa manifestazione durante la quale sono state pure celebrate la Giornata del decorato al valor militare e la Giornata dell'orfano di guerra. La piazza presentava un aspetto eccezionale. Un reggimento di formazione comprendente le rappresentanze di tutte le forze armate e dei corpi armati in servizio nel presidio e la musica dei carabinieri era schierato con le spalle rivolte alla basilica, mentre la gradinata era affollata dagli studenti elementari e medi con le bandiere delle rispettive scuole.

Rumori ed urla di una partita di calcio.

LO SPEAKER. Ed ora, gentili ascoltatori, passiamo la parola all'avvocato.

Banda militare.

L'AVVOCATO (in piedi sulla sedia). Il 24 maggio fu il giorno in cui furono rotti gli indugi della neutralità proclamata nell'agosto 1914 quando l'aggressione dell'Austria Ungheria alla Serbia ebbe a legittimare lo sganciamento dal patto della triplice alleanza che ci legava all'impero asburgico e all'impero germanico. Dopo lo scioglimento dell'alleanza si trattava di scegliere se rimanere estranei al conflitto o scendere in campo contro la prepotenza e l'egemonia degli imperialismi. Non tutta l'Italia benpensante e politica condivideva quest'ultima risoluzione. Erano ancora vivi e laceranti negli italiani i rovesci subiti nel passato, ma contro i calcoli del molto e del parecchio che si poteva realizzare e le titubanze, l'aristocrazia intellettuale del paese riuscì a imporsi e vincere le resistenze. Il popolo, contro quelle che erano le esortazioni dei politici e la bassa propaganda sovvertitrice di coloro che, in ogni tempo, vanno a trovare argomenti per contrastare le conquiste della patria, resistette dalla Calabria al Friuli, seguì il suo re e vinse la guerra...

Segue la dichiarazione dell'entrata in guerra dell'Italia nel secondo conflitto mondiale, disco con la voce di Mussolini: «La dichiarazione di guerra è già stata consegnata agli ambasciatori di Gran Bretagna e di Francia...».

LO SPEAKER. Attenzione! attenzione, gentili ascoltatori! Si è notato che a un certo punto

del discorso dell'Avvocato, il Sindaco si è messo ostentatamente a sedere (l'attore con la fascia da sindaco si è seduto da qualche parte), intendendo manifestare il suo dissenso sull'interpretazione che l'oratore dava al fatto storico.

Musica: canzonetta pubblicitaria dello Stock.

IL CORO (voce confusa alla musica). Il signore sì che se ne intende!

MONSTRUM (al Clinofilo, che intanto si era alzato timidamente dal letto e ascoltava con vivo interesse). La sua opinione, prego.

IL CLINOFILO (torna a letto e si copre).

Musica: canzonetta.

1° GANGSTER. La sicurezza dà tranquillità e la tranquillità è una gran cosa. La Volkswagen è robusta e sicura, dice chi guida. Signora, affidi tranquillamente il marito e i figli alla sicurezza Volkswagen. Suo marito si riposerà guidandola e per i bambini sarà come una balia fidata.

2° GANGSTER (tira fuori una rivoltella). Un momento, amico. Non così in fretta. Il Renault 16 è un'automobile. Sì, non avete letto male: è proprio un'automobile. Con la o finale, come uomo. L'uomo equilibrato e saggio che viaggia rilassato, con tutte le cose di cui ha bisogno. Non c'è niente che lo turbi, non cambia personalità quando guida. Gli interessa solo viaggiare bene, con la gente che trasporta: freschi all'arrivo, in sicurezza assoluta. Questo nuovo Homo sapiens è l'uomo europeo, dalla mascolinità matura e concreta. Il suo automobile, oggi, è il Renault 16. (Monta sulla sedia) Renault dal 1989 non ha mai sbagliato un motore!

1° GANGSTER. Hai parlato troppo, furbone! (Spara con un mitra al 2° Gangster che cade dalla sedia ferito a morte). L'Organizzazione è in tutte le 92 provincie, 140 concessionari e 629 officine autorizzate. Signora! affidi il marito...

2° GANGSTER (gli spara con gli ultimi attimi di vita. Il 1° Gangster cade fulminato).

Rumori di un bombardamento - molto amplificati.

MONSTRUM (al Clinofilo, che intanto si era alzato timidamente e assisteva alla scena con una certa partecipazione). Amico mio, che tipo di macchina vorreste?

IL CLINOFILO (torna a letto e si copre).

Musica: canzonetta pubblicitaria dello Shell sovrapposta a quella del Cynar.

A. (al pubblico). Il reverendo Pike, partendo dalla constatazione che il punto di vista dei genitori non determina più la condotta dei figli, vi dà i 13 consigli. Prego, reverendo Pike.

MONSTRUM. Numero 1. Non dite mai al vostro bambino niente che non possa credere anche quando sarà adulto. Numero 2: non dite mai al bambino che vi fa delle domande «sei troppo piccolo per sapere queste cose» o «te lo dirò quando sarà il momento». (Fa cenno agli altri di continuare).

— Non dite niente al bambino che non vi fa domande. È inutile.

— Non affrontate l'argomento della riproduzione spiegando al vostro bambino come nascono le farfalle o i gattini. Potrebbe probabilmente interrompervi dicendo: «toh, proprio come fanno gli uomini».

— Non dite mai esplicitamente a vostro figlio che la procreazione è l'unico scopo del matrimonio. Insistete invece sull'amore.

— Non rimproverate il bambino che a tavola racconta una barzelletta spinta o decisamente sporca. Ridete anche voi con lui.

— Non dite «vergognati! Non farlo più. Ti puoi ammalare seriamente» al bambino sorpreso a masturbarsi. Non è affatto vero che la pratica della masturbazione provochi malattie fisiche o psichiche, come si credeva in altri tempi.

— Anche la masturbazione non deve essere considerata una cosa brutta, sporca. Meglio, se mai, dire al bambino che l'atto sessuale deve essere compiuto con un'altra persona e che la soddisfazione solitaria non porta nessun arricchimento spirituale o fisico.

1° PROFESSORE. Eh, no! Un momento! Prima bisogna esaminare i dati psicologici e scolastici, cioè quel profilo annuale o finale da riportare sulla pagella e sul libretto scolastico.

2° PROFESSORE. Esatto. Esaminiamo l'intelligenza. Il tipo. Concreto-astratto, operativo-logico, rappresentativo-verbale, analitico-sintetico.

1° PROFESSORE. Il quoziente d'intelligenza. Spiccata forte media debole molto debole.

2° PROFESSORE. La volontà. Abulico coerente volubile tenace molto forte forte media debole molto debole.

1° PROFESSORE. Il carattere. Aperto-chiuso, ribelle-remissivo, allegro-malinconico, sicuro-timido, dignitoso, prudente, sprezzante, ambizioso, vanitoso, invidioso, ipocrita, debole, forte, stabile.

2° PROFESSORE. Il comportamento. Corretto riguardoso sfrontato provocatorio spigliato vivace impacciato.

1° PROFESSORE. L'attenzione. Spontanea volontà tenace costante instabile impossibilità di concentrazione.

2° PROFESSORE. Le tendenze abituali. Letterarie artistiche scientifiche tecniche operative materie in cui riesce meglio.

1° PROFESSORE. Il profitto generale in rapporto alle sue possibilità. Ottimo buono discreto sufficiente quasi sufficiente insufficiente.

2° PROFESSORE. Il profitto generale in rapporto alla classe. Ottimo buono discreto sufficiente quasi insufficiente.

1° PROFESSORE. Direi dunque cinque più più.

2° PROFESSORE. Direi sei meno meno.

1° PROFESSORE. Direi cinque più più!

2° PROFESSORE. Sei meno meno!

1° PROFESSORE. Cinque più più! (A soggetto).

MONSTRUM. Signori! Prego. Abbiamo già sufficientemente consentito alla nostra ingenuità questa deplorabile pausa. Avremmo dovuto immaginare che presupponendo l'immediata concordanza del processo mentale del giovane con le regole del discorso grammaticale, le difficoltà emergono in ogni occasione. È sufficiente, infatti, per disorientare lo studente, e lo stesso insegnante, porsi domande come queste: in che modo le parole si uniscono in una frase?, quali sono i legami fra le parti del discorso?, qual è il significato dei termini più comuni usati nel discorso? (Pausa) Bene. Prego, reverendo Pike, vuole essere così cortese di continuare? (Al Clinofilo, che stava alzandosi) E lei, per cortesia, attenda il suo turno.

IL REVERENDO PIKE. Non dite mai «no, punto e basta».

— Non dite mai a vostra figlia «se fai così rischi di perdere la tua buona reputazione».

— Non tentate di dissuadere vostra figlia dal fare certe esperienze inculcandole il terrore di una gravidanza non desiderata. I giovani amano il rischio.

— Omissis.

— Quando parlate di sesso con vostro figlio o vostra figlia non è necessario che vi comportiate come suggeriscono certi manuali, che siate cioè allegri e disinvolte, come se trattaste un argomento qualunque.

— Non dite mai ai vostri figli «il sesso è una cosa troppo bella che non si deve sciupare. Conservati per colui, o per colei, che sarà il compagno della tua vita».

MONSTRUM (al Clinofilo che intanto si era alzato timidamente e ascoltava con interesse). Lei è sposato?

IL CLINOFILO (annuisce).

MONSTRUM. Ha figli?

IL CLINOFILO (annuisce).

MONSTRUM. Cosa ne pensa dei 13 consigli del reverendo Pike?

IL CLINOFILO (torna a letto e si copre).

Pausa.

MONSTRUM (alle donne in sala). Gentili signore, come ha stabilito pochi giorni fa il giudice George Baker di Londra, Inghilterra, la stupidità del marito è un fatto spiacevole ma non costituisce motivo sufficiente per ottenere il divorzio. Prima di entrare in merito alla giustezza o meno della dichiarazione del giudice Baker, vediamo di stabilire se vostro marito è stupido e soprattutto di stabilire perché. Abbiamo fatto una breve inchiesta. La domanda era: «perché vi capita di pensare che vostro marito sia stupido». (Agli attori) Prego, signori.

— Perché guadagna poco. Una casalinga di 37 anni.

— Perché non è capace di far carriera. Una professionista di 28 anni.

— Perché è noioso e pignolo. Una disegnatrice di moda di 25 anni.

— Perché non riesce a non voltarsi per ogni bionda che passa. Un'insegnante di 28 anni.

— Perché pensa solo al mangiare. Una ex impiegata di 40 anni.

— Perché pensa solo a «quello». Una sarta di 33 anni.

— Perché crede che la moglie non abbia esigenze fisiologiche. Una pettinatrice di 39 anni.

— Perché da quando è sposato non s'interessa più a niente. Una impiegata di 30 anni.

— Perché posso fargli fare quello che voglio. Una commessa di 21 anni.

— Perché si lascia dire stupido. Un'operaia di 24 anni.

— Perché crede di essere lui il padrone. Una domestica a ore di 24 anni.

— Perché per andare d'accordo con lui devo fare l'ipocrita. Una proprietaria d'azienda di 38 anni.

— Perché per lui la famiglia viene dopo il lavoro. Una laureata, casalinga, di 33 anni.

— Perché ha sempre sonno. Una segretaria d'azienda di 23 anni.

MONSTRUM. Vi garantiamo che questa inchiesta è autentica. È breve e parziale, è

vero, ma ve la diamo per quello che vale. Avrete notato come l'età o il tipo di lavoro siano probabilmente fattori determinanti in parte il giudizio. Comunque se qualche signora tra noi avesse da portare qualche utile contributo alla nostra inchiesta, saremmo ben lieti di ascoltarla. No? Nessuna? Bene. Tuttavia permetteteci una breve pausa per consentire alle signore qui presenti di pensare per qualche attimo ai loro mariti.

Pausa. Musica di sottofondo: una canzone d'amore.

MONSTRUM. Bene. È giusto che Socrate ascolti Santippe con interesse sgombrato da pregiudizi. (Al Clinofilo, che intanto si era alzato e ascoltava con interesse) E lei, cosa ne pensa: lei, proprio lei?

IL CLINOFILO (torna a letto e si copre).

IL SEGRETARIO. Mi scusi, signore.

MONSTRUM. Sì? Dica pure.

IL SEGRETARIO. Abbiamo appreso da *La Nazione* del 6 aprile ultimo scorso che Giulio Stocchi, da Lonigo di Vicenza, di 23 anni, lo studente di filosofia che sabato scorso all'uscita dalla stazione di Santa Maria Novella, lanciò un uovo contro l'auto del vice presidente degli Stati Uniti, è stato denunciato in base all'articolo 674 del codice penale e cioè per getto pericoloso di cose.

IL POLIZIOTTO. In un primo tempo infatti Giulio Stocchi sembrava non dovesse rispondere di alcun reato. Ora l'ufficio politico della Questura vagliando più attentamente il caso ritiene che il gesto del giovane si possa inquadrare nel reato previsto dall'articolo 674 del codice penale.

MONSTRUM. Ingegnoso. Veramente ingegnoso. A proposito, mi dica: siete riusciti ad «incastare» il signor Lyndon B. Johnson? A proposito del napalm, intendo.

IL POLIZIOTTO (imbarazzato). Ecco, signore...

MONSTRUM. Sì, avanti. La prego.

IL POLIZIOTTO. Ecco, signore... si dice che sarà probabilmente assolto perché il fatto non costituisce reato, o, al massimo, si dice, sarà assolto per insufficienza di prove.

MONSTRUM. Davvero? E le prove a carico dell'avvocato difensore?

IL SEGRETARIO. Un verso di Metastasio, signore.

MONSTRUM. Interessante. Volete avere la compiacenza di leggerlo.

IL SEGRETARIO. Non è ver che sia la morte il peggior di tutti i mali, è un sollievo per mortali che son stanchi di soffrir. «Adriano in Siria», signore.

MONSTRUM. Ingegnoso. Be', vedremo. (Al Clinofilo, che intanto si era alzato timidamente dal letto e ascoltava con interesse) Lei che ne pensa, giovanotto?

IL CLINOFILO (torna a letto e si copre).

MONSTRUM (alla platea). Gentili signore e signori: nessuno come noi vuole quello che voi volete: prestazioni massime e minimi consumi. Per cui ne consegue, come la notte segue il giorno, che vorreste sapere perché se un qualsiasi prodotto esce dalla fabbrica al prezzo, poniamo il caso, di 10, arriva a voi a 100. Bene. La risposta ci viene da Saigon, capitale del Vietnam, 1967. (A due attori) Prego.

LA PADRONA. Mio caro signore, la mia percentuale, come quella di tutte le altre padrone è del 35 per cento sulla tariffa. Su quello che rimane la ragazza deve versare

il 15 per cento all'intermediaria, dal 10 al 15 per cento al protettore e cinque piastre al bambino che l'ha cercata e accompagnata.

IL GIORNALISTA (taccuino, ecc.). Qual è la differenza tra padrona e intermediaria?

LA PADRONA. La padrona deve alla ragazza gli abiti, il vitto e spesso anche l'alloggio. L'intermediaria affitta le stanze. I bambini dell'intermediaria vanno a chiamare le ragazze nelle loro case, le portano da me, insieme andiamo dall'intermediaria dove il cliente aspetta.

IL GIORNALISTA. Perché tutti questi giri?

LA PADRONA (scoppia a ridere e dà all'altro una gran manata sulla schiena). Ognuno ha diritto alla sua parte e siamo in molti a dover vivere, qui a Saigon.

MONSTRUM (al Clinofilo, che intanto si era alzato timidamente e ascoltava con interesse maggiore del solito). La risposta le sembra soddisfacente?

IL CLINOFILO (torna a letto e si copre).

MONSTRUM. Come preferisce. Cominciamo allora una grande inchiesta su uno dei più comuni disturbi che procura all'uomo d'oggi le sofferenze di tutte le malattie senza averne in realtà alcuna. Potremmo intitolarla «Gli esauriti». Sono una legione in continuo aumento, a causa del ritmo della vita moderna divenuto ossessivo. Esso produce nell'individuo anomalie di comportamento e reazioni psichiche spropositate di fronte ad eventi che pure non hanno alcun carattere di eccezionalità. Vi sono esaurimenti veri, falsi e simulati. Tre zone del corpo sono il poligono di tiro della malattia, precisamente la testa, il cuore e lo stomaco. Vi faremo assistere ad un congresso di psicosomatica svoltosi a Parigi.

I medici si alternano dietro la spalliera della sedia.

1° - Signori colleghi! Secondo le severe statistiche della Previdenza sociale, cresce il numero dei congedi per malattia, mai si sono affollati più pazienti negli studi dei medici, mai si sono ingurgitate più medicine per combattere il surmenage, le turbe muscolari e i fenomeni nervosi. Se vi sono forse, contraddicendo per una volta il collega Aragon, degli amori facili, pare che non vi siano quasi mai ritorni gai dalle ferie.

2° - Il rifiuto a reintegrarsi nelle responsabilità e nel lavoro provoca uno choc nella psiche, che si trasforma in vero e proprio malanno fisico.

3° - La stanchezza dei cittadini è un mito moderno o essa è giustificata, normale, legittima? Questo è il punto.

4° - Pure il ritorno alla natura predicato dal collega Rousseau è imprevedibile nella moderna società industriale poiché siamo nella fase di passaggio più elevato dall'antica tribù primitiva alla moderna era dell'elettronica e dell'energia nucleare.

5° - Il male dilagante è la fatica. Il dottor Held ha affermato che più del 40 per cento dei pazienti vanno a consultare il loro medico contro tale malattia.

6° - Secondo il dottor Pierre Bugard, si è tanto più stanchi quanto più si avverte l'antipatia verso un mestiere, verso una tecnica, verso la cadenza e la monotonia di un lavoro, che poi è legato a filo doppio con il proprio sostentamento.

7° - A detta del dottor René Binois la stanchezza può manifestarsi anche a lungo termine.

8° - Nessun individuo è miglior giudice di se stesso per ciò che concerne la propria stanchezza. I medici di fronte al paziente che racconta di essere estenuato, constatano che, quasi sempre, il soggetto esaminato non ha assolutamente nulla sul piano clinico. Eppure egli è malato sul serio.

9° - Il bisogno di denaro, stimolato senza sosta dalla società dei consumi, porta ad una perpetua tensione nervosa. Il dramma della società dei consumi, secondo il dottor Chombard de Lauwe, è di prolungare indefinitamente la curva delle preoccupazioni, anche quando il reddito aumenta, sviluppando attraverso la pubblicità sollecitazioni sempre più numerose. (*Sottofondo di musica pubblicitaria*).

10° - Le malattie di ordine psicosomatico derivanti da una responsabilità che non si è in grado di sostenere, possono arrivare fino alla forma di una vera e propria paralisi.

11° - Secondo un ampio rapporto del dottor Solignac, all'origine della fatica nervosa sta la vita in comune nei grandi casamenti, gli appartamenti troppo piccoli, i rumori. Ma più di quelli del traffico, sono soprattutto rumori degli altri ad essere insopportabili. La mia coinquilina del piano di sopra mi telefona nel cuore della notte. Balzo dal letto, e...

L'INQUILINA DEL PIANO DI SOPRA. Ma perché fa andare tutta la notte la radio?

11° - Le dimostro che la mia radio a transistor ha le pile scariche. La tocco, giro la manopola, constato che non marcia. Vede che ho ragione?

L'INQUILINA DEL PIANO DI SOPRA. Allora è il vicino del piano di sopra, e il rumore passa attraverso la tubatura dell'acqua.

11° - Impossibile: l'appartamento è sfitto.

L'INQUILINA DEL PIANO DI SOPRA. Ebbene, io dico che dal suo corpo emanano scariche di elettricità che m'impediscono di dormire!

11° - Questa poi!

MONSTRUM (*indicando il Clinofilo che intanto si era alzato dal letto e ascoltava notevolmente interessato ed eccitato*). L'uomo si sente perduto, e si rifugia talora per far fronte alla fatica nervosa nei gesti dell'infanzia. Tra questi, il più normale è la protezione che si cerca nel letto, e la storia abbonda dei casi di clinofili, coloro cioè che danno le loro dimissioni da una responsabilità che li schiaccia, gettandosi nella protezione delle coltri. (*Pausa*) Quali i rimedi, signori? Quali?

Il Clinofilo, inebetito, accende una sigaretta e quasi sorridente si siede sulla sedia. Parte degli attori si accumulano sul letto e cercano di coprirsi strappandosi l'un l'altro le lenzuola. Gli altri rimangono immobili con espressione ottusa o pensosa.

MONSTRUM (*finalmente si alza. Porge una rivoltella al Clinofilo*).

IL CLINOFILO (*la prende, la guarda senza interesse e la passa a uno degli attori immobili*).

L'ATTORE (*si spara*).

Luciano Ori

(Copyright 1968 by Luciano Ori)

QUELL'ANGELO AZZURRO CHE SI CHIAMA TV

di Franco Simongini
e Maurizio Costanzo

Ad apertura di sipario luce di ribalta su dieci attori. Sono: il regista - il funzionario - il truccatore - la sarta - l'assistente di studio - la segretaria di edizione - il professore - tre cameramen. I dieci attori rimangono immobili qualche secondo. La colonna musicale è avvertita da lontano, si suggerisce una musica tipo spiritual. Ad uno ad uno, i dieci attori cominciano a parlare, lentamente, rimanendo schierati. Le loro voci hanno toni da « Spoon-river ».

FUNZIONARIO. Aveva una fama internazionale...

ASSISTENTE. I suoi saggi erano stati tradotti in tutto il mondo...

SEGRETARIA. Docente universitario... amato e temuto dai suoi allievi...

REGISTA. Popolare fra gli studiosi per il suo acume... per la sua limpidezza nelle tesi...

TRUCCATORE. Ma un giorno il luminare fu chiamato...

SARTA. Qui è la RAI, Radio Televisione Italiana... per una cultura di massa avremmo pensato che lei...

UN CAMERAMEN. E l'illustre professore...

REGISTA. Accettò?

TUTTI. Egli accettò...

REGISTA. Ma da chi venne l'offerta?

TUTTI. Dal signor Direttore Generale...

A sinistra: Franco Simongini,
e a destra Maurizio Costanzo.



REGISTA. Ma come andarono le cose?

TUTTI. Adesso vedremo.

REGISTA. E il signor professore? E l'insigne studioso?

TUTTI. Divenne un cialtrone. (Buio).

Al buio per qualche secondo si deve ascoltare solo la colonna musicale: si suggerisce una musica beat. Fuori campo la voce del Direttore Generale.

VOCE DEL DIRETTORE GENERALE. Tutto il suo lavoro sarà ripetere davanti alle telecamere quello che dice, più o meno, ogni giorno dalla cattedra universitaria. Naturalmente l'esposizione dei fatti, delle vicende, la spiegazione di determinati fenomeni, storico-economico-sociali, dovrà essere fatta usando un linguaggio semplice, piano, perché deve considerare che è stato accertato che il livello culturale del nostro pubblico televisivo è pari a quello di uno studente di terza elementare. Ma lei saprà cavarsela benissimo. Auguri, professore!

All'ultima battuta del Direttore Generale aumenta il volume della colonna musicale e si illumina la scena. La scena rappresenta uno studio televisivo. Da una parte l'angolo che sarà ripreso: una cattedra, una lavagna e la scritta «Una cattedra per voi». Dall'altra parte una cabina di regia molto stilizzata alla quale si accede attraverso una impervia scaletta in ferro. Alcuni praticabili sui quali sono sistemati i riflettori che devono illuminare la scena. Nella scena rivediamo tutti i dieci attori che abbiamo visto all'inizio. Si muovono contemporaneamente: il regista parla con la segretaria di edizione, i cameramen armeggiano intorno alle telecamere, l'assistente di studio in camice bianco si aggiusta la cuffia. Sarta e truccatore sistemano altre cose. Di quinta, preceduto dal Funzionario, entra il Professore. Il Professore è evidentemente frastornato, indossa un abito blu con camicia bianca. La colonna musicale prosegue ed ha inizio il primo balletto, il balletto delle strette di mano: preso per un braccio dal Funzionario, il Professore viene portato da tutti i presenti e stringe ad ognuno la mano. Quindi è sistemato davanti alla cattedra. Rimane immobile, con espressione da busto al Pincio. Non sa cosa fare. Si guarda intorno. L'assistente di studio si avvicina e le tocca il volto come se lo mettesse in posa. Il Professore, a riflesso condizionato, sorride come se, da un momento all'altro, dovessero scattargli una fotografia. Si avvicina al Professore l'assistente di studio con un grande questionario.

ASSISTENTE. Dovrei, se mi permette...

PROFESSORE. Dica...

ASSISTENTE. Riempire il questionario Z 824 per le persone di cultura elevata ingaggiate dalla nostra TV...

PROFESSORE. Allora?

ASSISTENTE. Più in qua...

L'assistente indica al professore che deve farsi un po' in avanti. Cominciano a parlare, ma parlando per evitare il costante andirivieni degli altri nello studio, vanno su e giù come se stessero ballando un cha cha cha.

ASSISTENTE. Manifesti contro la fame, la guerra e la violenza?

PROFESSORE. È necessario?

ASSISTENTE. Sarebbe meglio...

PROFESSORE. Diciamo di sì...

ASSISTENTE. Ottimamente... la verità...

PROFESSORE. Mi chiede troppo...

ASSISTENTE. Speranze?

PROFESSORE. Vaghe... forse dimagrire...

ASSISTENTE. Ma lei...

PROFESSORE. Sappi che io non sono ebreo, non sono pederasta, non sono comunista, non sono perseguitato, non sono ex combattente, non sono grande amatore, non sono neppure impotente, non sono figlio unico, non sono invalido né di guerra né del lavoro, non sono né bello né brutto... per favore, signore... il questionario io non posso riempirlo... abbasserei la media dei nuovi ingaggiati dalla tv... quelli di cultura elevata, no?

Il regista ha adesso in mano una frusta che ogni tanto fa schioccare, si volta e, con voce isterica e stridula, grida:

REGISTA. Da dieci anni facciamo televisione e ancora non lo sappiamo... non lo sappiamo... questa è la verità... mi dica, Professore... mi dica lei se lo sappiamo... (Il Professore si stringe nelle spalle) Il bianco spara!!! spara!!! truccatore, costumista, assistente di studio... è mai possibile che dopo tremilacinquecentoventiquattro programmi ancora non si sia imparato che il bianco della camicia spara? Via... via... rapidità... scattare!!! cambiare camicia all'illustre... velocità... culi di pietra!

Mentre il regista, assumendo sempre più accenti militareschi, continua ad impartire ordini, ha inizio, mentre riprende la colonna sonora, il balletto della camicia azzurra. Due cameramen immobilizzano, come infermieri, il Professore. La segretaria di edizione gli toglie la giacca. L'assistente di studio gli toglie la camicia bianca. La sarta infine gli infila la camicia azzurra. La segretaria di produzione gli rimette la giacca. Il regista, più distante, osserva la scena. Due tecnici in un angolo, come appartenenti ad una tribù, danno fuoco alla camicia bianca.

REGISTA. Ecco, adesso sì...

TUTTI. Oh... adesso sì...

REGISTA. Ma...

TUTTI. Ma...

REGISTA. E il truccatore? Il beauty... dove sta? (Buio).

Si riaccende la luce ed è illuminato soltanto un angolo dove il truccatore ha fatto sedere il Professore ed ha cominciato ad armeggiare intorno al suo viso. Si ascolta la voce fuori campo del Professore.

PROFESSORE. Il truccatore con la sua manina delicata mi spalmava una crema bianca e densa sul viso, mi massaggiava, mi dava schiaffetti sulle guance, sul collo, sulla fronte. E poi con una nappetta di piume mi incipriò tutto di giallo... i miei capelli erano male brizzolati per il video, perché tutto il sale e pepe era ai lati... ma adesso anche il sale e pepe era sistemato... che vergogna profonda tra le mani di questo perdigiorno... non avrà neppure la licenza media ed io... io... io... (Buio).

Al riaccendersi della luce il Professore è seduto dietro la scrivania. Le telecamere gli sono dappresso. Tutti sono indaffarati. Il Pro-

fessore si guarda intorno con l'aria di non sapere cosa dire. Il regista grida.

REGISTA. Dica qualcosa Professore... è una prova!

PROFESSORE. Cosa devo dire?

REGISTA. Quello che le viene in mente... senza preoccuparsi... dica quello che sta pensando...

La breve battuta del Professore deve essere pronunciata con il tono di chi stia effettivamente spiegando un passo di storia.

PROFESSORE. Signore e signori buonasera. Vi invito ad ascoltarmi sin tanto che non sarò anche io vittima e strumento del sistema... siate così cortesi di rendervi conto che esistono vocazioni e predestinazioni... io non avevo vocazione al mezzo...

REGISTA. Stop!

PROFESSORE. Posso tacere?

REGISTA. Prego... adesso si allontanano... dobbiamo sistemare le luci...

PROFESSORE. Dove vado? Non sono pratico...

REGISTA. Dove vuole... (Buio).

Si accende solo la ribalta dove stanno passeggiando sotto braccio il Professore e il Funzionario.

FUNZIONARIO. Caro, caro, caro il nostro Professore... Ma lo sa che il signor Direttore Generale ha voluto che io seguissi di persona questa sua prima esperienza televisiva?

PROFESSORE. Troppo buono il signor Direttore Generale.

FUNZIONARIO. Buono? Lei... forse si lascia... ma non mi faccia dire...

PROFESSORE. No, dica... dica...

FUNZIONARIO. Lei non ci crederà ma... (Ammiccia verso l'alto) è un despota... io posso dirlo... perché sapessi! Posso aprirmi ad una confidenza?

PROFESSORE. Dica...

FUNZIONARIO. Il mio, illustre Professore... il mio, è stato un viaggio costellato di mille amarezze... fui primo nel corso per i nuovi funzionari, sono l'ultimo, oggi... sognavo, aspiravo, desideravo un bel teleromanzo in otto puntate... o anche la rivista, perché no? Senza offesa per nessuno... una bella rivista in quindici puntate... vedevo già il mio nome tra i titoli di testa: delegato della produzione... e invece cinque anni a «Telescuola»... compiti culturali, non dico di no... ma sapessi lei... a vedere i miei colleghi con la Pavone e la Mina e il Celentano e il Lupo... Le mie amiche che dicevano alla mia signora: «Di a tuo marito se ci porta un autografo del Corrado. Saranno amici, no? Non ci hai detto che il tuo Gino, che poi sarei io, lavora in tv?» e io... che vuole? Potevo giusto portare un autografo dell'insegnante di scienze...

PROFESSORE. Vedrà... spesso bisogna saper aspettare...

FUNZIONARIO. Aspettare? Dopo «Telescuola»... tre anni alle trasmissioni in lingua tedesca per le minoranze... meglio, molto meglio se mi avessero fatto saltare come un traliccio...

All'improvviso un salto di luce. I due si guardano intorno non comprendendo cosa stia succedendo. La voce fuori campo del Direttore Generale seccamente grida.

VOCE DEL DIRETTORE GENERALE. Funzionario!

FUNZIONARIO. Il mio illustre Professore... il
gnor Direttore...

VOCE DEL DIRETTORE GENERALE. Da domani
alla tv degli agricoltori...

*Il Funzionario, trascinando i piedi, con lo
sguardo smarrito si avvia verso l'uscita in
prima. Il Professore sempre in ribalta lo
guarda attonito. Dalla quinta entra il re-
gista trafelato.*

REGISTA. Ma Professore, dov'era? Dobbia-
mo continuare le prove...

*Il regista tira per un braccio il Professore
che però indica il Funzionario il quale era
rimasto di spalle al pubblico a gambe diva-
ricate. Mentre gli altri due lo osservano in
silenzio, il Funzionario estrae lentamente una
pistola e sempre lentamente la porta alla
tempia. Una secca detonazione e il funzio-
nario stramazza al suolo. Il Professore ri-
mane inebetito e guarda il regista. Quest'ul-
timo alza le spalle e dice.*

REGISTA. Succede... qui... ma andiamo, Pro-
fessore... (Il Professore ferma per un braccio
il regista).

PROFESSORE. Senta, volevo chiederle una
cosa...

REGISTA. Riguardo a quello là?

PROFESSORE. No, non so neppure chi sia...

REGISTA. E allora?

PROFESSORE. Lei pensa che sia giusto che io...

REGISTA. Perché lei no e altri sì?

PROFESSORE. Ma io avevo altre ambizioni...
ho una moglie... due figli... una famiglia
vera... altre strade...

REGISTA. E cosa crede che non avevo anch'io
altre strade? Che non avevo anch'io una
famiglia? E le ambizioni? Ma stia zitto...

PROFESSORE. Se sono ancora in tempo, dico
di no...

REGISTA. Bravo, per pentirsi domani... per
soffrire d'invidia nei confronti di un collega
che accetterà...

PROFESSORE. Ma perché proprio io?

REGISTA. E non è contento? Avrà un alibi...
dirà che per colpa di questi impegni i suoi
studi...

PROFESSORE. Lei quindi crede che...

REGISTA. Ma sì... meno scrupoli... è tutto
inutile...

PROFESSORE. Che figura farò agli occhi dei
miei colleghi?

REGISTA. Una figura di merda.

PROFESSORE. E il Direttore Generale?

REGISTA. Lo sapeva anche lui...

PROFESSORE. Che io?

REGISTA. Che lei avrebbe fatto una figura
di merda...

PROFESSORE. Però...

REGISTA. Niente però... ne ho viste di peg-
giori.

*Riprende la colonna sonora. Luce nello stu-
dio. Il Professore è passato ancora una volta,
al ritmo della colonna sonora di mano in
mano. È questo il balletto dell'ultima prova.
Mentre il Professore passa dalle mani del
truccatore a quelle della sarta e così via in
un crescendo sempre maggiore, il regista fa
schioccare la frusta nell'aria e impartisce
ordini come un domatore da circo.*

REGISTA. E allora avanti Professore... non
pensi più a niente... forza... pronti con la

uno, con la due e con la tre... via il lucido
dalla fronte del professore, op... via la la-
vagna... troppo didascalica... avanti... otto
milioni di persone ci aspettano davanti al
video... pronti con i titoli di testa op... il
Professore è comodo? Il professore conosce
la lezione? E allora via... via... pronti... op...

*Il Professore siede dietro le telecamere. Le
luci sono tutte su di lui. Sorride e ha inizio
la trasmissione.*

PROFESSORE. Signore e signori buonasera...
(Buio).

*Durante il buio lungo applauso. Luce di ri-
balta. Il Professore cammina in ribalta men-
tre è inseguito da voci che gli arrivano dal-
l'alto. Lui cerca la provenienza di queste
voci tenendosi la testa tra le mani.*

VOCE 1. Bravo... bravissimo gradimento al-
tissimo...

VOCE 2. Plauso delle sinistre per la nuova
trasmissione culturale...

VOCE 3. Vergogna! Uno scienziato come
lui...

VOCE 4. Professure l'agghiu vistu in tv...
come era simpaticu...

VOCE 5. I suoi allievi... i suoi allievi...

VOCE 6. Alberto Lupo ha preso la cattedra
del Professore ah... ah... ah...

VOCE 7. Il Professore farà dei film con Al-
berto Sordi...

VOCE 8. Farà anche dei Caroselli per una
enciclopedia... ah... ah... ah...

VOCE 9. Ma la moglie?

VOCE 10. La popolarità... l'hanno visto a
cena con una annunciatrice...

VOCE 11. Ma i figli?

VOCE 12. Ogni giorno ha il massaggiatore
a casa...

VOCE 13. No, il professore adesso è occu-
pato, sta facendo il servizio fotografico per
Grand Hotel...

TUTTI. Vergogna... vergogna... vergogna...

*La risata, come incubo onirico, aumenta a di-
smisura e il Professore cade in ginocchio.
Di lato entrano cinque persone nascoste dietro
altrettanti piccoli televisori.*

CORO. Tu con la tua ingordigia ogni cosa
trangugi ed essi con la loro divorano sì, che
la gola non si trova più tra i sette peccati
mortali...

PROFESSORE (ha un fascio di luce sul volto).
Mi fanno ridere. Non credi più a niente, di-
cono. Non credo più a niente, dico. Credo
alla mia faccia. Alla mia stupidità, vuota, borsa
faccia di cinquantenne smerdato di belletto.
Come dicono loro, i miei nemici. Credo alla
mia faccia e alla morte. Almeno è qualcosa.
Credo alla morte e alla mia faccia televisiva.
Mi fanno ridere i colleghi, i professori, i let-
terati, i cacastracci: costruiscono parole su
montagnucole di sabbia. Sarei dunque un
mercante fallito che adocchia la prima chiesa
per balzarvi dentro? E non loro; con le frap-
perie e teologismi, il loro correr dietro impa-
ludati alle coglione Muse? Come se qualcu-
no, lardelloso e pigro, col manicotto im-
merso nel pelago laudato del denaro, cre-
desse più alle Muse. Alle coglione Muse. Di-
cono, la vanità mi ha distrutto. Perché? Se
nascessi invece proprio ora ad una nuova
vita? Se la strada giusta, del futuro, fosse
proprio quella televisiva?

CORO. Tu fino a un ago rubi, ed essi fino al
sangue furono, riguardando il luogo dove
fanno i furti, come lo riguardi tu; essi sono
liberali nella maniera che diranno i servitori
e i sudditi loro a chi gliene domanda, e tu
sei cortese come possono giurare quegli che
si arrischiano a toglierti qualunque cosa che
tu, ti tenga fra l'unghie.

PROFESSORE. Ormai chi legge più i libri? Il
romanzo è morto, la poesia è morta, la so-
cietà è corrotta, dicono. L'uomo si crea una
altra sensibilità, un rinnovellato fascio di
nervi, il cervello del duemila; perché godere
leggendo un libro, osservando un quadro?
Che razza d'emozione estetica è codesta?
Non è forse più azzardante, più moderno,
più connaturale al sangue che ci bolle dentro
nelle vene pigiare una tavoletta col piede
destro e correre a perdersi a rompicollo?
Nulla cambia o può mutare, truffati e truf-
fatori, soltanto la mia faccia, ahimè, scen-
derà nel buio antro del frantoio. Successo
e denaro, dunque, e subito: fuoco e fiam-
ma, gigli e rose. In qualunque modo vada.
E all'amore, perché non credere all'amore,
al sesso farneticante, alle donne polpacciate
piuttosto che alle coglione Muse.

CORO. Tu sei sì lussurioso, che ti corrompi
fin con te stesso, ed essi usano senza punto
di vergogna con le medesime carni; la tua
presunzione avanza quella degli sfacciati
e la loro quella degli affamati; tu sei sempre
pieno di lordezza, ed essi sempre carichi di
unguenti...

PROFESSORE. La tivù ci salva, la tivù ci li-
bera dal male, la tivù ci dà l'anima e la
gioia, la tivù pensa per noi, la tivù prega
per noi, vota per noi, la tivù ci fa riposare
il pomeriggio e dormire presto la sera, la tivù
è il nostro pane quotidiano; la tivù è la no-
stra morte. La morte, la morte che fa paura,
la morte che s'avvicina barzotta barzotta,
la morte che toglierà alla mia faccia zibetto
menta ed ermellino, il mio volto corroso
nello specchio gigante a perdersi del video
nostro quotidiano.

CORO. Il tuo volubile aggirare non trova mai
luogo e il tuo cervello stabile come un tornio;
i tuoi scherzi sono il gioco del popolo e le
loro materie il riso del mondo; tu sei fasti-
dioso, ed essi importuni; tu temi ognuno,
e fai temere ciascuno, ed essi a tutti fanno
paura; i tuoi vizi sono incomparabili, e i loro
inestimabili.

PROFESSORE (con aria estatica). Mi rimar-
ranno però sempre nella fantasia quelle luci
rosse delle telecamere, quell'accendersi di tre
luci, alternativamente, in tre punti diversi,
che gli occhi dovevano seguire, in maniera
tempestiva e sincrona, quelle lucciole scar-
latte che volteggiavano di qua e di là, come
su prati falciati di fresco d'estate, con le stelle
che brillano a manciate su nel cielo e la luna
che si gonfia, a mano a mano, come un pal-
lone e il profumo di fieno che s'alza dalla
terra e le lucciole sono gli unici esseri vi-
venti, mobili, leggerissimi che insieme al
cri-cri dei grilli danno anima alla natura,
quelle lucette rosse che il mio occhio non
abbandonava un attimo, quasi a ritmo di bal-
letto, mentre la memoria e l'intelligenza rac-
coglievano le parole e le gettavano dalle lab-
bra, davano fiato ai polmoni che ansimavano
sulla scia di quelle luci rosse, meravigliose,
«uno», «due», «tre», nello «Studio tre»
verniciato di fresco e illuminato da cento
lune piccole e voraci...

Franco Simongini
e Maurizio Costanzo

(Copyright 1968
by Franco Simongini e Maurizio Costanzo)

FIAT
124

FIAT
124
SPECIAL

La scelta

Fiat 124

1197 cmc 60 CV (DIN)

Uguale prestazioni, identiche caratteristiche. Quelle che hanno costituito il successo e la diffusione di questo apprezzato modello. La 124 continua: l'automobile moderna, capace di trasportare 5 persone e i loro bagagli nel grande confort del nostro tempo.

*Nuova gamma colori.
A richiesta pneumatici radiali.*

In quarta oltre 140 km/ora

L. 1.035.000

Fiat 124 Special

1438 cmc 70 CV (DIN)

Nuove prestazioni, nuove caratteristiche. La 124 Special è la versione 124 speciale nel motore, speciale nella meccanica, speciale nella carrozzeria. Motore con nuovo tipo di carburatore verticale e alternatore. Frizione potenziata. Nuovo tipo di sospensione posteriore e nuovo albero di trasmissione. Freni a disco sulle 4 ruote con servofreno.

*Interno rinnovato.
Nuova strumentazione.
Sedili anteriori con schienale reclinabile e mobiletto centrale.
4 proiettori. Fanale retromarcia. Nuova gamma colori.
Pneumatici radiali.*

In quarta oltre 150 km/ora

L. 1.145.000



*Presso tutte le Filiali e Commissionarie Fiat
anche con acquisto rateale SAVA*



L'occhio perpetuo

Pino Zac sta terminando le riprese del film *Il cavaliere inesistente*, tratto dal romanzo di Italo Calvino. Pino Zac è alla sua prima esperienza come regista di un film a lungo metraggio: finora aveva realizzato, con tecnica personalissima, alcuni cortometraggi, come *L'uomo in grigio*, *Raccomandata R R*, *L'ultimo pedone*, trasparenti e divertite satire delle ossessioni sociali. Qualche anno fa era noto, soprattutto ai lettori di un quotidiano romano, come autore di una fortunata striscia di cui era protagonista un « gatto Filippo », parente italiano di *Felix le chat*; e l'attività di disegnatore non ha mai abbandonato, poiché produce frequenti vignette per numerosi settimanali stranieri.

Il cavaliere inesistente nasce come film di animazione. Ma la particolare tecnica messa a punto da Zac ha permesso una notevole contaminazione tra il disegno e le riprese dal vero. I principali personaggi maschili e femminili sono infatti affidati a persone reali: Torrismondo, Rambaldo, Bradamante, Sofronia, Priscilla, e la conversa narratrice sono infatti interpretati da attori. Il cavaliere Agilulfo, « inesistente », è ovviamente una armatura vuota, e fa da *trait d'union* espressivo e narrativo con la parte animata, la più fantasiosa, dove compaiono tutti i paladini e Carlomagno e i Cavalieri del Graal, e soprattutto la più sconcertante delle invenzioni di Calvino, lo scudiere Gurdulù. Tutta la parte di disegno animato è stata realizzata



**“IL CAVALIERE”
DI CALVINO
RITORNA DA PRAGA**

a Praga, negli studi di Barrandov, che sono tra i più attrezzati del mondo per questo genere di riprese. La pesante situazione cecoslovacca ha naturalmente intralciato il programma di lavorazione, ma Zac non dispera di tornare a Praga per terminare le poche scene che gli restano. Per ora ha terminato le riprese romane, negli studi dell'Istituto LUCE, che è il produttore del film.

La sceneggiatura del *Cavaliere inesistente* è stata scritta da Tommaso Chiaretti, in collaborazione con lo stesso Zac. La fedeltà al testo di Calvino ha permesso tuttavia alcune libertà, che non intaccherebbero lo spirito del noto « racconto morale ». Soprattutto sarebbero state esaltate alcune qualità più chiaramente surrealistiche del racconto, con molte strizzate d'occhio alla elasticità dell'epoca storica in cui si svolgerebbe. Gli scrittori hanno rielaborato la storia tenendo conto della prefazione che Calvino scrisse più tardi per l'edizione unica de *I nostri antenati*, ed anche del modo personalissimo e molto significativo con cui il romanziere torinese ha tradotto *I fiori blu* di Raymond Queneau. Adesso, oltre al montaggio, che si presenta molto complesso per le particolari caratteristiche del film, si pone soprattutto il problema della « voce » di Agilulfo. Zac vorrebbe che fosse riconoscibile dal pubblico come quella di un famoso attore, possibilmente di teatro: il nome più adatto, per lui, sarebbe quello di Vittorio Gassman.

PASOLINI SUL VULCANO

Pier Paolo Pasolini ha «scoperto» l'Etna con «Teorema» e ne è rimasto affascinato. Ora è tornato sul vulcano per girarvi, al riparo dagli indiscreti, un nuovo film che ha per titolo «Porcile». Lo scrittore regista con il suo aiutante di campo Franco Citti, il produttore Barcelloni, l'attore francese Pierre Clementi ha girato le prime scene nella valle del Bove, un grande pianoro del vulcano dove si arrestano e si raffreddano tutte le colate laviche. In «Porcile» l'autore circoscrive il discorso al rapporto-conflitto tra l'uomo e la società, il «sistema». Nel primo episodio c'è un selvaggio (Pierre Clementi) che fugge dai suoi simili, si nasconde nella grande montagna, diventa antropofago per fame e per istinto belluino. Fonda addirittura una tribù di cannibali, fino a quando non si imbatte in un popolo civilizzato, nel «sistema», e viene condannato ad una orribile morte: in pasto alle jene. La conclusione che ne trae Pasolini è che l'uomo ha il diritto di esprimere i suoi istinti, perché è nato selvaggio e violento. E la società, dunque, ha torto nel condannarlo. Se è diventato cannibale è perché la vita lo ha costretto e perché la natura lo ha sospinto. Si potrebbe naturalmente discutere a lungo su questa particolarissima visione della vicenda umana, ma è questa la filosofia pasoliniana, e controbatterla non servirebbe a cambiarla. Semmai, in termini di maggiore concretezza, possiamo prevedere che sarà difficile per Pasolini girare questo episodio sull'Etna a novembre. Quando venne per le prime scene era estate, la grande montagna era orrenda, ma senza pericoli. A novembre, ci sarà il vento terribile del vulcano, e la debole fibra di Pierre Clementi — già ammalatosi per le non pesanti fatiche dei primi giorni —, e il villaggio di «compensato» che Pasolini vuol far costruire nella valle del Bove, forse non potranno resistere.

L'altro episodio, il cui protagonista sarà Jean-Pierre Leod, si intreccia col primo, ne è una continuazione «attualizzata». E' la vicenda di un giovane erede di una ricchissima famiglia tedesca, che vive in un ambiente molle e confortevole. E' destinato a diventare un grande capitano d'industria, ma il giovanotto si ribella, non accetta le condizioni della società. Si ritira in campagna, in mezzo agli animali, e nell'estremo rifiuto al «sistema» finisce per amare i porci: così finisce questo «figliuol prodigo» 1969.

Tony Zermo



I VICERÈ TRA INDUSTRIALI E AFFARISTI AL TEATRO STABILE DI CATANIA

Lo Stabile catanese ha presentato il cartellone delle opere per la prossima stagione teatrale. Il presidente Tanino Musumeci e il direttore artistico Mario Giusti, come ogni anno, hanno puntato soprattutto su un lavoro di grande richiamo, che questa volta sarà «I vicerè» di Federico De Roberto, per la riduzione teatrale di Diego Fabbri. Questa opera promette di essere uno dei grandi avvenimenti teatrali del '68-'69.

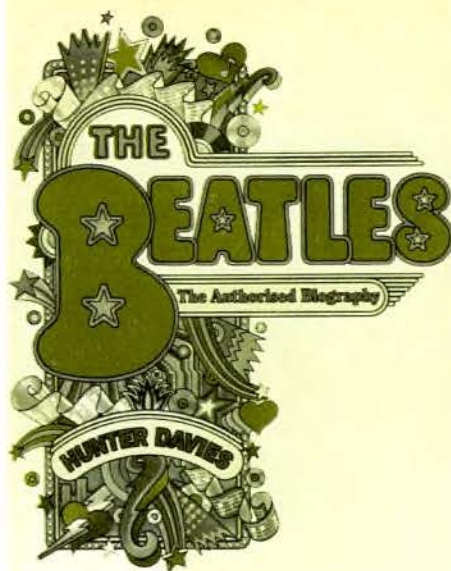
Del romanzo di De Roberto, riproposto all'attenzione dei lettori da qualche anno, Diego Fabbri ha fatto una trasposizione di una fedeltà assoluta, mantenendo inalterati i dialoghi e la stessa cadenza del linguaggio catanese, che non trasformerà l'opera teatrale in un lavoro in vernacolo, ma le darà invece senso di verità e spontaneità espressiva. L'ostacolo più difficile è stato costituito comunque dalla folla di personaggi che ruotano attorno ai cinque principali.

La stagione teatrale catanese si apre il 4 novembre con «Turchetta», ovvero la commedia degli scambi, ispirata a Giovanni Guaita da spunti della commedia cinquecentesca e da traccati della commedia dell'arte. Nell'opera compare la maschera siciliana forse più antica, Catonzu, che incarna il classico servo della commedia rinascimentale. Il regista sarà Giacomo Colli. Seguirà una novità di Bertoli-Cassana-Mazzucco, «Le vacche grasse», una critica della società tecnologica, della civiltà di massa, che vedrà alla ribalta anche capelloni contestatari.

Sempre in tono comico-ironico la terza opera in cartellone, «La scuola delle mogli» di Molière. Sulla falsariga dei due precedenti esperimenti al teatro «Angelo Musco», «L'avaro» e «Il malato immaginario», lo Stabile ha adattato il lavoro del grande commediografo francese allo spirito e alle dimensioni del gusto siciliano. Anche stavolta avremo una versione riveduta e corretta da Romano Bernardi e Turi Ferro in dialetto siciliano. Naturalmente Turi Ferro, che tante eccellenti prestazioni ha fornito proprio sulla ribalta dell'«Angelo Musco», sarà il protagonista della commedia.

Seguiranno «I vicerè» — che dopo le numerose repliche a Catania sarà ospite per trenta recite dello Stabile torinese al Carignano — e «Gli industriali del ficodindia» di Massimo Simili, una sottile satira del carattere dei siciliani e di un certo malcostume degli istituti regionali.

Questi sono i cinque lavori prodotti dallo Stabile catanese. Ad essi occorre aggiungere due spettacoli di importazione, «Hedda Gabler» di Ibsen che sarà portato sulle scene dallo Stabile di Torino (in cambio de «I vicerè») con Rossella Falk, Carlo Giffurè, Giulia Lazzarini e la regia di Giorgio De Lullo, e «Mercadet l'affarista» di Balzac allestito dalla compagnia di Tino Buazzelli. Se una critica si vuol fare a questo programma di opere, è che esso non contiene alcun lavoro di immediata attualità, nel senso che trascura il significato di quel movimento giovanile protestatario che sta sconvolgendo le strutture del mondo borghese. È una critica che il direttore artistico dello Stabile catanese, Mario Giusti, accetta in senso lato, ma non sul piano concreto. Non ci sono testi validi — egli sostiene —, se ne avessi uno lo metterei in scena.



UNA CANZONE DEI BEATLES PER FELLINI

Nelle librerie di Londra è apparsa la più completa biografia dei Beatles. L'autore, Hunter Davies, con la collaborazione dei componenti del famoso complesso, ha ricostruito le tappe della loro ascesa, da quando suonavano in uno scantinato di Liverpool sino alla celebrità. I Beatles in questi giorni hanno accettato l'invito di Fellini di scrivere una canzone che il regista vuole inserire nella colonna sonora del suo « Satyricon ».



QUESTA È L'INTERPRETE GRECA

La BBC trasmetterà in bianco e nero e poi a colori un telefilm che si ispira a Sherlock Holmes. Il titolo è « L'interprete greca ». Gli autori hanno voluto che ad interpretare il film sia una autentica attrice greca, Evie Kyrol, una ventitreenne che vive a Londra con un giornalista britannico.

DE SICA PRESIEDE PINOCCHIO

Durante il « Festival internazionale Pinocchio d'oro, canzoni per ragazzi » presieduto da Vittorio De Sica, verranno consegnati i premi « maschera d'oro », che una speciale commissione assegna agli attori, ai registi, ai giornalisti, ai produttori, agli scienziati, ai pittori, agli industriali, alle personalità del teatro, del cinema, della radio, della televisione, della rivista e dell'avanspettacolo. Il premio cerca di offuscare il prestigio e la notorietà delle « maschere d'argento ». Mentre queste sono consegnate a Roma, le « maschere d'oro » sono assegnate a Napoli.

TUTTO BENE

Dopo il successo al Festival Cinematografico di Venezia della « Nostra Signora dei Turchi », Carmelo Bene si prepara a dirigere un nuovo film dal titolo « Credito italiano ». Dell'estroso attore, scrittore e regista, l'editore Sugar pubblicherà tra non molto tutto il teatro.

DAGLI ANNI TRENTA GABER SALVA PER LA TV IL « PERNACCHIO »

« Giochiamo agli Anni Trenta », la trasmissione che va in onda ogni giovedì alla Televisione (Secondo Canale), riscuote un discreto successo con un indice di ascolto elevato. Giorgio Gaber e Ombretta Colli ne sono gli animatori, oltre che gli ideatori. Tra le canzoni degli Anni Trenta, Gaber ha scelto un vecchio motivo incentrato, con un « buon gusto » più vicino al « cattivo gusto », sul pernacchio e che è stato accolto con consensi ma anche con critiche e riserve.

SEBA E PENNY E LA FINTA FINE DI PALLAVICINI

Preceduto da *Il fattaccio del giugno* di Giancarlo Sbragia, da *Tremila formiche rosse* di Lawrence Ferlinghetti, compare, ora, nella bella e maneggevole collana paper-back « Piccola Fenice del Teatro », diretta per la Guanda da Roberto Sanesi, *Prologo per una finta fine* di Roberto Pallavicini, giovane e promettente autore e esperto teatrale. Nato a Milano nel 1941, Roberto Pallavicini è già stato assistente regista di Strehler, Puecher, Jacobbi; ha diretto spettacoli-montaggio al Piccolo Teatro; ha vinto un premio speciale I.D.I. e un premio Rosso di San Secondo; ha pubblicato, prima di questo *Prologo per una finta fine*, la commedia *Olimpia o del mestiere* (Il Dramma n. 359-360 ag.-sett. 1956). Dice giustamente Mario Raimondo nella perispicua prefazione a questo *Prologo*, che, anche se tutto sembra chiaro e regolare, addirittura facile e elementare, nell'andamento di questa commedia (o dramma?), la sua so-

IL TROVATORE DI ZEFFIRELLI

Franco Zeffirelli e Pasquale Festa Campanile hanno ingaggiato il cantastorie siciliano Franco Trincale per lo spettacolo musicale « I venti zecchini d'oro ». Trincale, che ha vinto per la seconda volta consecutiva il titolo di « Trovatore d'Italia », nello spettacolo di Zeffirelli sarà un cantastorie. Protagonista della commedia musicale è Renato Rascel, accanto al quale reciteranno Paola Borboni, Vittorio Congia e Grazia Maria Buccella, la supermaggiorata del cinema italiano.

stanza o il suo senso finale non sono, affatto, facili e elementari. « Questo Tartufo non è moderno perché usa parole di oggi e riflette una cultura e un comportamento di oggi, ma perché è egli stesso nel gioco, nello schema, e poco importa che sappia o no, quando si recita e quando si vive e che l'ottagono costruito sulla scena è forse il solo giusto posto per vivere. Queste sono tutte cose che sa l'autore, perché è di quelli che hanno inteso la lezione del teatro contemporaneo come struttura invertebrata della fantasia, come luogo celebrativo della realtà e della verità », conclude, perciò, Raimondo. Così Sebastiano e Bartolomeo (Seba e Penny nel corso di tutta la recitazione), Lidia e Serena, Ornella e Doretta, come pure tutti gli altri personaggi fino al padre e alla madre di Penny, nella loro disponibilità, non fanno altro che riflettere, riflettendovisi, alcune delle condizioni dell'uomo d'oggi.

BANDITO A GINEVRA IL "LIVING THEATRE"

Il « Living Theatre » non potrà dare più i suoi spettacoli a Ginevra. Il Consiglio Amministrativo che, questa estate, ha concesso al famoso complesso il Palazzo dello Sport ha deciso di non ospitare gli artisti del « Living » responsabili, dice un comunicato, di aver violato gli impegni. « I membri della troupe, alla fine dello spettacolo, sono usciti per le strade quasi completamente nudi ». « D'altra parte », continua il comunicato, « la stampa ha sottolineato la mancanza di interesse e di senso artistico dello spettacolo del Living, la sua volgarità, la sua indecenza, il suo carattere pornografico ».

VALDAGNO CONTRO ROMA

In questi ultimi dieci anni sono stati fatti vari tentativi di strappare a Roma il primato del cinema. Non c'è riuscita Milano; tenta ora Valdagno, con buone prospettive di creare un piccolo centro sottratto alla in-

fluenza e al condizionamento romani. A Valdagno, appunto, si è costituita una società di produzione cinematografica, la « Filmstudio '64 » con concrete possibilità di impiegare, per un cinema di qualità, registi, tecnici e maestranze del Veneto. Il centro ha già iniziato la sua attività realizzando un film televisivo per ragazzi, « L'importanza di avere un cavallo », tratto da un racconto di Guido Rocca. Regista Walter Santesso, il paparazzo della « Dolce vita ».

REICHENBACH SOTTO PROCESSO PER GLI INDIOS

« Mexico, Mexico », il documentario che François Reichenbach, l'autore dell'« America vista da un francese », ha girato durante la sua lunga permanenza nel Messico, non è stato approvato dal Sindacato dei Cineasti messicani. Una protesta è stata inoltrata alla Ambasciata francese; in essa si accusa il regista di « aver voluto rendere commerciale e artificioso il film, mostrando gli indios in atteggiamenti ripugnanti e degradanti per loro stessi e per il Messico ». Evidentemente Reichenbach, prosegue la protesta, « ha girato clandestinamente ed ha fatto uscire illegalmente la pellicola dal paese ».

MARLENE E FRED DIVI DECANI NON SI INCONTRANO A LONDRA

« Il passato per me non conta. Non ho memoria e non sono una nostalgica ». Così Marlene Dietrich ha risposto ai giornalisti che a Londra volevano farla parlare dei suoi ricordi. La nonna più famosa del mondo continua a cantare nonostante abbia superato la sessantina. Il fotografo l'ha sorpresa mentre si reca di corsa a Bond Street, la strada elegante della capitale inglese dove ha fatto acquisti. Le malignità, le cattiverie, le rivelazioni contenute nel libro che Von Sternberg ha scritto per demolire il suo mito, non hanno amareggiato Marlene. « Poverino », ha commentato, « è un amante deluso ».

A Londra si trova un altro decano di Hollywood: Fred Astaire. Quasi settantenne, il famoso ballerino è impegnato nel film « Il tocco di Mida » accanto all'attrice inglese Ann Heywood. Nella foto, Fred Astaire è ritratto in « tight » e cilindro davanti a Buckingham Palace dove non è potuto entrare perché sprovvisto dell'indispensabile permesso. In attesa dell'autorizzazione, ha accennato, con giovanile agilità, alcuni passi di danza. Per l'ennesima volta ha poi ripetuto ai giornalisti che vuole ritirarsi dal cinema; un proposito che non mette mai in atto.

MEDICI ALL' ENTE LIRICO DI VERONA FERRA AL "VERDI" DI TRIESTE

Il nuovo direttore artistico dell'Ente lirico di Verona è il maestro Mario Medici, direttore dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. Nato a Modena nel 1913, il maestro Medici è diplomato in composizione ed è autore di musiche da camera. Ha svolto una lunga attività di critico musicale e, come bibliotecario del Conservatorio di Parma, ha organizzato l'Istituto di studi verdiani. Nuovo Sovrintendente del Teatro Verdi di Trieste, dopo la nomina di Mario Zafred a direttore artistico del Teatro dell'Opera di Roma, è ora il professor Giampaolo Ferra, docente di diritto del lavoro nell'Ateneo della città giuliana e critico musicale del « Piccolo ». Sul nome del professor Giampaolo Ferra si sono trovati concordi gli esponenti della coalizione di centro-sinistra alla quale è affidata la reggenza del Teatro Verdi.





A MOSCA POPOV CONTESTA IL CLOWN

«Un vero clown deve riuscire a far ridere senza vestirsi e truccarsi da pagliaccio. La maschera, il trucco, gli abiti a brandelli sono espedienti che umiliano la dignità dell'uomo». Partendo da questi principi, Oleg Popov, il più grande clown del mondo, ha iniziato la sua contestazione al circo tradizionale. Le foto lo mostrano ancora nei panni del clown all'antica mentre esegue numeri che solo lui, Popov, riesce ormai a fare. «Mi batterò», ha detto, «perché il circo non muoia perché tra tutti è lo spettacolo più vicino al popolo».

AL TEATRO STABILE DI TORINO: NÈ DIRETTORE ARTISTICO, NÈ REGISTA UNICO

Caro Direttore, se ho ben capito, tu mi chiedi la «linea» o comunque le prospettive del Teatro Stabile di Torino nell'attuale situazione *in movimento* dell'organizzazione del teatro italiano in genere. La «linea» ci è già stata contestata aspramente: noi non avremmo un direttore artistico, né un regista stabile, e di conseguenza mancheremmo di qualsiasi respiro, di qualsiasi motore. In verità non sono (e non siamo) fautori di un unico direttore o regista, proprio perché credo, al di là della condizione particolare dello Stabile di Torino in questo momento, che un istituto pubblico, destinato non soltanto a fare spettacoli ma a promuovere iniziative culturali, debba rivolgersi a più persone e a più gruppi, nell'ambito anzitutto della città e della regione, e debba quindi aprirsi incondizionatamente a diverse esperienze di scena e di pubblico.

Così la nostra «linea» è quella appunto di «aprirsi», alla città anzitutto, per esempio adoperando, in piena autonomia e responsabilità, gruppi come il «Teatro delle Dieci» diretto da Massimo Scaglione, cui sarà affidato lo spettacolo di Guaita *Ernestone*: o addirittura gruppi appena nati come «Tecnoteatro» di Gabriele Oriani cui spetterà il compito di presentare il pittore torinese Balla alla Biennale di Venezia; o anche a persone che già abbiano svolto o vogliano svolgere in avvenire attività teatrale per le quali sarà messo a disposizione quel nocciolo di *scuola di gruppo* su cui stiamo da mesi lavorando per strutturarla il più possibile vicino alle esigenze sceniche e umane

delle ultime generazioni. Ci «apriamo» anche ai registi e agli autori, si chiamino De Lullo, Pasolini, Quartucci, Scaglione, Bandini, Oriani, non perché ciascuno di costoro agisca per conto suo, indifferenziatamente, ma perché si muova attorno ad un nucleo di scrittura scenica anch'essa *in movimento*, e cioè in continua proposizione e contestazione di se stessa, a vari livelli, al punto che alcuni di costoro opereranno fuori dei luoghi teatrali normali, mentre altri invece si chiuderanno in una specie di «camera chiusa» per estendere e approfondire appunto tale «apertissima» scrittura scenica. Tutto ciò avverrà, come nucleo di compagnia, con l'apporto di attori che se non sono tutti giovanissimi nessuno nondimeno è legato a una tradizione interpretativa di consumo, e con quello di scenografi che abbiamo tolto dalla pittura o dalla scultura violentemente in quanto già testimoni o partecipi di una ricerca di ambiente-spazio nel loro specifico lavoro (e bastino qui i nomi, per gli attori, da Sudano a Sammataro, e per gli artisti, da Paolini a Kounellis).

Voglio dire che non siamo arrivati a questa «prospettiva» senza averci a lungo meditato e senza quindi conoscerne le difficoltà; ed è anche vero che il consiglio di amministrazione, dopo averci ascoltati e seguiti in questi mesi, attraverso lunghe ma necessarie analisi della situazione teatrale piemontese e nazionale, ci ha dato carta bianca, schiettamente e operativamente. Così per noi si tratta di mettere in moto un processo di rinnovamento, che è già in atto nella

società e di riflesso nel teatro, senza alcuna ambizione di potere e senza alcuna forma di paternalismo, quasi tutti noi, chiamati «direttori» ma in realtà «funzionari» dirigenziali, essendo alle prime esperienze «pubbliche» e quindi ancora abbastanza freschi e entusiasti nel pensare e nell'agire non opportunisticamente né per richiamo di moda. Purtroppo o per fortuna non so, improvvisamente, tutto il teatro italiano, a tutti i suoi livelli, nello spazio di un paio di mesi, si è messo sull'onda del rinnovamento; e sarebbe davvero stolto non dare a ciascuno la possibilità di navigarvi felicemente; purché tutta questa ondata non nasconda la volontà di non cambiare assolutamente niente, e soprattutto non tradisca la persuasione di essere sempre e immancabilmente giovani e non spodestabili. Io non voglio essere così ingenuo e così astratto da pensare che il Teatro Stabile di Torino sia libero da tali pecche e da tali comportamenti, tutt'altro; c'è però da dire che le persone che lo dirigono, per un motivo o per l'altro, sono tra le più disponibili e le più duttili a questa esigenza di rinnovamento, per cui è loro abbastanza facile, almeno per quest'anno, favorirne lo sviluppo su vari settori.

S'intende: andare fuori dei teatri significa anche dare spettacoli diversi, e cioè presentarsi con «prodotti» non perfezionati e bellissimi, nel senso conservatore e deteriorante cui ci hanno abituato troppi organismi e registi pubblici e privati; lavorare sperimen-

talmente e in gruppo, in un momento di acceso mercato per un verso e dall'altro lato di costante diffidenza, non soltanto costa sacrificio e fatica, ma anche offre la benedetta possibilità di sbagliare, nella maniera più corretta e più esemplare peraltro, di effettiva ricerca del « nuovo ». Infine la presenza tra noi, direttamente o meno, della Compagnia dei Giovani, su cui si è scatenata una non so quanto giusta polemica, è bene dire che è di garanzia e di salvaguardia, per tutta l'apertura, di cui ho dato gli elementi essenziali, proprio perché non vogliamo sperperare il pubblico denaro, suddividendolo socialmente, come è giusto ora, per esigenze differenziate e per consumi diversi. Il « prodotto » infatti che il Valli, il De Lullo, la Falk, e gli altri attori della Compagnia dei Giovani offrono, da *L'amica delle mogli*, a *Hedda Gabler* è ineccepibile a questo riguardo e di alto livello, e tale da suscitare il consenso anche di quella pur ampia parte di pubblico che da tali « prodotti » attinge alimento e a tali « prodotti » si rivolge passionatamente. Ora io credo che il momento attuale esiga appunto quell'apertura effettiva a tutti i livelli, nel senso di una democratizzazione del vivere e dell'agire teatrale, per un riscontro effettivo e reale con la società che ci troviamo di fronte, e per una nuova qualità morale di comportamento da rinvenire all'interno di coloro che danno vita all'operazione teatrale stessa.

Il nostro cerchio, a Torino, sulla carta, sembra perfetto; in verità ci aspettiamo con trepidazione e con interesse la risposta del pubblico, della città, per una svolta che non può arrestarsi è chiaro a queste prime nostre indicazioni di lavoro e di mutamento di struttura e di comportamento. Ma di questo si parlerà a fine stagione e nell'altre ancora, per coloro che resteranno e per gli altri che prenderanno il nostro posto; se ci lasceranno, amici e no, lavorare senza nevrosi, senza angoscia, con un minimo di fiducia, con un minimo di consenso. Così io credo che dando tu nuova vita a *Il Dramma*, in questo particolare e sensibile momento, debba promuovere il maggior numero di interventi e di proposte affinché non si dia pace a coloro che per vari motivi, di nostalgia del passato, di impossibilità di capire, di interesse più o meno personale perché no, vorranno sostanzialmente chiudere, presto o tardi, questa direzione di movimento, con operazioni « protettive » che ne esauriscono la vitalità. Ti ringrazio cordialmente dell'ospitalità e ti auguro buon lavoro, tuo

Giuseppe Bartolucci

LA CONTROFIGURA DI BIGIARETTI GIRATA IN TANZANIA

« La controfigura » di Libero Bigiaretti, premio Viareggio 1968 per la narrativa, ha spronato l'estro di un regista esordiente, Giulio Paradisi, che è stato « aiuto » di Federico Fellini nella « Dolce vita ». Le riprese del film inizieranno in novembre e parte saranno realizzate a Dar-es-Salaam, in Tanzania. Non è stato ancora definito il cast della pellicola, prodotta da Gino Mordini. Alla sceneggiatura ha lavorato lo stesso Bigiaretti, con la collaborazione di Renato Nicolai e di Giulio Paradisi.



INTERVISTA CON VELJKO BULAJIC



LA BATTAGLIA DELLA NERETVA

La Jugoslavia avrà tra breve il suo grande film di guerra. Non adopero la parola colosso, poiché i suoi realizzatori, a quanto pare, desiderano che l'opera s'imponga più per le qualità artistiche che per l'entità dei mezzi impiegati. I mezzi, a dire il vero, sono tali da far supporre che si punti anche su effetti spettacolari; il che non nuoce, anzi è necessario quando si tratta della rievocazione di una battaglia. Alcuni dati: all'impresa concorrono ben sette Case cinematografiche jugoslave, la spesa supera di gran lunga qualsiasi altro film finora prodotto nel Paese, tutte le armi dell'esercito jugoslavo hanno preso parte alla realizzazione. La battaglia rievocata è quella della Neretva (l'antica Narenta), il fiume che, nato nella Bosnia, bagna Mostar e si versa nell'Adriatico presso Metković.

La Neretva ha il corso tortuoso, violento, affondato tra rocce paurosamente a picco. Vicino alle sue rive si svolse, all'inizio del 1943, una lotta decisiva per la resistenza agli occupatori e ai loro collaboratori locali. Su direttive personali di Hitler, il generale

Löhr (nel film Lohring) aveva apprestato il piano « Weiss » per l'eliminazione dei maggiori territori liberati che, nei Balcani, tendevano ad allargarsi pericolosamente. Un grande nucleo di forze partigiane si trovava proprio nella zona della Neretva: sette divisioni, scarsamente fornite di mezzi tecnici e appesantite dal trasporto di 4.500 feriti o colpiti dall'epidemia di tifo. I combattimenti furono durissimi, e si protrassero per oltre due mesi. Alla fine i partigiani riuscirono a sfuggire all'accerchiamento, attraversando il fiume in un punto ritenuto dal comando tedesco inguadabile. Lato squisitamente umano dell'impresa fu il salvamento degli ospedali da campo, traboccanti d'invalidi.

Con questo film si è voluto probabilmente raggiungere un traguardo al quale si mirava da molti anni: quello cioè di rievocare la guerra partigiana con un'opera che esprimesse al massimo la mostruosità e l'umanità della terribile lotta.

I tentativi precedenti erano stati numerosi, ma non tutti degni di essere ricordati. Come



si sa, la cinematografia jugoslava nacque e si fece le ossa nei primi lustri di questo dopoguerra, nel periodo in cui tutte le più vive espressioni artistiche, da quelle letterarie alle pittoriche e alle teatrali, erano calamitate dai motivi bellici. Su questi motivi, registi ed attori del cinema fecero le prime prove e, a differenza degli altri artisti, si trovarono tra le mani dei mezzi di cui dovevano appena iniziare la conoscenza. Molti i film di guerra jugoslavi, quindi, ma pochi quelli riusciti. Tra questi pochi è da ricordare soprattutto « Kozara » (presentato in Italia col titolo di « L'ultimo comando ») di Veljko Bulajić, il regista di « Treno senza orario », « La città bollente », « La guerra » (su soggetto e sceneggiatura di Cesare Zavattini), « Skopje '63 », « Uno sguardo alla pupilla del sole »; opere che si son fatte notare, e in più casi anche premiare, alle maggiori mostre internazionali.

Era perciò da prevedere che quando la cinematografia jugoslava avesse deciso di produrre un film di guerra nel quale impiegare validamente tutte le sue attuali possibilità, ne avrebbe affidato il compito a questo regista. Da due anni Veljko Bulajić è difatti impegnato a preparare e a portare a termine questa « Battaglia della Neretva » che, a quanto pare, segnerà la data più saliente della sua carriera personale. Lo ha confermato lo stesso regista, al quale ho rivolto, per « Il Dramma » alcune domande. Eccole.

D. Lei ha realizzato finora parecchi film, alcuni dei quali hanno segnato notevoli affermazioni della cinematografia jugoslava all'estero. Che cos'è che distingue particolarmente questa sua ultima fatica dalle precedenti?

R. Il film « La battaglia della Neretva » rievoca un avvenimento storico veramente eccezionale, il cui riflesso perdura nella nostra vita odierna. Questo film, che ha per tema la strenua lotta di tutta un'armata per salvare dalla strage, già predisposta dal nemico, migliaia di feriti e di ammalati, rappresenta per me il più arduo impegno assunto finora. Non alludo soltanto alla difficoltà di organizzare e realizzare un simile film, che ha scene girate in piena tormenta, negli stessi luoghi storici in cui si svolsero i combattimenti, e nelle stesse dure condizioni naturali, tra sentieri impraticabili, so-

focati da alti strati di neve. Queste difficoltà rimangono in secondo piano di fronte ai problemi artistici che dovevano essere risolti.

D. Qual è il maggiore di questi problemi?

R. Quello di fare un film di guerra con la necessaria grandiosità, evitando di fare un film puramente spettacolare, come accade purtroppo quasi sempre nelle rievocazioni cinematografiche di battaglie.

Nella pagina accanto. In alto: Orson Welles e Kurd Jurgens. In basso: Veljko Bulajic e Silva Koscina. In questa pagina. In alto: Serghei Bondarciuk e Franco Nero. In basso: Silva Koscina in una drammatica scena del film.



D. Più che la battaglia in sé, il film, per quanto mi consta, rappresenta una serie di piccoli episodi e di molte figure di combattenti. Perché ha scelto questo tipo di rappresentazione?

R. La lotta che si svolse nella zona della Neretva non era una delle solite battaglie, affrontata con le armi per debellare un nemico. Essa aveva un significato altamente umano, giacché si trattava anzitutto di salvare dei feriti e degli infermi. Ecco perché ho voluto che questa umanità risultasse non dalle vicende di protagonisti, ma da quelle di piccoli uomini, di semplici combattenti. Volevo rilevare i lati più nobili della guerra, e mettere in luce quello spirito di umanità che era tanto vivo allora e del quale c'è tanto bisogno anche oggi.

D. Il suo film ha molti piccoli ignoti personaggi; ma, come risulta dal cast, è interpretato da alcuni artisti dal nome assai noto in campo internazionale. Qual è il criterio che l'ha guidato nella scelta degli interpreti?

R. Ho scelto gli attori considerando anzitutto le loro qualità. Ma, naturalmente, ho tenuto conto anche della loro notorietà in campo internazionale. Poiché non sarebbe consigliabile girare un film tanto costoso servendosi esclusivamente di attori jugoslavi, relativamente poco conosciuti fuori del proprio Paese. Devo rilevare, inoltre, che era opportuno affidare i personaggi jugoslavi, italiani o tedeschi ad attori delle rispettive nazionalità. Così, per esempio, la figura eroica del capitano Riva (che riproduce la persona di un ufficiale italiano realmente esistito), il quale muore per difendere dei feriti, dopo essere stato portato nella zona della Neretva dal turbine della guerra, è stata interpretata da Franco Nero. Voglio aggiungere che sono straordinariamente soddisfatto della prestazione di questo attore, il quale ha interpretato il suo personaggio con autentica passione. Silva Koscina ha impersonato la partigiana Daniza. Sono convinto che tale parte segnerà una svolta nella sua carriera, poiché mi sembra che finora abbia sostenuto ruoli che non mettevano in sufficiente luce le sue qualità di interprete. Colgo l'occasione per sottolineare, fuori dal campo degli attori, il grande contributo che ha dato alla realizzazione del film il noto scrittore e scenarista italiano Ugo Pirro.

D. Che cosa pensa dell'eventuale futura collaborazione tra la cinematografia italiana e quella jugoslava?

R. Io credo nelle grandi possibilità di una futura collaborazione tra le due cinematografie, sebbene le esperienze del passato non siano molto incoraggianti, anche se sono stati conseguiti qualche volta dei buoni risultati. Io ritengo che nel futuro la coproduzione dovrebbe essere fondata su solide case produttrici e su registi che garantiscano un certo livello artistico. Finora hanno prevalso i film di terz'ordine, girati con fini puramente commerciali. Per noi jugoslavi, la più vicina cinematografia è quella italiana. Il nostro pubblico ama il film italiano, la critica lo apprezza, parecchi attori italiani sono qui popolari, abbiamo tanti temi in comune. Dunque esistono tutte le condizioni che possono favorire una collaborazione finora non sufficientemente incoraggiata. Io spero che « La battaglia della Neretva », opera comune del consorzio dei produttori jugoslavi e della I.F.C. (International Film Company) di Roma, possa servire da esempio per una futura fertile cooperazione tra le due cinematografie.

Oswaldo Ramous

la librairie hachette au service de l'édition internationale

75-Paris 6^e
79 Boulevard
Saint-Germain
326-97-40



LE DEPARTEMENT ETRANGER HACHETTE

distribue hors de France les livres publiés
par les éditeurs du groupe Hachette
aussi bien que ceux des autres.

LIBRAIRIE ETRANGERE HACHETTE

en collaboration avec les nombreuses
succursales du réseau international
Hachette, fournit en France des livres
étrangers.



AGENCE HACHETTE DE CESSION DE DROITS

vend les droits et les autorisations
et négocie des co-éditions. Elle remplace
l'ancien Service des Droits Français
et Etrangers.

■ Dagli studi di Mosca la prima MAJA DESNUDA di Breznev

Questa immagine segna una data che sarà ricordata negli annali della cinematografia, così come si ricorda ancora la prima immagine di nudo femminile offertaci dallo schermo e che risale al 1933, anno in cui il regista cecoslovacco Machaty mostrò, in « Estasi », Heddy Lamar completamente svestita in un bosco. In una sola occasione il cinema sovietico aveva osato, con « Il quarantunesimo » di Ciukrai, mostrare una scena d'amore in cui la donna, una partigiana, nel fuoco della passione amorosa bruciava ogni ritegno offrendosi ad un aristocratico antirivoluzionario. Ora il regista del « Primo maestro » si è spinto oltre. Mikholkov-Kontcolovsky non è incorso nei rigori della censura mostrando in una lunga sequenza l'attrice Natalia Arinbassarova perché il suo film, molto astutamente, tempera l'audacia attenendosi alla più rigida ortodossia ideologica. Rispettando il marxismo leninismo è possibile, in Russia, contrabbandare lo scivolante sesso.



■ Dagli studi di Madrid l'ultima MAJA VESTIDA di Franco

Il Generalissimo Franco si differenzia dagli altri dittatori del nostro tempo soprattutto perché non ha mai accordato la sua protezione ad alcuna diva cinematografica. Una Claretta Petacci o una Eva Braun non hanno mai attraversato la sua strada. Tutto casa e bottega, il Caudillo è, in materia di costumi, di una intransigenza da trappista. Il suo solo svago è la caccia. La sua vita privata è povera di aneddoti e di episodi e poco offre alla fantasia dei cronisti curiosi. Un galante inchino, accompagnato da un sorriso, alla superfemmina del cinema iberico, Sara Montiel, ha spronato l'estro dei maligni nel corso di un ricevimento cui hanno partecipato cineasti e i potenti della Falange. Quel sorriso e quell'inchino sono stati, per Sara Montiel, un provvidenziale « alzati e cammina »; la stampa del regime inneggia alla sua arte e l'ha battezzata « la estrella de los millones », nel senso che la sua sola presenza, in un film, avrebbe ripercussioni immediate sul botteghino. I registi, nel timore che Sara possa essere realmente la « favorita » del duce degli spagnuoli, puntano sulle doti espressive più che sui volumi della diva, limitandosi a chiederle regali scollature, stile Impero.



SEI «CHE» SEI

La vita, l'opera e la morte di Ernesto «Che» Guevara saranno raccontate, quasi contemporaneamente, da ben sei film. L'ironia vuole che sia il cinema capitalista a celebrare la memoria del rivoluzionario sudamericano. Il paradosso non è sfuggito al *Worcester Telegram*, un giornale ultraconservatore del Massachusetts che accusa Hollywood di glorificare oltre a gangsters e avventurieri anche «un bandito comunista che ha consacrato tutta la sua vita alla distruzione delle fedi degli americani». Le proteste delle vigilanti sentinelle del *Worcester Telegram* non hanno impedito alla Fox di cominciare le riprese del «Che» con l'attore egiziano Omar Shariff nel ruolo principale e Jack Palance in quello di Fidel Castro. Shariff nello stesso tempo incarna Rodolfo Valentino. La notizia che Omar sarà contemporaneamente Che e Rudy ha provocato l'adirata reazione dell'Associazione delle spasmanti del divo degli anni Venti che vedono in questa «combinata» un'offesa alla memoria del loro idolo.

Per incarnare il famoso guerrigliero, Albert Finney si lascia crescere la barba; l'interprete di «Tom Jones» sarà Guevara in un film diretto da Tony Richardson. Intanto sono terminate le riprese di un altro «Che» con Francisco Rabal diretto da Paolo Heusch, mentre Arthur Penn il regista di «Bonnie and Clyde» (Gangsters story) ricorrerà a Burt Lancaster per raccontare «La vita e la morte di Che Guevara». Una biografia epica del compagno di Che è nei progetti di Carlo Lizzani; Gian Maria Volonté dovrebbe essere Fidel Castro. In dicembre uscirà a Parigi un'altra pellicola sul «Che» interpretata dal giovane romanziere Michel de Castillo e diretta da Antoine d'Ormesson. Senza alcuna reazione di rigetto, il simbolo della rivoluzione è placidamente digerito dalla civiltà dei consumi.



A SALISBURGO IL CONSIGLIO D'EUROPA FA IL PUNTO SUI MEZZI AUDIOVISIVI

L'assemblea consultiva del Consiglio d'Europa con l'assistenza del Governo Austriaco ha organizzato a Salisburgo, dal 9 al 12 settembre 1968, un colloquio sul tema: I diritti dell'uomo ed i mezzi di comunicazione di massa. Alla riunione hanno partecipato numerosi esperti in materia di diritto della stampa, rappresentanti della stampa stessa e degli altri mezzi di informazione, parlamentari di vari paesi europei.

L'obiettivo dell'incontro è stato quello di studiare i problemi della stampa e dei vari strumenti di comunicazione sotto il profilo della Convenzione dei diritti dell'uomo. I lavori introdotti dal prof. Hans Klecatsky, Ministro della Giustizia austriaco hanno affrontato tre temi fondamentali:

- 1) la natura dei mezzi di comunicazione di massa (stampa, radio e televisione), la loro importanza, ciò che hanno in comune e ciò che li distingue dal punto di vista giuridico;
- 2) i rapporti che intercorrono tra i mezzi di comunicazione di massa, lo stato ed i gruppi sociali;
- 3) le relazioni esistenti tra i mezzi di comunicazione di massa, l'individuo ed i suoi diritti.

Sul primo tema ha riferito il prof. Jacques Bourquin (Svizzera); per il secondo il prof. Jacques Veavre (Francia), assecondato da Harford Thomas (Gran Bretagna) del «Guardian», il quale ha sostenuto il punto di vista dei mezzi di comunicazione di massa, mentre la posizione dello stato e dei gruppi sociali è stata esposta da Paul Hausner (Austria), direttore del Ministero della giustizia. Analoga procedura è stata adottata per il terzo argomento, introdotto dal rapporto del prof. Rooy, cui sono seguite le relazioni di Courtauld del «Times», in sostegno della prospettiva dei mezzi di comunicazione di massa, e di Siegmann il quale ha illustrato la questione sotto il profilo dell'individuo e dei suoi diritti. Ogni tornata dei lavori è stata caratterizzata da una fitta serie di interventi, che hanno ravvivato il dibattito sui vari argomenti all'ordine del giorno. Le conclusioni del colloquio sono state affidate a Housiaux, Blumenfeld, Reverdin, per le tre specifiche questioni, mentre Lord Kilbrandon ha presentato la sintesi finale.

Diamo qui un rapporto, in margine al Congresso di Salisburgo, di Matteo Ajassa, che ha partecipato ai lavori come esperto della RAI-TV.

Le comunicazioni di massa, in particolare quelle audiovisive, cinema, radio, televisione, giocano oramai un ruolo determinante sul piano della promozione umana. Sono conquiste dovute al progresso della scienza e della tecnica, che hanno per protagonista, e centro di interesse l'uomo: perché l'uomo, malgrado le attuali incomunicabilità delle quali oggi è vittima, è destinato a «comunicare». Il processo di comunicazione sta infatti alla base di tutto quello che chiamiamo «sociale» nella realtà vivente. Nell'uomo è fondamentale, per lo sviluppo dell'individuo, per la formazione, l'esistenza e l'espansione dei gruppi e per le loro reciproche relazioni. Le comunicazioni di massa, e la loro relativa onnipresenza, rappresentano una specie di «sistema nervoso planetario», nel quale sbarramenti linguistici e diaframmi culturali vanno progressivamente e celermente scomparendo.

Proprio analizzando i mezzi del comunicare audiovisivo, un pensatore suggestivo, polemico e paradossale come il Mc Luhan, sostiene che la tecnologia ed i suoi strumenti sono da ritenersi estensione e prolungamento del sistema fisico e nervoso dell'uomo, e ri-

fiutando l'antitesi sostenuta da molti tra uomo e tecnologia arriva ad affermare che quest'ultima «è parte dei nostri corpi».

«Nell'era elettrica abbiamo come pelle l'umanità», egli dice ancora. E questo vale soprattutto per le comunicazioni audiovisive, le quali rispondono in maniera efficacissima al fondamentale bisogno conoscitivo dell'uomo. Dando agli avvenimenti carattere di immediatezza, ed immergendo fatti e persone nella concreta attualità, esse vengono ad acquistare una ben precisa e rilevante incidenza nella dinamica delle trasformazioni socio-culturali in atto a tutti i livelli, incominciando dal mondo privato, un mondo non secondario e marginale nel quale l'intervento sui rapporti personali e sull'impiego del tempo libero agisce sulla formazione fondamentale dell'uomo.

Tale formazione richiede a queste tecniche di essere positivamente stimolanti, sul piano dell'informazione, della cultura, dello svago attraverso un'azione che varca i limiti del mondo privato per riflettersi nel mondo pubblico, sulla comunità i cui tratti sono per molti aspetti modellati dai loro messaggi. Si dice che il nostro è tempo di migrazioni:

anche chi non cambia paese sta cambiando mentalità, un modificarsi intimamente legato alla presenza di queste tecniche, i cui prodotti elaborati secondo le regole dell'industria culturale sono oggetto di scambio e di consumo e rivestono una dimensione mercantile che va debitamente considerata. Si tratta, tra l'altro, dell'investimento di capitali ingenti che ha come logica conseguenza, non solo una produzione di massa, ma un consumo di massa. Non si può però ignorare che proprio per il loro sistema di produzione, la loro centralizzazione, i dominanti imperativi commerciali, nonché per le possibilità di capillare diffusione ed il carattere accattivante del loro linguaggio, le nuove tecniche di comunicazione hanno sollevato sospetto e diffidenza come adesione ed entusiasmo.

I sostenitori del rifiuto, partendo dalla considerazione che l'epoca della tecnologia è anche l'epoca dell'apatia e dell'inconscio, affermano che le comunicazioni di massa provocano non solo livellamento culturale, la cosiddetta « mezza cultura », ma diffondono conformismo attraverso modelli di comportamento standardizzati ed eterodiretti.

Tuttavia anche se non sempre riescono a stimolare una coscienza critica, questi strumenti riescono, nel dialogo che possono instaurare con vasti strati popolari, ad avviare un processo di allargamento e di elevazione degli interessi culturali, una positiva tensione nell'incremento dei rapporti sociali.

E quando si dice « rapporti sociali » si intende tutta la gamma delle relazioni umane dal momento individuale, a quello familiare, a quello comunitario. Sia la dinamica del « singolo » che la dinamica di « gruppo » sono infatti influenzate dalla presenza di queste tecniche dalla cui mediazione dipendono modificazioni di attitudini, di costume, di opinione pubblica.

È una incidenza che investendo la sfera della condotta individuale, familiare e sociale attinge di conseguenza il mondo della cultura e dei suoi modelli facendo irruzione sul piano dei valori e della civiltà.

E questo avviene in un tempo che sta registrando un processo di universalizzazione sotto il segno della scienza e della tecnica, categorie o meglio valori in fase di crescente espansione, al cui generale affermarsi hanno contribuito e contribuiscono in maniera decisiva le nuove forme di comunicazione di massa. Non manca però chi valuta questo processo di universalizzazione della civiltà in termini negativi. Il prevalere, si dice, delle esclusive dimensioni scientifiche e tecniche impoverirà la civiltà, perché segnerà la fine delle culture particolari e la scomparsa dei loro valori caratterizzanti.

Ora questo rischio sarà evitato se le comunicazioni di massa assolveranno pienamente al loro ruolo di raccordo interumano e sottraendosi alla tentazione di livellante omogeneizzazione culturale guidata da criteri di bassa razionalità, saranno invece validi tramite di conoscenza, di mediazione e di integrazione tra culture e civiltà diverse.

Ma per raggiungere questo traguardo bisogna che ogni esperienza comunicativa avvenga nel rispetto dell'uomo, della sua singolarità di cultura e di civiltà senza trascurare od enfatizzare i nuovi contrassegni universalizzanti la civiltà attuale: la scienza e la tecnica.

Di conseguenza occorre intensificare lo studio dell'influsso di tutto l'arco delle comunicazioni di massa, soprattutto di quelle più incisive sul piano del comportamento individuale, sociale e culturale. Per il vero le



È l'ora di Caroline Cellier. La giovanissima attrice francese ha ricevuto il premio « Gerard Philipe » che ogni anno viene assegnato a Parigi all'attore o all'attrice francesi che si sono rivelati sullo schermo o sulle scene. La Cellier si è imposta sia come attrice teatrale che come attrice cinematografica. Al Teatro « de l'Oeuvre » ha interpretato con grande successo « Pigmaleone » di Shaw; i critici parigini hanno sciolto le campane non lesinando lodi ed iperboli. Ma al successo internazionale Caroline Cellier approderà probabilmente con il nuovo film di Claude Lelouch dal titolo « La vie, l'amour, la mort ».

nuove scoperte, le loro applicazioni, nonché i loro effetti nella vita individuale, familiare, sociale e culturale hanno attratto l'attenzione degli studiosi delle varie discipline, dalla sociologia, alla antropologia culturale, al diritto, ecc. creando un nuovo filone di studi. Purtroppo queste ricerche sono piuttosto esigue rispetto allo sforzo imponente espresso a livello tecnico-applicativo. Ne deriva un notevole, per non dire vistoso, divario tra gli investimenti destinati alle ricerche strettamente tecnologiche e l'indagine socio-culturale sui mezzi di comunicazione di massa. Eppure la crescita della scienza e della tecnica è vera crescita quando è crescita dell'uomo. Se la misura di umanità non viene elevata, la ricerca diventa discutibile.

Nel campo delle comunicazioni, come in ogni campo d'altronde, lo sviluppo della scienza e della tecnica comporta perciò un puntuale approfondimento di tutte le dimensioni che interessano l'uomo. È stato giustamente rilevato che la scienza di ieri è la tecnica di oggi e la scienza di oggi sarà la tecnica di domani. Ma il discorso non si esaurisce in questo perimetro. Il polo di costante riferimento deve restare l'uomo, perché le conquiste nel campo delle comunicazioni trascendono il puro spazio scientifico e tecnico e non possono realizzarsi nell'ambito di una assoluta autonomia.

Ogni fatto di comunicazione interessando l'uomo come singolo e come membro di una realtà sociale gli consente di entrare in rap-

porto con il proprio tempo ed i propri simili: esercita cioè una vera e continua azione mediatrice a livello psicologico, culturale, sociale, economico, ecc. Il patrimonio delle conoscenze aumenta, si incrementano le possibilità di comprensione e di collaborazione, gli orizzonti si allargano.

Usare pertanto queste tecniche nella prospettiva della promozione umana vuol dire evitare quello che il Morin chiama la *colonizzazione verticale*, strumentalizzarle cioè per qualsiasi tipo di soggezione dell'uomo.

La rivendicazione del valore *uomo* deve evidentemente accompagnarsi alla rivendicazione del valore *libertà*; vale a dire per essere rispettosa dell'uomo, l'azione comunicativa deve essere nutrita di libertà. Si prenda il caso dell'informazione: essa è valida quando è libera, non manipolata. Solo a questo patto risveglia consensi, scuote dal torpore dell'indifferenza facendo vibrare quella solidarietà che è il segno più concreto di una umanità non dimissionaria e gregarizzata.

I fatti di Cecoslovacchia che le tecniche della comunicazione di massa, in primo luogo la televisione, hanno reso dolorosamente familiari, confermano che tali strumenti quando operano in termini di *autenticità* possono suscitare una solidarietà non di circostanza, ma intimamente radicata e sofferta.

Le comunicazioni di massa devono essere conquiste dell'uomo, per l'uomo, inteso come soggetto di relazioni. Anzi, si può dire che *l'uomo è relazione*: una relazione non istintiva, ma guidata, una *relazione progettata* che si concreta tra gruppi e culture umane diverse, e che va, in ogni caso, rispettata nella sua totalità.

Matteo Ajassa

IL BOLIVAR DI BLASETTI CONTINUA A MADRID

« Il mio « Simon Bolivar » non sarà un film storico ma una canzone popolare », ha dichiarato Alessandro Blasetti appena rientrato a Roma da Caracas dove ha girato le prime tre settimane del film. Il regista è ripartito per Madrid dove proseguirà le riprese in interni nei teatri di posa « Roma » che si concluderanno dopo nove settimane.

In Venezuela Blasetti ha girato tutte le scene di battaglia impiegando oltre cinquemila soldati dell'esercito messi a disposizione dal governo. « Il film — ha precisato Blasetti — l'ho strutturato come una lunga marcia che comincia con venti uomini, prosegue con duecento e si conclude con uno schieramento di ventimila persone impegnate nella famosa battaglia di Ayacucho che portò all'indipendenza ed alla libertà del paese dalla dominazione spagnola. Il vero tema del film è l'unità, ed in particolare l'unità dei popoli sudamericani ed io sono convinto che gli uomini di tutto il mondo devono unirsi in sempre più vasti agglomerati. Questa è infatti l'attualità del personaggio che sin d'allora aveva compreso l'importanza della libertà non solo del Venezuela ma anche dei paesi vicini e cioè del Perù e dell'Equador. Lo disse con queste parole: « una nazione libera è una fortezza assediata se non sono libere anche le nazioni confinanti ».

Interpreti principali del film sono Rosanna Schiaffino, Maximilian Schell, Francisco Rabal. Produttore è Alfredo Bini che lo realizza in compartecipazione italo-ispano-venezuelana. Regista della seconda unità è Lionello De Felice. Costumista Veniero Colasanti.



GIU' - E SU - LA MASCHERA

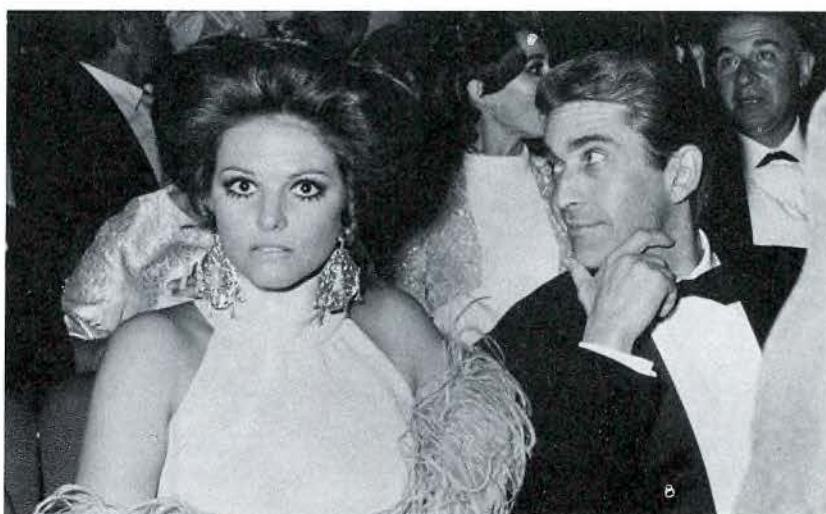


Foto in alto: l'attrice greca Irene Papas con Anthony Quinn, al Sistina dove ha ricevuto la maschera d'argento per la sua interpretazione nella « Odissea » televisiva nei panni di Penelope. Sotto a sinistra: Olivia De Havilland premiata, trent'anni dopo, per « Via col vento » dove sostiene la parte della dolce Melania; al centro Franco Cristaldi con la moglie, Claudia Cardinale; a destra: Mireille Darc premiata per i suoi successi francesi che non si sono ancora riverberati in Italia.

Instancabili oppositori del cinema mercantile, i contestatori hanno ottenuto, per ora, il solo risultato di allontanare dai festival i divi, ai quali restano, ormai, poche ribalte dove potersi esibire. Una di queste, giunta alla sua ventitreesima edizione, è la sagra dei premi, nota come « Maschere d'argento », che si svolge ogni anno, in ottobre, al teatro Sistina. La manifestazione di quest'anno è stata particolarmente fastosa con l'intervento di superstars internazionali come Audrey Hepburn, Annie Girardot e Olivia De Havilland, oltre a personalità della politica che hanno voluto testimoniare, ancora una volta, l'importanza che Governo e Parlamento attribuiscono allo spettacolo. Alla presenza dell'onorevole Sarti, Sottosegretario al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, e del Sindaco di Roma sono stati consegnati i premi, così ripartiti:

Cinema italiano: Claudia Cardinale, Lisa Gastoni, Carlo Lizzani, Franco Nero, Gian Ma-

ria Volonté e per la « Euro international films » Marina Cicogna.

Cinema straniero: Claudine Auger, Ernest Borgnine, Mireille Darc, Olivia De Havilland, Annie Girardot, Audrey Hepburn, Stanley Kramer, Marisa Mell, Tomas Milian, Anthony Quinn e la « Metro-Goldwyn-Mayer ».

Musica classica e lirica: Salvatore Accardo, Gastone Limarilli, Luisa Maragliano. Danza: Elisabetta Terabust del Teatro dell'Opera e il sovrintendente al « Comunale » di Firenze Remigio Paone.

Prosa e teatro comico-musicale: Walter Chiari, Helen e Alice Kessler, Alighiero Noschese, Renato Rascel, Renzo Ricci, Enrico Maria Salerno, Franco Sportelli, Giorgio Strehler, Raf Vallone e i produttori e registi Garinei e Giovannini, premiati anche per la televisione.

Televisione e radio: Pippo Baudo, Maria Luisa Boncompagni, Johnny Dorelli, Irene Papas, Delia Scala.

Musica leggera: Charles Aznavour, i Camaleonti, Caterina Caselli, Adriano Celentano, Luciano Fineschi, Jimmy Fontana, Enzo Jannacci, Louis Neefs, Patty Pravo, Georges Iconomidis (Olimpiade della canzone), Ezio Radaelli (Cantagiro e Cantaeuropa).

Nuove stars: Solveijg D'Assunta (cab), Antonella Della Porta (TV), Junior Magli (musica leggera).

Alta moda: Assunta, Barocco, Bruno Piatelli; e per l'eleganza: Daniela Bianchi.

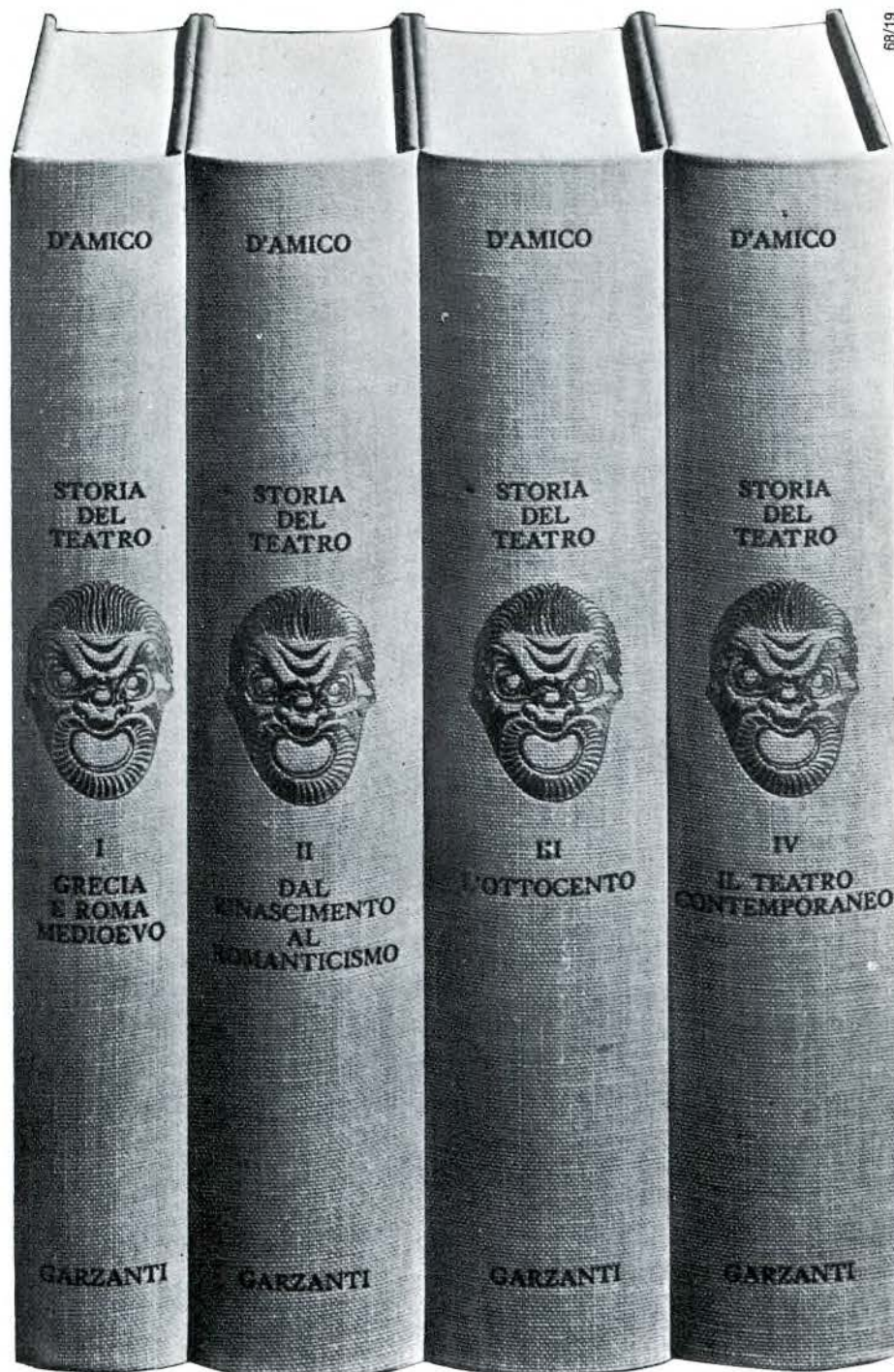
Varietà: Marie-Ange Brillet (*miss majorette de France*).

Sport: Helenio Herrera.

Era presente tutto lo spettacolo italiano ad eccezione di Enrico Maria Salerno, impegnato a Milano in « Viola, violino e viola mammola », Renato Rascel e Alighiero Noschese. Un particolare curioso: in mancanza di un premiato, Ezio Radaelli, patron del festival di Sanremo, la maschera d'argento a lui destinata è stata trasferita all'allenatore della Roma, Helenio Herrera.

Silvio
d'Amico

Storia del Teatro



4 volumi
formato 19 x 27
rilegati in tela con impressioni in oro
e sopracoperta a colori
1000 illustrazioni fuori testo
80 tavole a colori
160 illustrazioni nel testo
1500 pagine
con un'appendice a cura di Raul Radice

Garzanti



FLORINDA BOLKAN AL POSTO DI ROSSELLA

Ricorda Rita Hayworth ai tempi di «Gilda», hanno sentenziato gli esperti in «sex-appeal» di Hollywood dopo aver vagliato un saggio cinematografico di Florinda Bolkan. Figlia di un popolare uomo politico brasiliano, la bella attrice vive ora a Roma; dopo aver preso parte al film «Candy» di Christian Marquand accanto a Marlon Brando, Richard Burton, Liz Taylor, Florinda sostiene nel film di Giuseppe Patroni Griffi, «Metti una sera a cena» la parte che, sulla scena, sosteneva Rossella Falk.

LA GAZZA LADRA NON VOLA PIÙ IN AMERICA

Quattro libri di successo, quattro films di successo è l'equazione che subito Richard Condon sottopone ai suoi lettori vecchi e nuovi: ai vecchi convincendoli ulteriormente, ai nuovi conquistandosi. Eccone i titoli: *Furto su misura* e *L'eroe della Mancinaria* nei quali ha rivelato anche alcune sue strane doti profetiche di fantapolitica; *Un talento per amare* nel quale ha fornito la più comica delle farse del genere western; *Gli appestati* nel quale avverte, con tutti gli allarmi, del pericolo della rinascita del nazismo.

Con questi precedenti non è improbabile che anche *La gazza ladra*, il suo più recente romanzo comparso ora anche in traduzione italiana presso Longanesi (traduzione di Irene Brin, prefazione, molto bella, documentata, vivace, di Mario Monti), si aggiunga alla quaterna del doppio successo: e gli elementi vi sono tutti.

Ma anche sul più severo piano dello stile narrativo, della scrittura vera e propria, *La gazza ladra* convince, piace, entusiasma. Ec-

co cosa ne dice, per esempio, sul famoso settimanale *New Yorker* Maeva Brennan: «nessuno sa scrivere come Richard Condon». Giudizio che non allude, peraltro, soltanto alle raffinate concatenazioni stilistiche ma a qualcosa di più che, come pertinentemente spiega Mario Monti nella sua prefazione, richiama tutto un mondo di grottesca ironia, di stile felliniano potremmo dire per darne una caratterizzazione immediata: tutto un mondo dove l'ironia e la satira servono a comporre una specie di balletto sempre più rapido e frenetico. L'ironia e la satira, lo schermo di Condon sono rivolti, naturalmente, contro tutte le società dei consumi, anche se con più ampi e più particolari riferimenti contro quella degli Stati Uniti, suo paese di nascita e di represses inquietudini fino all'inizio della sua maturità, quando lo ha abbandonato preferendolo all'Italia, all'Inghilterra, alla Svizzera, i tre paesi dove attualmente Condon riesce a vivere e a lavorare senza repressioni.

G. T.



LA BAMBOLONA GIGANTE PER GULLIVER

Negli studi della Fiera di Milano si gira un teleromanzo tratto dai «Viaggi di Gulliver». Oltre ad attori in carne ed ossa, come Arturo Corso che sarà Gulliver, appariranno nel film pupazzi, creati da Velia Mantegazza. Nelle vesti della «Bambola gigante» vedremo Luciana Turina, la cantante-cannone, in compagnia del «bruco» e del suo animatore.



Alberto Bevilacqua

PER LA POP-SINGER JULIE DRISCOLL SIAMO TUTTI PRESUNTUOSI

« Gli italiani sono presuntuosi ». Questo duro giudizio è di Julie Driscoll, la più famosa « pop-singer » del momento. La giovane cantante inglese ha raggiunto la celebrità durante una tournée in Italia; prima che per le sue canzoni si è fatta notare per la singolare capigliatura che riecheggia i capelli crespi e riccioluti delle donne abissine. Ora Julie ha rinunciato alla « cotonata »; porta i capelli alla paggio. Il profeta di questa « pop-singer », ammirata da Sinatra, è Brian Auger, un celebrato organista jazz, secondo soltanto al favoloso negro americano Jimmy Smith.



PER LA CALIFFA UN ASSEDIO DI NEVE E DI NEBBIA

D. Erano anni che si parlava della Califfa in film fatto da altri registi. Finalmente lo stai facendo da te. Puoi dirne qualcosa?

R. Inizierò le riprese della *Califfa* nel mese di gennaio. La seconda metà del film ha bisogno della neve e di certe nebbie come si formano ad un certo punto dell'inverno nella pianura padana; la prima metà – al contrario – ha bisogno della primavera (quella luce straordinaria, vergine, delle albe e dei crepuscoli, che andrò a ritrovare per esempio a Sabbioneta).

D. Girerai tutto il film a Sabbioneta?

R. Non girerò in una sola città, ma in luoghi diversi. Ho citato Sabbioneta. Potrei aggiungere Varese – la periferia operaia –, Mantova – le zone del vecchio ghetto, i borghi, le ville –, la campagna parmense (ma sarà a Parma anche il dominio industriale del protagonista). In poche parole, quella della Califfa deve risultare una città riassuntiva di alcuni aspetti fondamentali della provincia del nord; costruita idealmente con blocchi presi qua e là. Ciò rientra nell'impianto interpretativo del film che, lungo la storia di due personaggi, tenta di catturare un più vasto clima psicologico, morale e politico (c'è la folla sempre presente, che ora divide e ora accerchia le vite individuali di Doberdò e della Califfa, ne condiziona la confessione autobiografica, creando di volta in volta una casistica sociale. La folla dunque, quasi con la funzione di un coro monodico, accompagna ai fatti dell'invenzione i fatti della realtà che viviamo giorno per giorno).

D. Quali difficoltà hai dovuto superare dalla stesura narrativa alla stesura cinematografica?

R. La *Califfa*, scritto otto anni fa, si ambienta cinematograficamente ai giorni nostri. Non è stata una trasposizione difficile. Gli avvenimenti politici che allora, tra il maggio e il luglio del '60, portarono alla caduta del governo Tambroni (nel romanzo occupano tutta la prima parte), trovano molti

riscontri negli avvenimenti di oggi. Anche oggi, con una grande animazione rivoluzionaria, si chiede la modificazione di strutture molte delle quali risalgono al fascismo e all'Italia pre-aventiniana. E così mi pare che di nuovo alcuni protagonisti del « grande capitale » italiano stiano vivendo – nello stesso modo di Doberdò – il processo politico, lo scontro delle gerarchie ecclesiastiche decentrate con la Sede romana, le contraddizioni economiche, certe deformazioni del costume ormai condannate dalla storia. Ma domina su tutto la reazione popolare e, da qui, una specie di rinascita dello spirito della Resistenza.

D. Ma allora, passando dalla forma narrativa alla forma cinematografica, la Califfa si è politicizzata?

R. Tutto ciò si riferisce – è ovvio – all'atmosfera, dal momento che i primi piani degli attori parleranno nel film come i campi lunghi delle piazze invase dalla folla. Per quanto riguarda più propriamente la storia, invece, essa resta più che mai la storia di una donna; la macchina la segue fino al punto di esserne parte viva, con le sue passioni, la sua « sensualità sprovvista di vizio » che ha richiamato sul romanzo le discussioni positive de « La Croix » e della stampa cattolica francese, la sua ribellione che è il riflesso di ribellioni più grandi.

D. Hai avuto collaboratori nella sceneggiatura? Ne avrai nella regia?

R. Non ho avuto collaboratori alla sceneggiatura.

D. Dacci una tua definizione della Califfa cinematografica.

R. Se dovessi mettere una didascalia esemplificativa nei titoli di testa, mi rifarei agli interventi di critici quali Antonicelli, Salinari, o lo stesso Simon su « Le Monde », che hanno visto nelle vicende della Califfa e di Doberdò – raccontate con i modi della cantata popolare – le vicende in atto tra classe popolare e classe borghese, con la morte di Doberdò che è la spia di un'imperscrutabile borghese al dialogo.

Alberto Bevilacqua



DUE INCHIESTE ROVENTI DI BALDELLI E DEL BOCA SULLA STAMPA QUOTIDIANA E SUI MEZZI D'INFORMAZIONE E DI COMUNICAZIONE

Accade che nel parlare dei problemi relativi alla televisione, al cinema, alla stampa del nostro paese, si faccia riferimento agli studi stranieri sui mezzi di comunicazione di massa: le tesi di Adorno, McLuhan, Morin, per citare solo alcuni tra i nomi più noti, trovano ampio spazio da noi, mentre schemi ispirati dalle società anglosassoni o dalla esperienza francese vengono, più o meno fortunatamente, adattati alla società italiana senza troppo curarsi della verosimiglianza del travestimento. Perché di un vero e proprio travestimento si tratta, come risulta con chiarezza da due recenti libri sul tema: *Giornali in crisi* di Angelo Del Boca (Aeda, 1968) e *Politica culturale e comunicazioni di massa* di Pio Baldelli (Nistri Lischì, 1968). Del Boca e Baldelli, il primo esaminando il problema della stampa quotidiana, il secondo allargando il ragionamento alla televisione, al cinema, alla musica leggera, non dimenticano di porre alla base del loro discorso un dato fondamentale (che, pur non essendo certo peregrino, va tenacemente ricordato ogni giorno, di fronte al mito della *affluent society* italiana): tutto il settore delle comunicazioni di massa, nel nostro paese, è gravemente sottosviluppato, non solo per il diffuso analfabetismo ma soprattutto per la condizione di pesante arretratezza socioculturale, che impedisce a milioni di cittadini italiani, pur alfabeti, ogni dimestichezza con la carta stampata, base prima di ogni istruzione. Questa condizione provoca due opposti risultati, che sono poi, l'uno e l'altro, modi sbagliati di concepire la funzione dei *mass media* nella società italiana. Da un lato i giornali continuano ad essere scritti e costruiti come cinquant'anni fa, per « millecinquecento lettori » secondo l'amara definizione di Forcella; e perciò non meraviglia che la tiratura complessiva della stampa italiana, dal 1939 ad oggi, malgrado l'aumento della popolazione e delle condizioni generali di vita, sia rimasta invariata (e bassissima: tra le 25 nazioni europee siamo al ventesimo posto, appena precedendo Spagna, Portogallo, Jugoslavia, Albania, Turchia). Dall'altro la televisione — pur con indubbi risultati tecnici sul piano giornalistico — continua ad essere troppo gestita tenendo d'occhio « i semplici », il che se le ha consentito di allargare ogni anno la propria clientela, non ha certo contribuito ad elevarne il livello, o soltanto a stento. Eppure, malgrado questo appiattimento di base, « lo standard di cultura popolare presupposto nel pubblico (è) stabilito arbitrariamente ad un livello dal quale un enorme numero di contadini sono completamente tagliati fuori » (Baldelli, pag. 160).

E' possibile evitare questi errori più gravi, l'impermeabilità di milioni di italiani nei confronti della stampa o l'arroccarsi della televisione su uno standard medio troppo alto per un gran numero di cittadini socialmente ancora fermi al più remoto paleo-capitalismo? Si tratta, certo, di una carenza di istruzione e di educazione, che è colpa storica in prima persona dello Stato, e cioè di tutti noi. Ma una parte di responsabilità spetta anche ai giornali, ed alla televisione, che non si sono

sempre curati di darsi gli strumenti adatti per un esame oggettivo del pubblico, studiane necessità e desideri e cercando di fare uscire milioni di persone dalle profonde sacche di isolamento dove si trovano relegate. « Siamo oggi in possesso di elementi di giudizio insufficienti per poter stabilire con rigore scientifico perché il cittadino italiano comperi o non comperi il quotidiano. Conosciamo assai male il lettore e per nulla il lettore potenziale. Vendiamo al lettore un prodotto a scatola chiusa senza avergli mai chiesto, per esempio, se gli piace il formato ed il tipo di stampa, se trova i testi facili o difficili, se le rubriche pubblicate sono proprio quelle che desidera » (Del Boca, pag. 87). Si pensi invece che un quotidiano americano, il *Minneapolis Tribune*, si serve da 22 anni di un ufficio ricerche che svolge addirittura due sondaggi di opinione ogni settimana sui temi che possono interessare i lettori, ottenendo così una continua rispondenza tra le mutevoli richieste del consumatore ed il bene offerto.

Questo è un modo giusto di concepire le funzioni di « servizio pubblico », che la televisione o un giornale dovrebbero svolgere; e, pur fatto il debito conto delle maggiori difficoltà esistenti in Italia per organizzare serie indagini demoscopiche, si deve ribadire che solo un'analisi dettagliata e continua dei bisogni, spesso nascosti ed inespressi, della generalità degli utenti (e di coloro che utenti non sono, ma potrebbero divenire) può fornire le basi per poter procedere ad un aggiornamento del mezzo televisivo e radiofonico, e della stampa, quotidiana o settimanale.

Naturalmente si tratta di un discorso esclusivamente tecnico, che lascia del tutto scoperto l'aspetto politico del problema (libertà di informazione e, per la televisione in particolare, mutamento delle strutture con libero accesso di tutte le voci rappresentanti l'aspetto composito del paese, argomenti, tra l'altro, in gran parte già presenti nella nota sentenza della Corte Costituzionale del 1960). Ma le ricerche di mercato, in questo particolare campo, sono una condizione essenziale perché giornali e televisione entrino nell'epoca contemporanea.

« La stampa italiana », osserva giustamente Del Boca, « nel disseminare informazioni e conoscenze spesso si rivela reticente e lacunosa, adotta nei riguardi del lettore un atteggiamento predicatorio e paternalistico, non si ispira generalmente a criteri pedagogici, e qualche volta anzi si fa veicolo di odio sociale. Non è propriamente uno strumento di corruzione né una fabbrica di miti, ma non è neppure una libera tribuna per la discussione né il ritratto fedele della evoluzione del mondo ». Ed osserva Baldelli, a proposito della televisione, che « la volontà prevalente non è quella di informare ma piuttosto quella di proporre una visione del mondo, modelli di giudizio e di comportamento ». Il lettore, invece, vuole essere anzitutto informato e poi arricchito di conoscenze: raggiungere questo risultato non significa certo operare « fughe in avanti » tanto paventate; e qui il Baldelli ha pagine di dura ironia.

Angelo DEL BOCA

GIORNALI IN CRISI

INDAGINE
SULLA STAMPA QUOTIDIANA
IN ITALIA E NEL MONDO



Edizioni AEDA

Non si chiede di uscire dal sistema, di seguire modelli rivoluzionari o troppo radicali. Per i nostri *mass media* basterebbe arrivare ad una anche piccola e pallida intimità di quel « prodotto di una borghesia che cerca di informarsi, di capire, di riflettere, e che si rifiuta di perdere la sua libertà di scelta e di indipendenza, borghesia non conformista che non accetta facilmente le idee che le vogliono imporre e presenta una forte unità intellettuale ed una larga pluralità spirituale e sociale » (Del Boca, pag. 176). Si allude, come avrete capito, al quotidiano « Le Monde »: e la cosa più triste è che quel giornale, pur così vicino geograficamente a noi, a confronto con la stampa italiana, e con gli altri mezzi d'informazione, sembri tanto lontano da parere addirittura un mito, una allegoria, come il « Buon Governo » del Lorenzetti sulle pareti del palazzo municipale di Siena.

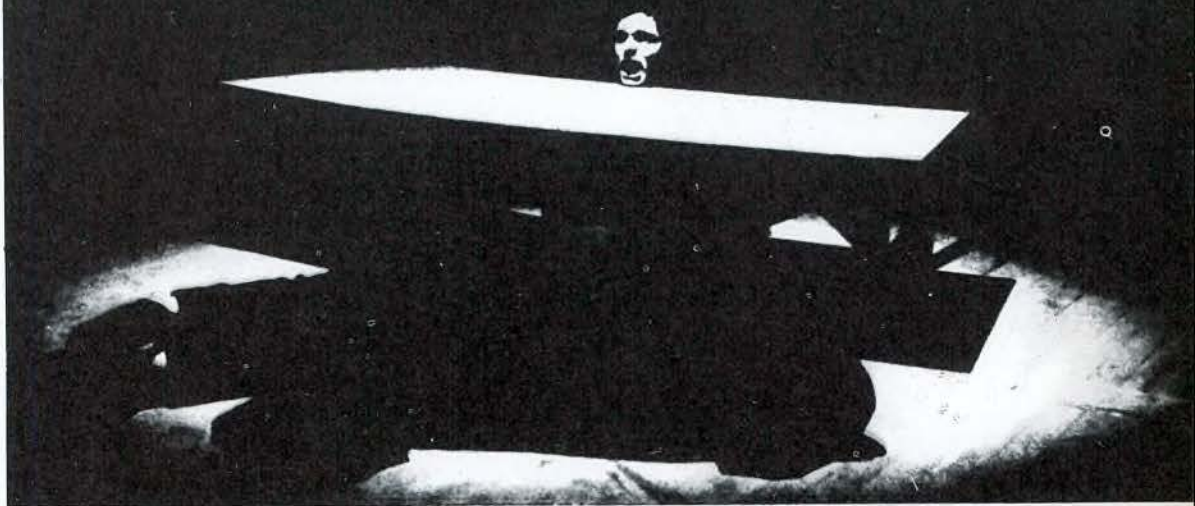
Giorgio Moscon

Pio Baldelli POLITICA CULTURALE E COMUNICAZIONI DI MASSA

nle
p

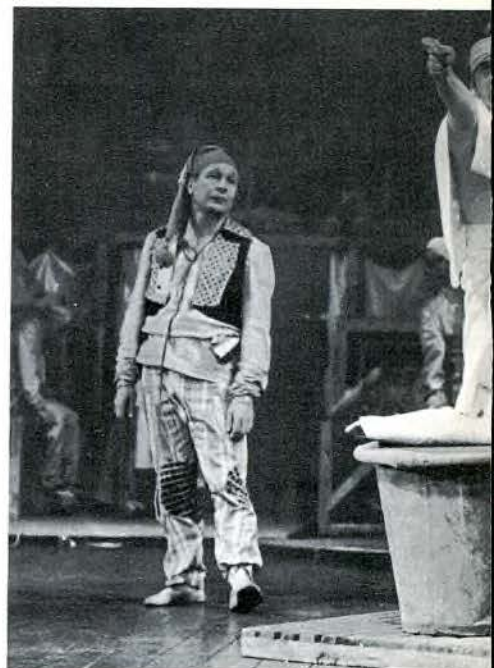
PETER BROOK

IL TEATRO E IL SUO SPAZIO



Feltrinelli

novità in tutte le librerie



AL TEATRO DELLE ARTI IL MARAT-SADE DI

« Mi sono inguaiato », ripete Peppino De Filippo agli amici che accompagna a « visitare » il Teatro delle Arti, in via Sicilia, da lui rilevato l'anno scorso e rinnovato, « tirato a lucido », confortevole. Il cartellone della stagione '68-'69, che Peppino e la sua ombra - vale a dire l'infaticabile Nico Pepe - hanno messo a punto, è ricco e promettente. Al centro, naturalmente, spicca il programma della Compagnia del Teatro Italiano diretta dallo stesso Peppino e della quale fanno parte, oltre a lui, il figlio Luigi (che è anche condirettore della formazione, mentre Nico Pepe ne è l'organizzatore generale), Lidia Martora, Ivan Cecchini, Hilde Renzi, Serena Bennato, Alessandra Palladino, Carlo Boso, Enrico Partilora, Roberto Merelli, Mi-

rella Baiocco, Elio Bartolotti. Tra i lavori annunciati: « Quel piccolo campo » di Peppino, convalidato da una lunga serie di successi, « Le furberie di Scapino » di Molière, « Il berretto a sonagli » di Pirandello e tre vecchie irresistibili farse di Peppino, « Don Raffaele il trombone », « Spacca il centesimo » e « Una persona fidata ». Sarà ripresa, inoltre, « La Mandragola » di Machiavelli. In quanto alle novità, oltre a una di Peppino, che andrà in scena nella seconda quindicina di febbraio del 1969, « Così finì don Ferdinando Ruoppolo », figura nel programma un lavoro di Nico Pepe, « La favolosa storia di Arlecchino ».

La stagione alle « Arti » è stata inaugurata con tre rappresentazioni del Teatro Naziona-

le Drammatico Sloveno di Ljubljana. Peppino De Filippo, l'anno scorso, è stato con la sua compagnia in Jugoslavia e ha avuto modo di apprezzare gli spettacoli di questo teatro, ricco di una tradizione centenaria, ed è stato felice, anzi, come egli ha dichiarato, « entusiasta » di poter ospitare questi attori alle « Arti », dove hanno presentato un'edizione del « Marat-Sade » di Peter Weiss, che ha riscosso il più lieto successo: un'edizione che ha una sua intonazione particolare, dove l'evasività del testo, i sottilissimi fili allegorici sui quali i personaggi (tutti pazzi, all'infuori del direttore del manicomio, a sua volta, tuttavia, pazzo anche lui ma di paura, dato che la vicenda si svolge nel 1808, quando Napoleone era all'apice del potere e della



Nelle foto in alto, a sinistra: Il Marchese de Sade, interpretato splendidamente da Jurij Soucek; a destra: Jean-Paul Marat, interpretato da Polde Bibic. Hanno recitato inoltre: Ivanka Mezanova, nella parte di Simone Evrard, Dusa Pockajeva, come Charlotte Corday, Janez Albreht, Andrej Kurent, Branko Miklavc, Boris Kralj. I quattro cantori sono stati interpretati da: Bert Sotlar, Marjan Hlastec, Janez Hocevar, Majda Potokarjeva; i pazienti: Stefka Drolceva, Helena Erjavceva, Slavka Glavinova, Angelca Hlebcetova, Mila Kaciceva, Mojca Ribiceva, Iva Zupaciceva, Danilo Benedicic, Tone Homar, Vinko Hrastelj, Rudi Kosmac, Kristijan Muck, Radko Polic, Ali Raner, Tone Slodnjak, Dusan Skedl, Aleksander Valic, Dare Valic. Regia di Mile Korun. Scenografia di Sveta Jovanovic. Qui accanto: Peppino De Filippo con il figlio.



LJUBLJANA

tirannide), più che muoversi davano l'impressione di danzare e le acrobazie dialettiche tra il marchese De Sade, rinchiuso anch'egli nell'asilo ma con certi privilegi tra i quali quello di organizzare recite filodrammatiche con attori presi dalla vita fra gli altri ricoverati, e il fantasma di Marat, cioè a dire con il pazzo che impersona il tragico tribuno costantemente immerso nella bagnarola in attesa delle pugnolate di Carlotta Corday, tutti i motivi, in una parola, di Weiss sono stati resi in un clima di evocazione, nel quale la follia aveva una sua dolcezza anche nei momenti di furore e di esaltazione. Un altro successo del « Teatro delle Arti » è stato lo spettacolo di poesie e canzoni presentato da Achille Millo e da Milly.

V. T.

MENO SPETTATORI SEMPRE PIÙ FILM

Mentre le statistiche segnalano una diminuzione degli spettatori, il cinema italiano, andando contro le leggi della domanda e dell'offerta, continua a sfornare film a ritmo crescente. Si calcola che nei primi nove mesi del 1968 sono state realizzate 206 pellicole mentre nello stesso arco di tempo, nel 1967, ne sono state realizzate 198. Otto in più nonostante le frequenze degli spettatori si siano contratte e si preveda che si ridurranno ulteriormente. Di questi 206 film 110 sono italiani al cento per cento mentre gli altri sono frutto di coproduzioni con altri paesi. I film sono così distribuiti: nel mese di gennaio ne sono entrati in cantiere 17; 24 in febbraio; 16 in marzo; 24 in aprile; 20 in maggio; 22 in giugno; 33 in luglio; 24 in agosto; 26 in settembre. Va ricordato che nel 1956, l'ultimo anno del « boom » della nostra cinematografia, dagli studi romani non uscirono più di centocinquanta pellicole.

PAOLO CHIARINI PRESENTA « ANATOL » DI SCHNITZLER

« Per la ricerca dell'assoluto » potrebbe essere il motto da dare, immediatamente e pertinentemente, a quest'opera del narratore e drammaturgo austriaco Arthur Schnitzler, intitolata *Anatol* e ora disponibile in traduzione italiana, per la solerte cura di Paolo Chiarini, presso le Edizioni dell'Ateneo.

Anatol fu la prima opera di Schnitzler (del 1893, quando Schnitzler aveva trentun anni): ma più che un'opera unica è un ciclo drammatico in sette atti unici, aventi, tuttavia, a unico protagonista l'*Anatol* del titolo. Classico personaggio di tradizione letteraria romantica (decadente?) questo Anatol, pur ricalcando un consueto cliché di personaggio ozioso, parassitario, sprezzante e cinico, è presentato e descritto da Schnitzler con l'inquietudine dell'uomo che ricerca l'assoluto, come si è detto all'inizio di questa nota. Essendo, però, tale ricerca sempre delusa, Anatol si crogiola nel suo cinismo, traendone sempre più sistematiche regole di vita.

E' stato detto che l'*Anatol* di questo ciclo drammatico di Schnitzler ricalca quasi fedelmente, anche se con le naturali trasfigurazioni e trasformazioni di nomi, date, ambienti e con tutte le esasperazioni della rêverie coeva, molte delle sue vicende autobiografiche: affermazione e constatazione senz'altro attendibili anche perché sappiamo che nelle sue prime esperienze letterarie Schnitzler usava proprio lo pseudonimo Anatol.

Del resto anche i nostri studiosi di Schnitzler, su tutti Claudio Magris (in *Il mito asburgico nella letteratura moderna austriaca*, Einaudi, 1962) e lo stesso Paolo Chiarini (in *Girotondo e altre commedie*, Einaudi, 1949), lasciano supporre la componente autobiografica

di *Anatol*. Si aggiunga, poi, che altri studiosi di Schnitzler sostengono, addirittura, essere *Anatol* la sola sua eccellente e convincente opera drammatica proprio per tali componenti autobiografiche. Ciò, in effetti, Paolo Chiarini lo sostiene anche ora nella sua prefazione (molto bella, veramente) scritta per questa edizione di *Anatol*: « Converrà riconoscere ad *Anatol* un significato insostituibile nell'ambito della ricerca poetica schnitzleriana: l'aver colto, con una immediatezza non più ritrovata forse nelle complesse e talvolta macchinose prove della maturità piena, l'atmosfera in cui era immersa la società austriaca di fine secolo ». Ma sappiamo che la fama di Schnitzler non è tutta e esclusivamente legata a *Anatol*: anche *Il tenente Gustavino*, *Girotondo*, *La signora Berta Garlan*, *La signorina Elsa*, *Fuga nelle tenebre* (la sua ultima, drammatica, sconvolgente opera, uscita nel 1931 a qualche mese dalla morte) sono opere che, ancora oggi, convincono.

G. T.

SHARIFF E ANOUK AIMÉE NELLA « VIRTU' SDRAIATA »

L'avvenimento è grosso, non c'è che dire: Omar Shariff e Anouk Aimée sono gli interpreti del film *L'appuntamento* diretto, per la Metro-Goldwyn-Mayer, da Sidney Lumet e tratto dal romanzo *La virtù sdraiata* (Edizioni di Novissima) del regista-scrittore Leone Antonio Viola. In attesa di vedere, dunque, la trasposizione cinematografica di quest'opera, eccone qualche spunto della versione narrativa vera e propria.

La vicenda è carica di suspense dalla prima all'ultima pagina e fino al tragico epilogo di chiusura. E la storia degli amori e delle depravazioni di una donna troppo bella in un incubo dal quale il protagonista si libererà uccidendo.

« Non voglio essere paragonata a Greta Garbo », ha confessato ad Hollywood Catherine Deneuve, « voglio essere me stessa senza riferimenti a modelli ». L'attrice francese interpreta negli Stati Uniti un film dal titolo « Pesce d'aprile » accanto a Jack Lemmon e diretto dal regista Stuart Rosenberg.





ADELPHI

Georg Büchner
TEATRO

(La morte di Danton - Leonce e Lena -
Woyzeck)

A cura di Giorgio Dolfini

Prefazione di Gerardo Guerrieri,

pp. XXII-176, lire 1.200

Antonin Artaud
**AL PAESE DEI
TARAHUMARA
E ALTRI SCRITTI**

Versione di H. J. Maxwell e C. Rugafiori

pp. 245, 1 tav., lire 1.800

In corso di stampa

Christopher
Marlowe
**TEATRO
COMPLETO**

(La tragedia di Didone - Tamerlano il
Grande, I e II - L'Ebreo di Malta - La strage
di Parigi - Edoardo II - Il dottor Fausto)

A cura di Rodolfo Wilcock,

pp. XVIII-492, lire 4.000

Johan August
Strindberg
TEATRO

DA CAMERA

A cura di Luciano Codignola e Bruno

Argenziano

Zeami Motokiyo
**IL SEGRETO
DEL
TEATRO NO'**

A cura di René Sieffert, versione di Gisèle

Bartoli, pp. 420, 1 tav., lire 2.800

Calderón
de la Barca
**LA VITA
E' SOGNO**

(Il dramma e l'« auto sacramental »)

*Versione con testo a fronte,
prefazione e note di Luisa Orioli,*

pp. XVI-366, lire 3.000



RAF VALLONE PORTA IN ITALIA «IL PREZZO» DI MILLER

Raf Vallone porta sulle scene italiane il dramma «The prize» (Il prezzo) di Arthur Miller. La prima avverrà a Bergamo verso la fine del mese di novembre. L'attore ha già interpretato, in teatro e per il cinema, altre opere di Miller; da Pavia ha ripreso «Uno sguardo dal ponte» che, l'anno scorso, ha ottenuto in Italia una vasta eco di pubblico. Il lavoro è attualmente nel cartellone di diversi teatri italiani. Vallone è stato costretto a sostituire Alida Valli, impegnata con il cinema e Delia Boccardo, anche lei assorbita dallo schermo. Della versione italiana de «Il prezzo», Vallone sarà il regista oltre che l'interprete.

ANNA MAGNANI NON SI FIDA DEL TEATRO ITALIANO

«Il cinema d'oggi non mi interessa. Le parti che mi offrono non si addicono al mio carattere, al mio temperamento». Se il cinema italiano pare essersi dimenticato di Anna Magnani, se ne ricorda, invece, quello americano. Stanley Kramer, per indurla ad interpretare, accanto ad Anthony Quinn, «Il segreto di Santa Vittoria» le ha detto: «fidati di me». E una volta tanto, Anna Magnani si è fidata. Diffida, invece, del teatro. «Sono scoraggiata. Non sopporto il condizionamento e i registi teatrali italiani non sopportano gli attori che non si lasciano condizionare».

DAL CIELO QUILICI SCOPRE L'ITALIA

«L'Italia vista dal cielo» è il titolo di una nuova serie di documentari realizzati dal documentarista Folco Quilici. Si tratta di film che illustrano i tesori dell'architettura italiana, del paesaggio italiano e le conquiste del progresso industriale italiano attraverso un obiettivo posto su un elicottero. Il terzo documentario della serie (prodotta dalla Esso Standard Italiana) dedicato all'Emilia-Romagna e alle Marche è stato presentato in una serata di gala a Bologna, presenti gli onorevoli Elkan, Salizzoni e il cardinale Lercaro. Il film, della durata di quaranta minuti, sarà probabilmente dato nelle scuole: le visioni aeree di cattedrali, monumenti, ville possono integrare l'insegnamento della storia dell'arte.

VORHER: LA NUOVA COMMEDIA DI GRASS

Cosa prepara August Everding, il sovrain-tendente dei Münchner Kammerspiele, per la nuova stagione? Günter Grass ha pronta una nuova commedia: *Vorher*: «Prima», prima cioè dei fatti di Berlino: la situazione della gioventù tedesca prima di Berlino. Dopo *Die Plebejer probieren den Aufstand* (1965), la commedia su Brecht e la rivolta berlinese che creò tanto scandalo e scalpore in Germania al momento della rappresentazione, e che in Italia non è stata mai rappresentata, Grass ha taciuto per parecchio tempo, occupandosi più di politica che di letteratura; ma da quanto era dato capire già dai *Plebejer*, Grass sul palcoscenico era deciso a restarci, e con temi più corposi di quelli toccati nei testi precedenti (*Hochwasser*, 1956-62; *Die bösen Köche*, 1956; *Onkel Onkel*, 1958; *Nech zehn Minuten bis Buffalo*, 1959; e *Zweiunddreissig Zähne*, 1959, mai rappresentata) dove spesso dominava ancora lo spirito dell'atelier e del divertimento. Ma quando tornerà sulle scene, a Monaco o altrove, e se davvero la commedia verrà rappresentata nel corso di questa stagione, non è possibile dire con certezza, perché sui fatti teatrali i tedeschi sono abbottonatissimi, e ca-



pita spesso (si veda l'esempio di *Die Soldaten* di Hochhuth) che una commedia viva una vita di fantasma per uno o due anni tra rinvii rifacimenti pentimenti prima di prender corpo sulle tavole di un palcoscenico. Assente dai palcoscenici tedeschi sarà invece, con una novità perlomeno, il giovane (nato nel 1944) Martin Sperr, uno dei nuovi autori più interessanti e su cui si concentra, dopo il successo di *Jagdszenen in Niederbayern* (Scene di caccia nella bassa Baviera), 1966, e *Landshuter Erzählungen* (Racconti di Landshut), 1967, e della riduzione in dialetto bavarese di *Saved* di Edward Bond, l'attenzione della critica e del pubblico. Sperr ha quasi pronte due commedie: *Münchner Kindl* (che è il monacello dell'insegna della città), la terza parte della sua trilogia bavarese di cui i testi citati costituiscono le altre; e *Koralle Meier*. *Münchner Kindl* è una satira (molto feroce, informa Everding) sulla società di Monaco; dalle popolazioni rurali del primo lavoro, attraverso gli imprenditori di Landshut, Sperr è oggi arrivato al centro della Baviera. *Koralle Meier* gravita invece attorno alla figura centrale di una prostituta nei campi di concentramento: perseguitata prima dai nazisti perché è andata con gli ebrei, e poi da questi ultimi perché è andata coi nazisti. A entrambe le commedie mancano gli ultimi ritocchi perché attualmente

Il cartellone dell'Opera di Roma

LA VITTORIA DI STRAVINSKIJ E DI ELSA MORANTE

Elsa Morante ha vinto e Stravinskij è stato vendicato. Si ricorderà, difatti, che lo scorso anno la scrittrice non poté entrare al Teatro dell'Opera, perché i suoi abiti non furono considerati adatti, e il grande Maestro fu messo alla porta perché non aveva il frac. Ne nacque un piccolo battage giornalistico che, tuttavia, sembrò esaurirsi nel giro di qualche settimana. Invece quel piccolo battage giornalistico ha costituito la «notizia di prima pagina», per dire così, della conferenza-stampa tenuta dai dirigenti del teatro per presentare il «Cartellone» della stagione 1968-1969. L'abito da sera sarà, perciò, obbligatorio soltanto per lo spettacolo inaugurale, mentre per gli altri spettacoli basterà un abito scuro.

Ma ora, dopo aver dato la curiosità, ecco le notizie vere intorno al «Cartellone» 1968-1969.

La stagione avrà inizio il 27 novembre con l'«Otello» di Giuseppe Verdi, in un nuovo allestimento e con la direzione del Maestro Antonino Votto, la regia di Margherita Wallmann, le scene e i costumi di Attilio Colonello, l'interpretazione di Mario Del Monaco, Tito Gobbi, Fernando Jacopucci, Athos Cesarini, Plinio Clavassi, Arturo La Porta, Giovanni De Angelis, Ilva Ligabue, Anna Di Stasio. Ma ecco, per intero, tutto il «Cartellone», con l'esclusione dei dati relativi all'«Otello», che sono stati appena riportati. DICEMBRE - Mercoledì 4: «La clemenza di Tito», di Wolfgang Amadeus Mozart (novità per Roma), direttore Franco Caracciolo, regia di Franco Enriquez, scene e costumi di Pier Luigi Samaritani (nuovo allestimento).

Giovedì 19: «Orfeo ed Euridice», di Christoph Willibald Gluck, direttore Ferruccio Scaglia, regia e coreografia di Aurelio M. Milloss, scene e costumi di Enrico d'Assia.

GENNAIO - Giovedì 9: «Il turco in Italia», di Gioacchino Rossini (novità per l'Ente), direttore Vittorio Gui, regia di Carlo Piccinato, scene e costumi di Gottfried Neumann Spallart. Giovedì 23: «Rienzi», di Richard Wagner (novità per l'Ente), direttore Oliviero De Fabritius, regia di Giancarlo Becher, scene di Gianrico Becher, coreografia di Attilia Radice. Giovedì 30: «I quattro rusteghi», di Ermanno Wolff Ferrari, direttore Nino Verchi, regia di Cesco Baseggio, scene e costumi di Franco Laurenti (allestimento del Teatro La Fenice di Venezia).

FEBBRAIO - Lunedì 10: «Clitennestra», di Ildebrando Pizzetti (novità per Roma), direttore Franco Capuana, regia di Margherita Wallmann, scene e costumi di Attilio Colonello (nuovo allestimento). Sabato 22: «Mannon Lescaut», di Giacomo Puccini, direttore Thomas Schippers, regia di Sandro Sequi, scene di Fiorella Mariani, costumi di David Wolker (allestimento del Teatro Massimo di Palermo).

MARZO - Lunedì 10: «Ivan il Terribile» (La Pskovitana), di Nikolai Rimski Korsakov (novità per Roma), direttore Thomas Schippers, regia di Mladen Sabljic, scene di Miodir Denic (allestimento del Teatro Verdi di Trieste). Sabato 15: primo spettacolo di Balletti: «Carnaval», di Robert Schumann, Boris Porena, Michel Fokine (novità per l'Ente), scene e costumi di Linda Chittaro, ispirati all'originale di Leon Bakst. Coreografia ripro-

dotta da Leon Woicikowsky (nuovo allestimento). «Marsia», di Luigi Dallapiccola, Aurelio M. Milloss. Scene e costumi di Corrado Cagli (nuovo allestimento). «La pazzia senile», di Adriano Banchieri, Aurelio M. Milloss (novità assoluta). Scene e costumi di Piero Sadun. «Bolero», di Maurice Ravel, Aurelio M. Milloss. Scene e costumi di Alessandro Vigo (nuovo allestimento). Direttore Francesco Cristofoli.

APRILE - Mercoledì 2: «Macbeth», di Giuseppe Verdi, direttore Bruno Bartoletti, regia di Giorgio De Lullo, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (nuovo allestimento). Lunedì 14: «Aida», di Giuseppe Verdi, direttore John Barbirolli, regia di Herbert Graf realizzata da Bruno Nofri, coreografia di Guido Lauri, scene e costumi di Georges Wakhevitch. Giovedì 24: «Simon Boccanegra», di Giuseppe Verdi, direttore Fernando Previtali, regia di Aldo Mirabella Vassallo, scene di Camillo Parravicini.

MAGGIO - Sabato 10: «Norma», di Vincenzo Bellini, direttore Bruno Bartoletti, regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Felice Casorati. (Allestimento del Teatro La Fenice di Venezia). Martedì 27: «Il giocatore», di Sergei Prokofiev (novità per Roma), direttore Bruno Bartoletti, regia di Giovanni Poli, scene e costumi di Giuseppe Zigaina (nuovo allestimento).

GIUGNO - Lunedì 9: secondo spettacolo di Balletti: «La follia di Orlando», di Goffredo Petrassi, Aurelio M. Milloss, scene e costumi di Giacomo Manzù. «Les biches», di Francis Poulenc, Bronislava Nijinska (novità per Roma), scene e costumi di Marie Laurincin (nuovo allestimento). «Tautologos», di Luc Ferrari, Aurelio M. Milloss (novità assoluta), scene e costumi di Marcello Mascherini. «Follie viennesi», di Johann Strauss, Mario Panunzi, Aurelio M. Milloss, scene di Ettore Rondelli, costumi di Linda Chittaro. Direttore Daniele Paris.

Sperr (che tra l'altro fa parte come attore della compagnia dei Kammerspiele) è troppo impegnato col cinema; nella Bassa Baviera si sta infatti girando la versione cinematografica delle *Jagdszenen*.

Questo per ciò che riguarda gli autori tedeschi contemporanei; nel cartellone sono comprese tuttavia due importanti (se così si possono chiamare) riprese: *Der Snob* di Sternheim (le cui commedie Everding intende nel corso dei prossimi anni far entrare nel repertorio dei Kammerspiele) e *Kasimir und Karoline* di Odön von Horvath, un autore che critica e pubblico tedesco sono andati riscoprendo (Peter Handke lo preferisce a Brecht), come dimostrano le sempre più frequenti messe in scena dei suoi lavori. Tra le novità straniere: due lavori di Albee, *Everything in the Garden* e al Werkraumtheater (il teatrino da camera legato ai Kammerspiele) *Box Mao Box*; *Early Morning*, la nuova commedia di Edward Bond; *We bombed New Haven* di Josef Heller. Verranno inoltre messi in scena, oltre ad un testo scespiriano ancora da decidere, due classici: la *Hedda Gabler*, per la regia di Dieter Giesing, e *The relapse* di John Vanbrugh, il testo più importante dell'autore inglese settecentesco, fino ad oggi mai rappresentato in Germania.

I. P.

RICERCATORI E REGISTI «OFF» ALLA SETTIMANA DI PALERMO

Nei giorni dal 27 al 31 dicembre Palermo ospiterà la VI «Settimana Internazionale», autorevole rassegna di arti contemporanee. L'inaugurazione della mostra *Revort 2* darà il via alla manifestazione, offrendo documenti sullo sviluppo delle arti visive. E' pure prevista una serie di concerti di musiche contemporanee, mentre un'agguerrita sezione della Settimana sarà dedicata al cinema indipendente, con proiezioni di opere dovute a ricercatori e registi off come Roberto Capanna, Paolo Poeti, Alfredo Leonardi, Gregory Markopoulos (del quale sarà presentato *The iliac passion*), Silvio e Vittorio Loffredo, Giorgio Turi, Wilhelm e Birgitt Hein, Lutz Mommartz, Werner Nekes, Brian Ferneyhough, Antonio De Bernardi ed altri.

La Settimana prevede anche la realizzazione di dibattiti e tavole rotonde sui seguenti temi: Prospettive della cultura musicale in Italia dopo la legge del 14 agosto '67, n. 800; Musica popolare e nuova cultura; Funzione della critica. La rassegna è organizzata dall'Associazione Siciliana «Amici della Musica», dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo, dall'Assessorato Turismo della Regione Siciliana, dal Cine Club Sicilia di Palermo, con la collaborazione della RAI-TV, dell'Ente Autonomo Teatro Massimo di Palermo, della rivista *Quindici*.

Gr. N.



UN «MALINTESO» ALLA PORTATA DI TUTTI

Tempi di contestazione, di testi (a teatro) «provocatorii». Una formazione non caratterizzata da grossi nomi, o meglio da nomi sonanti, installatasi in un teatrino romano piuttosto scomodo, ha voluto, con pensiero lodevolissimo, ricordare uno scrittore del quale i contestatori dovrebbero avere non dico il culto ma serbare almeno qualche memoria. Parlo di Albert Camus. La compagnia che fa capo a Cesarina Gheraldi e Laura Rizzoli, di Camus, appunto, ha ripreso un dramma che molti non hanno dimenticato, «Il malinteso», scritto nel 1944, e ispirato a un fatto di cronaca riferito dai giornali: una madre e una figlia, padrone di una locanda in una zona sperduta della Ce-

coslovacchia, assassinano il rispettivo figlio e fratello, il quale, tornato dopo una lunga assenza, si era presentato nello squallido albergo in incognito, ostinandosi, contro il consiglio della moglie, a non volersi «rivelare» perché «non trovava le parole adatte». Né la madre, né tanto meno la triste sorella lo riconoscono, sì che il «malinteso» porta fatalmente alla tragedia, data l'abitudine delle due donne di sopprimere nel sonno i clienti ritenuti danarosi per depredarli. Tragedia, dunque, dell'*incomunicabilità*, la cui resa teatrale, tuttavia, oggi più che mai appare tortuosa, o per lo meno non limpida dal punto di vista artistico nel passaggio dalla pagina scritta alla recitazione sul palcoscenico, dove i personaggi devono acquistare una loro credibilità anche esteriore. Né la «solitudine» del luogo, dove si consuma la tragedia, si eleva a simbolo, non stringe il cuore, non suscita il senso irrimediabile, catastrofico della solitudine umana, come, per esempio, nelle pagine dello «Straniero», in un capitolo del quale, poi, si ha la prima traccia del «Malinteso».

Questo discorso, tuttavia, non riguarda lo spettacolo del teatro romano dei Satiri, che, come si diceva, ha ripreso il dramma di Camus, in un'edizione, tutto sommato, fatta per rendere accessibile a tutti un testo i cui valori meno provati dall'usura del tempo sono quelli della poesia. Cesarina Gheraldi ha dato alla figura della madre, invecchiata nell'orrore e nel delitto, accenti spettrali, trovando, al momento giusto, note umanamente dense nelle quali si potevano cogliere rimpianti e nostalgie di un'altra vita, ora sepolta e dimenticata. Laura Rizzoli, invece, nella parte della figlia, una specie di S.S. della verginità misconosciuta — un incrocio tra un'Antigone e un'Elettra alla rovescia — ha reso, con fermezza di toni, l'asprezza inumana della fratricida, né meno efficace, poi, nella chiave del personaggio — è parsa l'attrice nei rari momenti in cui la nostalgia di un mondo sognato, lontano, portava l'orrenda assassina a rapide evasioni sentimentali, dalle quali, peraltro, usciva rafforzata nei suoi neri propositi. Altri interpreti: Maria Teresa Bax, Mino Bellei, Mario Bussolini. Lo spettacolo ha avuto un meritato successo.

Vincenzo Talarico

In alto: Laura Rizzoli e Mino Bellei interpreti del «Malinteso». In basso: Cesarina Gheraldi.





IL "PICCOLO" DI MILANO RESTA SEMPRE IL "PICCOLO"

Dopo ventidue anni, Paolo Grassi è solo alla Direzione del Piccolo Teatro di Milano. Giorgio Strehler non era al suo fianco alla presentazione della nuova stagione del glorioso « Piccolo ». « I nostri rapporti con Strehler continueranno ad essere fraterni », ha detto Paolo Grassi; vent'anni di collaborazione non si possono cancellare. Strehler rimane non soltanto come ricordo di un periodo luminoso, ma anche come guida e non soltanto platonica. Al teatro di via Rovello, Strehler tornerà, quest'anno, come ospite con il suo « Gruppo Teatro Azione » che presenterà, per la prima volta in Italia, « La cantata di un fantoccio lusitano » di Peter Weiss. « Due motivi sostengono le ragioni di questa inclusione », ha detto Paolo Grassi, « l'opportunità di far convergere sempre sul « Piccolo » la continuità del discorso strehleriano e la presenza di uno scrittore come Weiss che il « Piccolo » ha proposto e affermato nel nostro paese ». Non c'è stata nessuna rottura tra Strehler e il « Piccolo »; c'è stato un divorzio che non esclude, però, un'assidua presenza di Strehler. Nella prossima stagione, il regista triestino metterà in scena, soltanto per il « Piccolo », « La Santa Giovanna dei macelli » di Brecht.

Illustrando il cartellone, Paolo Grassi ha posto l'accento sulla coerenza del teatro che con passione inalterata dirige da tanti anni. Ma il « Piccolo », che « ha cambiato il volto del teatro », non vuole vivere sulle glorie del passato; vuol continuare ad essere un teatro aperto alla ricerca e alla novità con autori sensibili alla evoluzione dei tempi. Una precisa ragione di interesse culturale ha indotto il « Piccolo » a inserire nel suo repertorio Mickail Bulgakov, uno dei maggiori scrittori contemporanei, i cui romanzi, « Il maestro e Margherita », « La guardia bianca », « Cuore di cane », sono conosciutissimi in Italia, mentre aumenta l'interesse per la sua produzione teatrale. Il « Piccolo » offrirà al pubblico la « Visita alla prova de « L'isola Purpurea » in prima assoluta in Italia. La scelta di Mickail Bulgakov non è una scelta dettata dalla moda. Considerata come il capolavoro teatrale dello scrittore russo morto nel 1940, « L'isola Purpurea » attraverso la divertente interpretazione ironica della prova generale di una compagnia sovietica, affronta l'attualissimo tema del rapporto tra movimenti rivoluzionari e libertà creativa. In chiave satirico-fantastica, la commedia di Bulgakov ironizza sulla situa-

zione dell'URSS dopo dieci anni di rivoluzione. Sono gli stessi temi che, negli stessi anni (1928-30), Majakowskij trattò nella « Cimice » e nel « Bagno ». Su questi motivi Giuliano Scabia ha costruito una serie di scene « per la sala ». La novità di Bulgakov sarà arricchita da « interventi e ipotesi finale dello scrittore Giuliano Scabia ». Seguiranno altre primizie: « Il crack » di Roversi, ascesa, apoteosi e caduta di un neocapitalista italiano, satira dell'apparente razionalità, funzionalità dell'industrializzazione in una società assolutamente irrazionale. Il dramma delle aspirazioni mancate è svolto ne « La vita immaginaria dello stradino Augusto G. » di Armand Gatti, un racconto che contrappone un passato duramente combattuto, quello appunto di Augusto G., gravemente ferito in uno sciopero, e un utopistico futuro. Di Arthur Adamov, il « Piccolo » presenterà « Off limits », un ritratto dell'America d'oggi piena di impulsi nuovi ma anche agonizzante. Molto attesa è la novità assoluta di Giovanni Testori, « Erodiate ». Sarà, infine, ripreso il celeberrimo « Arlecchino servitore di due padroni » che andrà per il mondo, in Francia, Germania, Tunisia, Turchia, Libano e Persia.



novità di Bulgakov, Weiss [regia Strehler], Roversi, Testori, Adamov

Il gruppo dei registi è composto da Klaus Grüber, Raffaele Maiello, Virginio Puecher e Marise Flach per le azioni mimiche. Aldo Trionfo dirigerà la novità di Roversi. Scene e costumi di Ebe Colciaghi, Ezio Frigerio, Virginio Puecher e Luisa Spinatelli. Le musiche di Fiorenzo Carpi, Giorgio Gaslini, Sergio Liberovici, Gino Negri e, per lo spettacolo di Strehler, di Dorian Saracino. Per quanto riguarda gli attori hanno già definito la loro partecipazione: Pietro Butta-relli, Mauro Carbonoli, Donatella Ceccarello, Valentina Cortese, Vincenzo De Toma, Ottavio Fanfani, Graziella Galvani, Renzo Giovampietro, Luciana Luppi, Egisto Marcucci, Gianfranco Mauri, Sandro Ninchi, Anna Nogara, Stefano Satta Flores, Carmen Scarpitta, Tito Schirinzi e Ferruccio Soleri. Nello spettacolo di Strehler recitano Marisa Fabbri, Maria Monti, Carmen Scarpitta, Paolo Villaggio e Gian Maria Volontè.

I prezzi sono stati portati ad un livello di larga accessibilità. Vi saranno due soli ordini di posti: poltrona di platea 1950 lire e poltrona di balconata 950 lire. L'abbonamento a cinque spettacoli costa meno di una poltrona in un teatro tradizionale.

F. C.

LETTERA DA LISBONA: LA STUFA E' (ANCORA) FREDDA

A proposito di questa commedia di Giraudoux, *La pazza di Chaillot*, data al Teatro Studio di Lisbona, Bertrand Poirot-Delpech - il quale oltre che romanziere acuto e ricco di virtuosismi, *L'Envers de l'Eau*, è oggi forse il migliore critico teatrale francese - ebbe a scrivere: « Il vero messaggio di questa *clocharde* abbigliata da gran dama è l'invito a preservare la nostra singolarità, la nostra libertà e la nostra felicità, difendendole dalla falsa moneta del progresso ».

La frase è ambigua, più ancora della commedia stessa, poiché qui, nonostante la nostalgia della *belle époque*, non è del « progresso » o del progresso *tout court* che si tratta ma di una forma storica ben delimitata di progresso legata alla lotta di belve, alla catena di egoismi implacabili del periodo aureo del capitalismo monopolistico. Del resto, Giraudoux lo dice chiaramente: « Perché il denaro è il re del mondo ».

Critica alla società nuova, disumanizzante, spoeticizzante, così come Giraudoux la vedeva: una società prona innanzi al dio Denaro. L'ingenua nostalgia delle nebbie dorate di altri tempi si incarna nei vagabondi, nella Sorella-di-tutti in attesa del primo sorriso di puro amore e nelle quattro poetiche pazze - di quelle dementi di quartiere schernite dai ragazzi, femminilmente bellicose tra di esse, ma soltanto esse autorizzate, da una corte dei miracoli semi-proletaria, semi-carnevalesca (il garzone di caffè, il sordomuto, la fioraia, l'uomo delle fogne, il venditore di lacci, ecc.), per giudicare, condannare ed escludere dal mondo le schiere di pescecani: presidenti, consiglieri, affaristi, supersegretari delle nascenti società anonime...

Corneilliano, impressionista ed espressionista, sconcertante, con riflessi idillici ed ironie feroci, mago della parola straripante e metaforica, Giraudoux non ha nella « Pazza di Chaillot » la più consistente delle sue opere, ma si può dire una delle più fantasiose, paradossali, attraenti e, al tempo stesso, difficili da rappresentare. Ora, il grande merito della compagnia del *Teatro Estudio de Lisboa* è proprio quello di averci dato uno spettacolo comunicativo, diligente, sicuro ed entusiasta malgrado alcuni punti deboli nell'elenco necessariamente eterogeneo.

Helena Félix esprime con il suo viso estatico, dolce, e la voce del passato, lo *charme* toccante e il *quid* di pazzia redentrica della « contessa » di Chaillot, tra l'estrema miseria e il regno del sogno. Vasco de Lima Couto adatta al suo volto una maschera di una durezza quasi caricaturale; Armando Venâncio si rivela attore di qualità in due ruoli di caratterista disegnati con vigore e verità, al di là del naturalismo; Joaquim Rosa ha notevole autorità nei panni dell'insolente rigattiere; Sarzedas sfoga questa volta la sua esuberanza senza tema di eccedere, dato che il sordomuto deve per forza gesticolare (e lo fa bene). Graça Lobo recita con gravità ed emozione una indimenticabile battuta. Da segnalare il senso teatrale delle scenografie e dei costumi di Maria Helena Reis, spesso molto felici nelle invenzioni.

Può darsi che non sia possibile in palcoscenico dare al testo di *Jacob e o Anjo* tutta la bellezza, profondità e sottigliezza che a leggerlo lascia intravedere. José Regio, in un gesto di solidarietà (che gli fa onore, perché essere generoso e grato va facendosi tra noi sempre più raro) ha già dichiarato pubblicamente che la sua commedia è estrema-

mente complessa, che pecca qui e là di troppe parole (promettendosi di limarla al momento opportuno), e che si ritiene soddisfatto della rappresentazione data dalla Compagnia del Teatro Popolare alla « Estufa Fria ».

Ma l'atteggiamento di José Regio, per quanto comprensibile e bello, non ci può costringere in alcun modo alla medesima indulgenza, non fosse che per il rispetto che dobbiamo alla nostra professione di critici. La commedia, con la sua ardente poesia barocca e la sua problematica appassionante - la ricerca di Dio, nella linea del pensiero giansenista, lungo i cammini della miseria e dell'orrore - possiede la forza sufficiente per resistere a qualsiasi scompiglio, ma va detto che né la incolore regia di Orlando Vitorino né gli scenari e i costumi più o meno rivistaioli di Pinto de Campos né l'interpretazione nel suo insieme hanno debitamente valorizzato, per eccesso di retorica e per mancanza di autentico calore, il dramma della distruzione della carne che la simbologia di José Regio proponeva agli spettatori come fuoco di purificazione.

Il migliore degli interpreti è stato, a nostro avviso, Carlos Duarte, nonostante un certo manierismo. L'ambiguo Angelo-Boffone che egli riesce a creare (messaggero di un dio che vuole strappare tutto ai mortali lasciandogli soltanto il fuoco della sofferenza nel deserto dello spirito) ha per lo meno potere di comunicativa nel suo complesso ruolo, fatto di continue metamorfosi, come del resto esige il personaggio nella sua dubbiezza, nella sua duplicità. Salvati dal mestiere, e a volte brillanti, Alves da Costa ed Assis Pacheco.

Urbano Tavares Rodrigues

LA RESISTENZA TORNA SULLO SCHERMO

Nella « Catacombe » di Parigi è stato presentato un film sulla Resistenza francese al nazismo dal titolo « Tu moissonneras la tempête » (in italiano « Tu distruggerai la tempesta »). Alla serata sono intervenuti molti membri del « maquis » francese, tra i quali il colonnello Rol Tanguy protagonista delle imprese evocate nella pellicola presentata al pubblico dal polemico padre Bruckeberger che vediamo nella foto.





A LONDRA L'ECLISSE VERLAINE-RIMBAUD

Verlaine e Rimbaud, la loro tempestosa amicizia, il loro sodalizio artistico, sono evocati, al Royal Court di Londra, dall'«Eclisse totale», un lavoro teatrale scritto da un giovane drammaturgo, Christopher Hampton. Rimbaud, sedicenne, malvestito, con una testa di capelli biondi scarmigliati, assomiglia ad un hippy e, come un hippy, non esita a piantarsi, senza vergogna, nella casa che il ventisettenne Verlaine occupa con la moglie. Irretito dal giovanetto, Verlaine abbandona la famiglia e segue Rimbaud divorato da una insaziabile sete di nuove esperienze. Il lavoro è una fedele ricostruzione della relazione fra i due famosi poeti. L'attore John Grillo è Verlaine. Nella foto a sinistra lo vediamo in scena con l'attrice Michèle Dotrice che interpreta la moglie. Victor Henry (nella foto a destra) impersona Rimbaud.

LE CONSOLATRICI DI PETER E FRANK

Britt Eklund e Mia Farrow hanno lasciato nei cuori di Peter Sellers e Frank Sinatra vuoti che sono stati subito colmati. L'attore inglese ha trovato una nuova splendida partner. Si chiama Leigh Taylor Young che, nel film «Ti amo, Alice B. Toklas», interpreta la parte che era della bella Britt. Anche Sinatra si è subito consolato. Il posto della irrequieta Mia è stato preso dalla francese Jacqueline Bisset. Dopo «Detective», la giovane attrice interpreta «I tre esordienti» che narra la vicenda di tre sedicenni che, in un giorno d'estate, vivono la loro prima esperienza sessuale.



FOTOMODELLO IL NUOVO 007

Il nuovo James Bond è un australiano di ventinove anni. Dopo la decisione di Sean Connery di separarsi dal personaggio dell'agente 007, i produttori Harry Saltzman e Albert Broccoli hanno setacciato mezzo mondo per trovare il sostituto. L'hanno trovato in Australia in un grande «atelier» di Camberra. George Lazenby, il nuovo Bond, è infatti uno dei più ricercati fotomodelli.

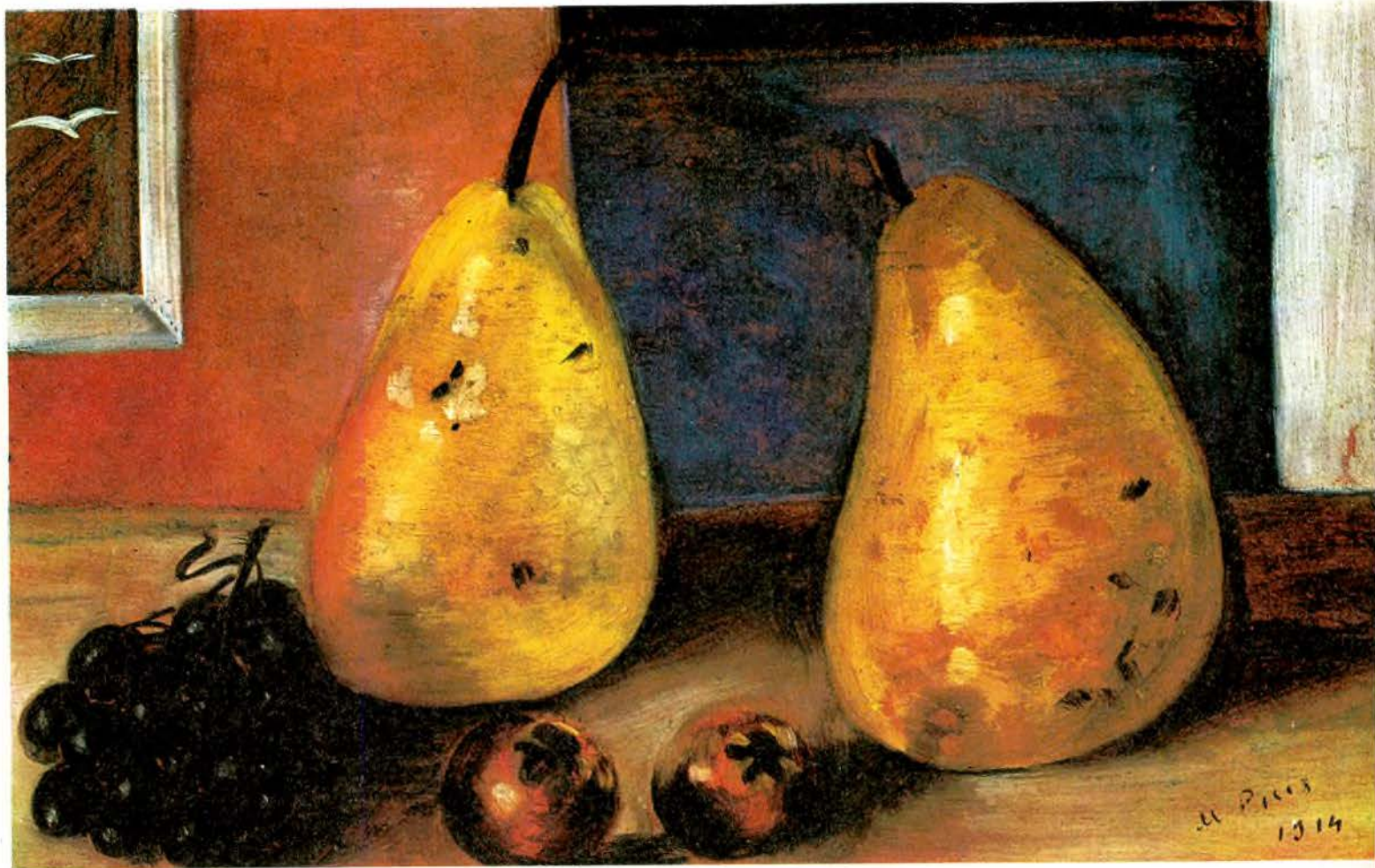


I CONIUGI BURTON NON FANNO CASSETTA

Dopo aver diretto ed interpretato un «Macbeth» cinematografico, Richard Burton ha in mente di dirigere e interpretare una versione cinematografica del «Faust». I numerosi impegni non gli consentono, per ora, di por mano al progetto. Con la moglie, Liz Taylor, l'attore gallese deve interpretare una serie di film che lo terrà impegnato sino al 1970. La famosa coppia è richiesta da moltissimi produttori disposti a pagare favolosi compensi. Se ne dovrebbe dedurre che i film con i coniugi Burton abbiano un grande successo. Il «box office» segnala, al contrario, che le pellicole con Liz e Richard non raggiungono grandi incassi. Gli ultimi film, soprattutto, hanno attinto livelli deludenti dal punto di vista commerciale. Ad Hollywood ci si domanda se sia giusto continuare a pagare somme elevate a Liz Taylor e Richard Burton se il loro nome non richiama più, come, un tempo, il pubblico.



ILTE
novità 1968



La Ilte è lieta di presentare al pubblico italiano e straniero la più importante e completa opera editoriale sul grande pittore italiano Filippo De Pisis, scritta da Guido Ballo, titolare di Storia dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Brera, libero docente di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Torino, critico d'arte di fama internazionale. L'opera raccoglie un testo critico, chiaro, penetrante, nuovo, ed è illustrato da **592 tavole: 135 sono a colori**, di cui molte a doppia pagina. Una raccolta di scritti inediti dello stesso De Pisis – da diari, appunti, lettere, pagine liriche – e il più ampio contributo bibliografico, con l'elenco ragionato delle illustrazioni e i dati biografici, completano questa monografia, necessaria agli studiosi e a tutti gli appassionati d'arte. L'opera in elegante e moderna veste editoriale, stampata in offset, rilegata in piena tela, sarà posta in vendita entro il mese di novembre al prezzo di copertina di **L. 20.000.**

GUIDO BALLO

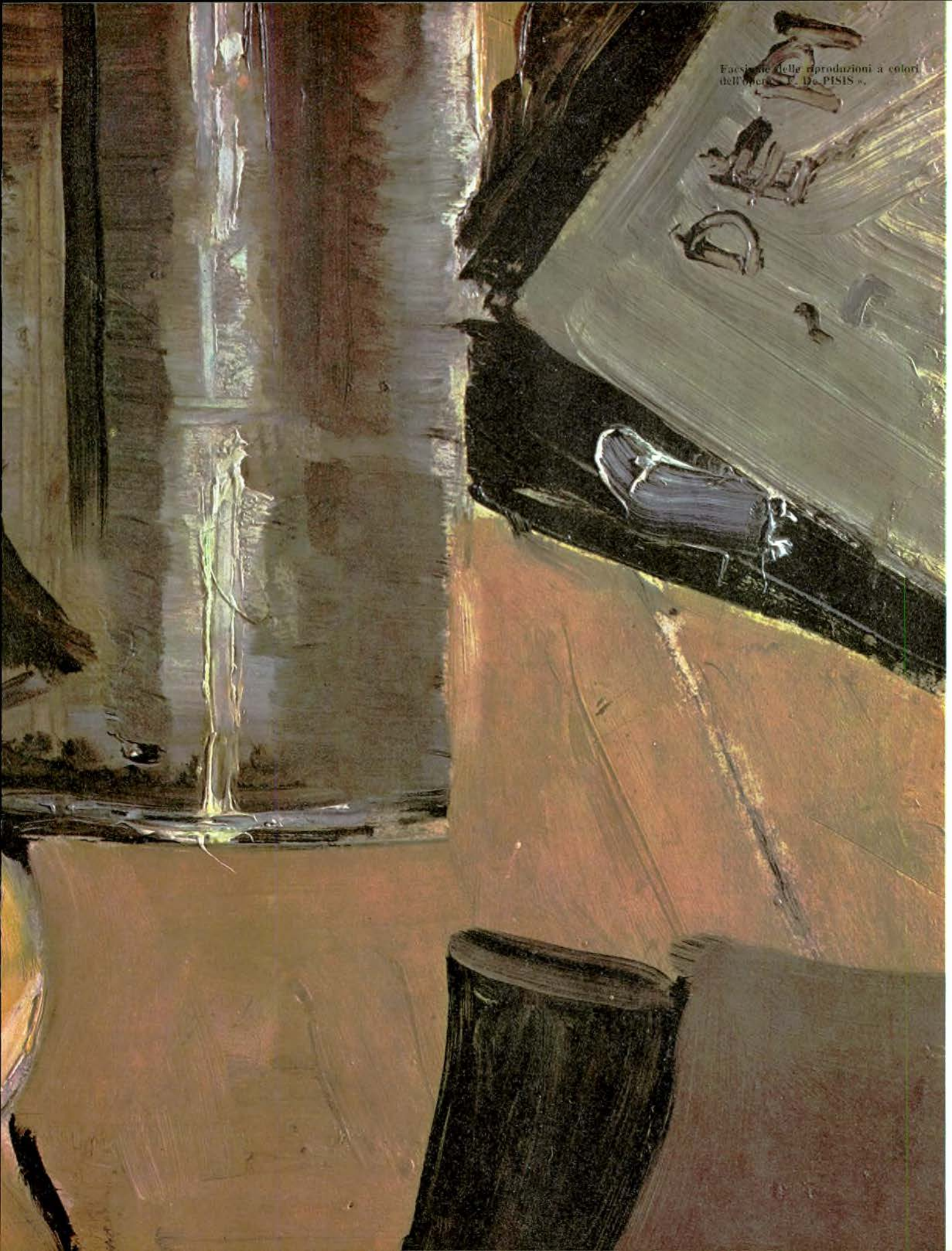
De Pisis

Prenotazioni:
presso la **ILTE**, corso Bramante, 20
10100 Torino
o presso le migliori Librerie.

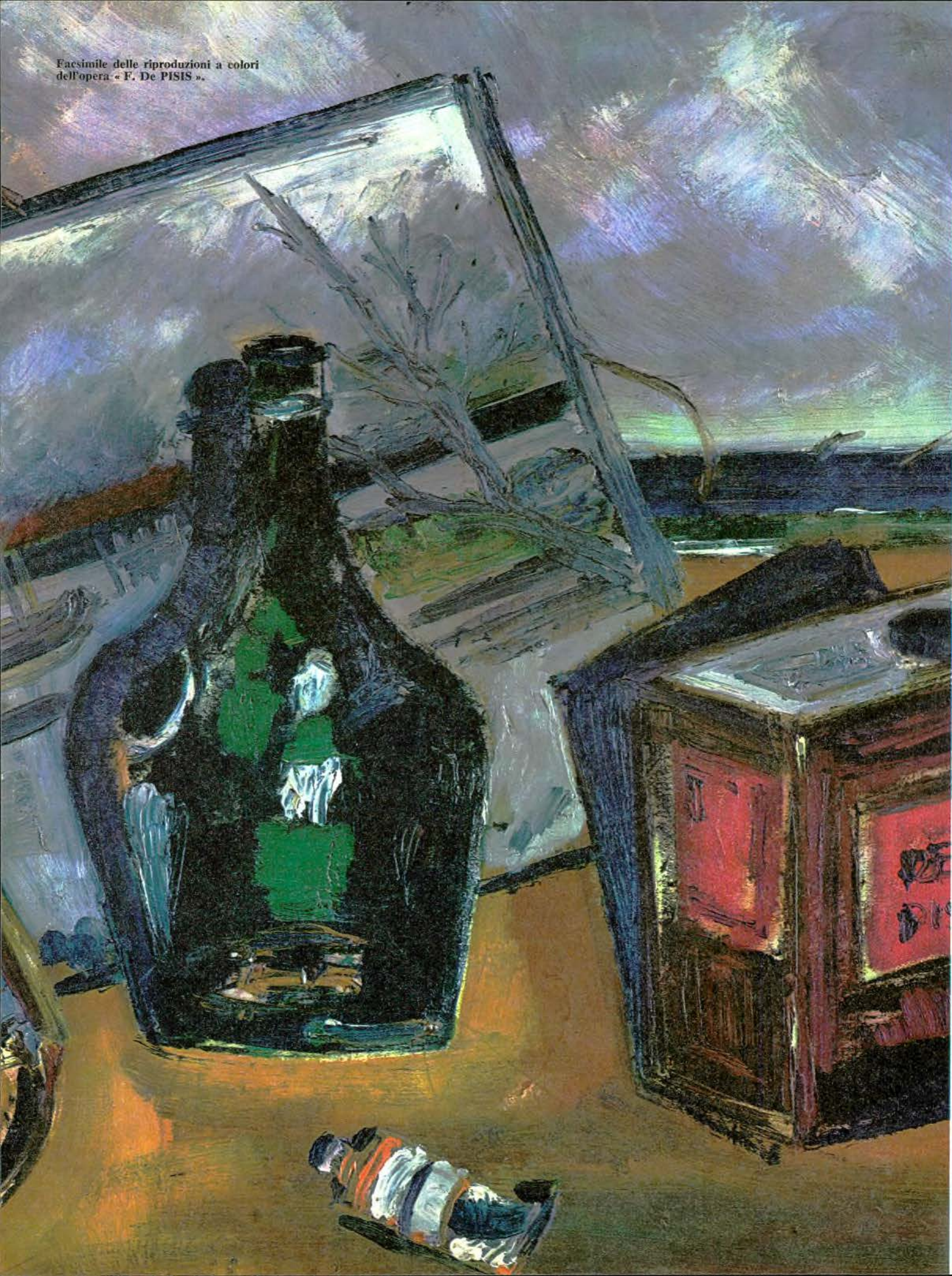
*Agli abbonati di «Il Dramma» sconto del 10 %
sul prezzo di copertina*



Facciamo delle riproduzioni a colori
dell'opera "L. De PISIS".



Facsimile delle riproduzioni a colori
dell'opera « F. De PISIS ».



CHE ARIA TIRA E CHE NEBBIA C'È PER I CABARETS

Si può affermare che la appena iniziata stagione cabarettistica si presenta sufficientemente incerta e confusa. Non già, probabilmente, per mancanza di pubblico quanto piuttosto per mancanza di idee in coloro i quali alle sorti del cabaret presiedono. Travolti ormai da tempo i cabaret di Torino, di Firenze e di Palermo (in tutte queste città c'erano infatti stati alcuni esempi) sono rimasti soltanto i cabaret di Roma e di Milano. A Milano per ora ha riaperto soltanto il Derby Club presentando Bruno Lauzi, Felici Andreasi, Walter Valdi, Renato Sellani e Pippo Franco. Il Derby Club è il locale che l'altr'anno allineava Enzo Jannacci, Cochi e Renato ed altri cantanti di-



Lino Toffolo dal « Derby Club » è passato alla televisione. Nella foto a destra: Franco Nebbia un veterano del teatro cabaret.

venuti famosi o grazie a un successo discografico oppure per una costante presenza sui teleschermi. Doveva esserci anche Lino Toffolo il quale faceva parte dello stesso gruppo del Derby Club, ma anche Toffolo sta vivendo un suo momento televisivo. Insomma si potrebbe dire che i nomi proposti dal Derby ad apertura di stagione sono altrettante proposte ai programmi leggeri della tv, ovvero adesso abbiamo questi e vediamo se vi interessano. Questo discorso vale fino a un certo punto per Pippo Franco il quale partecipa agli spettacoli del Derby solo perché impegnato a Milano con la commedia musicale « Viola violino e viola d'amore ». C'è un altro nome che ancora non si è presentato all'apertura della stagione milanese, ed è Franco Nebbia, il veterano del cabaret: Nebbia ha trascorso l'estate a bordo di un vascello che ha portato su molte spiagge le strofette e le cattiverie del suo mini show. Nebbia desiderava anche trasferirsi a Roma oppure proporsi in un altro locale che non fosse il suo Nebbia Club. In



queste incertezze non ci ha ancora informato delle sue decisioni.

Questa per ora la situazione milanese. A Roma nel mese di ottobre ha aperto soltanto Il Puff, un cabaret trasteverino del quale è animatore e proprietario un cantante di tipica estrazione romana: Lando Fiorini. In questo cabaret con uno spettacolo dal titolo « Fino a farti ridere » agiscono Emi Eco e Enrico Montesano: quest'ultimo già scritturato in televisione per « La domenica che fai? » il programma leggero che, condotto da Raffaele Pisu, ha sostituito « Quelli della domenica ». Nel cabaret di Fiorini tra un « Barcarolo romano » e una « Ciomachella de Trastevere » si può ascoltare una dignitosa messa in scena di due brevi scene di Courteline dirette da Adolfo Fenoglio. Stanno intanto per riaprire altri tre cabaret: « Il Giardino dei supplizi » che prevede in apertura uno spettacolo firmato da Gualtiero Jacopetti, Franco Prosseri e Luciano Cirri. Il protagonista di questo spettacolo come la scorsa stagione sarà Oreste Lionello affiancato da Sandro Pellegrini, Anna Mazzamau-

ro e Pat Starke. Due attori che l'altr'anno agivano al Giardino dei supplizi e cioè Gianfranco Funari e Maria Palma Valloni, hanno rilevato un cabaret di Roma che ha cambiato gestione, cioè il Setteperotto che lanciò Paolo Villaggio. E' evidente che il Setteperotto cambierà probabilmente indirizzo politico, certamente indirizzo culturale. Il Bagaglino presenterà due compagnie: una di tipo esportazione che agirà a Milano (l'altr'anno la stagione milanese del Bagaglino è andata bene) ed una che agirà a Roma. A questi cabaret romani deve aggiungersi l'Oratorio, un cabaret dichiaratamente a destra (e quali sono quest'anno i cabaret romani che, escluso il Puff, non sono a destra?) che ha per animatore Nando Puccu Negri. Questi sono più o meno i programmi dei cabaret, resta da vedere in che misura e con quale entusiasmo il pubblico risponderà: ma sull'entusiasmo del pubblico nei confronti di questo tipo di spettacolo, va fatto tutto un altro discorso.

M. C.



CHI VINCERÀ «CANZONISSIMA»?

Il battage di *Canzonissima* cresce di settimana in settimana e, pur essendo ancora agli inizi, già va creando un clima di suspense. Chi vincerà? I « melodici » o gli « arrabbiati », le « dive del gorgheggio » o le « contorsioniste »? E chi determinerà le vittorie? Le giurie interne (quelle ristrette del sabato-sera) o le giurie esterne (quelle generali delle cartoline)? E con quale metro di giudizio, sia l'una sia l'altra giuria, daranno i loro suffragi? Secondo i soliti e cosiddetti « bene informati » è sempre capitato che le giurie interne hanno votato per le « voci nuove » e quelle esterne per le « voci tradizionali ». Ma sarà ciò, poi, vero? Proprio partendo da questi apparentemente banali, speciosi, capziosi (e non lo sono) quesiti abbiamo voluto interrogare l'attuale « uomo di *Canzonissima* », vale a dire Antonello Falqui, il vero coordinatore oltre che il regista di questa edizione-boom di *Canzonissima*, alla quale, pare, egli sia stato richiamato per ripetere gli strepitosi successi ottenuti in altre edizioni.

D. Lei Falqui, che quest'anno è il regista di una *Canzonissima* eccezionale con i suoi quindici-sedici milioni di spettatori cosa può dirne?

R. Cosa vuole che le dica. Faccio il mio lavoro e basta. Quindici-sedici milioni di spettatori... Chi lo dice... Va bene, va bene...

D. Quante trasmissioni ha curato come regista da quando è entrato alla TV a questa *Canzonissima*?

R. Sono tante, sicuramente più di 500, non posso perciò elencargliele una per una. Tra le più importanti: il *Musichiere*; *Canzonissima* '59, con Delia Scala, Manfredi e Panelli; *Giardino d'inverno*, con le gemelle Kessler e Henry Salvador (trasmissione che vinse la rosa d'argento al Festival internazionale di Montreux); *Studio Uno*, con Mina, Zizi Jeanmaire, la Pavone (personaggi affermatasi quasi tutti proprio in *Studio Uno*); e le commedie musicali, *La vedova allegra*, *Felicità Colombo*, *Addio giovinezza* fino a questa edizione di *Canzonissima*...

D. Di tutte queste trasmissioni-spettacolo quale le ha dato le maggiori soddisfazioni, quale le maggiori amarezze?

R. Certo, soddisfazioni ne ho avute ma anche amarezze, e le amarezze le ho avute proprio dalle trasmissioni-spettacolo, come le chiama lei, a cui più, in sostanza, tenevo per tanti motivi (e per le quali ambivo di avvicinarmi agli stessi indici di gradimento, altissimi, ottenuti da, poniamo, *Studio Uno* e *Canzonissima*), vale a dire a *La vedova allegra*, *Felicità Colombo*, *Addio giovinezza*. Voglio dire che proprio queste trasmissioni-spettacolo, per le quali ho cercato di far convergere gusto musicale e finezza di recitazione, documentazione storica (di atmosfera, di aderenza, di stile) e aderenza all'attualità, sono risultate meno popolari, meno gradite. E mi ha amareggiato non soltanto il minor gradimento popolare ma soprattutto il minor riscontro della critica. Ho constatato, cioè, che la critica è più impegnata a scoprirmi capacità e bravure in *Canzonissima* che non in trasmissioni-spettacolo di questo genere.

D. Risulta che lei è uno dei registi televisivi europei più premiati. Ne vuol dire qualcosa? Quanti e quali premi ha avuto?

R. Lei, mi scusi, non fa che farmi domande su cose che mi mettono in imbarazzo. Quanti e quali premi ho vinto? Una infinità: è vero. Ma se dicessi, se dichiarassi che non sono mai andato a ritirarli (per timidezza? per orgoglio? per complessi psichici?) quanta gente mi crederebbe proprio oggi in pieno clima di battage e di discussioni intorno al fenomeno dei premi?

D. Gli indici di gradimento hanno posto sempre ai primi posti alcune sue trasmissioni-spettacolo, prime fra tutte, *Studio Uno* e *Canzonissima*, eppure in certa stampa di falsi raffinati le riserve non sono mancate. Vuole dirne qualcosa?

R. Non voglio dirne niente. Chi lavora deve sopportare elogi e riserve (anche se sono riserve falsamente moralistiche). Io mi reputo un regista poco impaniato con i richiami più facili e fumettistici.

D. Eccole la domanda a sorpresa finale. Non la giudichi provocatoria e insensata, non se ne irriti. Chi vincerà *Canzonissima* 1968?

R. Fino a qualche anno fa avrei creduto di poter rispondere, e abbastanza attendibilmente, a previsioni di questo tipo perché credevo che si potessero intuire anche gli ingranaggi mentali di certe giurie. Oggi non più perché le reazioni delle giurie e del pubblico diventano sempre più aleatorie, disperate, insospettabili, imprevedibili, con giudizi anche crudeli. Perciò non faccio previsioni: questa *Canzonissima* sarà una sorpresa anche per me.

(Intervista a cura di G. Tedeschi)

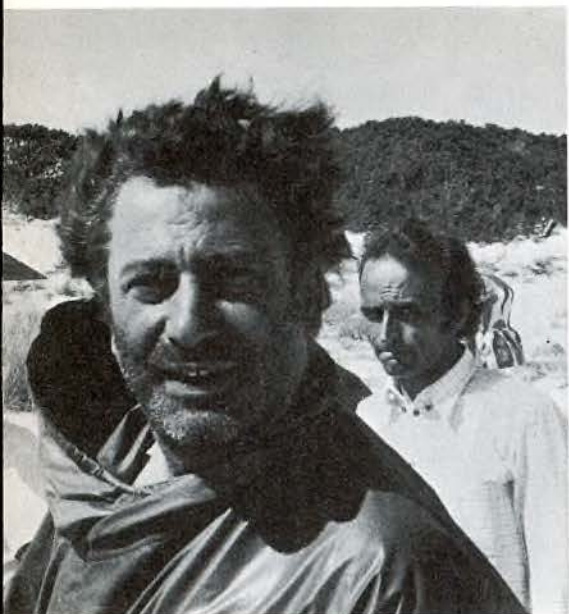
CINQUANTADUE GLI SPETTACOLI DEGLI STABILI PER IL '68-'69

Cinquantadue spettacoli interpretati da oltre quattrocento attori con quaranta nuove regie e venti novità italiane; questa, in sintesi, l'attività che i teatri stabili a gestione pubblica realizzeranno nella stagione '68-'69 e che è stata illustrata dai direttori dei Teatri Stabili di Bolzano, Catania, Firenze, Genova, l'Aquila, Milano, Roma, Torino, Trieste in una riunione del comitato di coordinamento presieduta dal Ministro per il Turismo e lo Spettacolo onorevole Magri.

JACQUES BREL DON QUICHOTE IN UN «MUSICAL»

Dalla canzone al cinema, dal cinema al teatro. Jacques Brel, forse il più popolare cantante belga, ha debuttato sullo schermo in un film di André Cayatte dal titolo « *Le risque du métier* » (in Italia tradotto « *Atten-tato al pudore* »). Sulla scia del successo cinematografico è approdato al teatro. A Bruxelles ha interpretato Don Quichote nella commedia musicale « *L'uomo della Mancia* ». Nella foto qui sotto: il popolare cantante nei panni del cavaliere dalla triste figura con Dario Moreno nel ruolo di Sancio Pancia.





« ECCE HOMO » A TEMPO DI RECORD

In poche settimane è stato realizzato in Sardegna il film « Ecce Homo ». Regista, l'esordiente Bruno Alberto Gaburro. Interpreti: Irene Papas, Philippe Leroy, Gabriele Tinti, Frank Wolf e Marco Stefanelli. « Ecce Homo » è un film drammatico avvenirista; d'intonazione pessimista, afferma l'urgenza di cancellare al più presto la nostra civiltà per inaugurarne un'altra su basi più sane. Nella foto a sinistra: Frank Wolf in primo piano; alle sue spalle il regista Alberto Gaburro. Nella foto a destra: Irene Papas con Philippe Leroy.

AL TEATRO DELLE DIECI

Alla fine di ottobre ha iniziato la sua attività « Il teatro delle dieci » al Ridotto del Romano di Torino. Il lavoro scelto per l'apertura è « Adramiteno », un testo settecentesco scritto da Stefano Gavuzzi. Si tratta di una parodia del melodramma. « Il grosso Ernestone », novità assoluta di Giovanni Guaita, che la compagnia realizza sotto l'egida del Teatro Stabile di Torino. Dopo Guaita, un altro autore italiano: Giordano Falzoni, di cui sarà rappresentato il « Teatro da camera ». Un omaggio a Roberto Bracco, con la messa in scena di « Don Pietro Caruso », e la ripresa della « Lezione » e della « Cantatrice calva » di Ionesco completano il cartellone. La regia degli spettacoli è stata affidata a Massimo Scaglione. Interpreti: Franco Alpestre, Gigi Angelillo, Anna Bonasso, Mario Brusa, Walter Cassani, Luciano Donalisio, Renzo Lori, Vittoria Lottero, Elena Magoja, Giovanni Moretti, Alberto Ricca, Franco Vaccaro. Nella foto: Franco Alpestre, Anna Bonasso ed Elena Magoja.





QUATTRO PASSI D'AMORE E D'ACCORDO

La vessillifera del « glamour » negli anni cinquanta, Jane Russell, è tornata alla ribalta. Jane ha ripreso a cantare nei locali di Las Vegas; la sua voce calda, con il sussidio di attillatissimi costumi, richiama ancora molti spettatori. Seguendo le orme di altre dive al tramonto, la Russell si è scelta anche un giovane marito, Tommy Lambeth.

« Viola, Violino e Viola d'amore » dopo il grande successo ottenuto al teatro Sistina di Roma è ora a Milano, al teatro di Via Manzoni. La commedia musicale di Garinei e Giovannini ha avuto molti contrasti. Il più grave, quello che ha tenuto per mesi a letto le gemelle Kessler. Perfettamente ristabilite, le due graziose cantanti-ballerine hanno ripreso il loro posto accanto a Enrico Maria Salerno. Garinei e Giovannini (nella foto) hanno ritrovato il buon umore.

LIBRERIA INTERNAZIONALE

Via della Mercede 43/45~Roma

Tel. 674.930

modernissima

tà·nouveau·tès·new books·neuerscheinungen
novità·nouveau·tès·new books·neuerscheinu

«L'AVVENTURA DI MARIA» DI ITALO SVEVO TORNA A TRIESTE

Con un «collage» di versi e prose di scrittori giuliani si è aperta all'Auditorium la stagione del Teatro Stabile di Trieste. Lo spettacolo di Libero Mazzi si intitola «Trieste con tanto amore» ed è intessuto sulle pagine di Umberto Saba, Italo Svevo, Virgilio Gioti, Scipio Slataper, Giani e Carlo Stuparich, Giulio Camber-Barni. Il condirettore artistico del Teatro, Giulio Bosetti, ha curato la regia ed ha letto versi e prose con Cesco Baseggio, Luigi Vannucchi, Franca Nuti. Il pubblico ha apprezzato lo spettacolo che ha inaugurato la stagione dello Stabile il cui teatro sarà interamente rinnovato. Otto sono gli spettacoli che saranno offerti agli abbonati, cinque realizzati a Trieste e tre che arriveranno in cambio dagli altri Stabili. Del primo



gruppo fanno parte «L'avventura di Maria» di Italo Svevo, riproposta anni fa al festival di Spoleto e che viene messa in scena dal regista Aldo Trionfo con Franca Nuti come protagonista; «Sicario senza paga» di Ionesco per la regia di Josè Quaglio e con l'interpretazione di Giulio Bosetti; «La storia di Bertoldo», novità di Fulvio Tomizza desunta dal libro di Giulio Cesare Croce; «Ivanov» di Cecov con la regia di Luca Ronconi; «Il mio Carso» di Scipio Slataper, adattato al teatro da Furio Bordon. Costituiscono il secondo gruppo «L'avventura di un povero cristiano» di Ignazio Silone messo in scena da Valerio Zurlini per il Teatro Stabile dell'Aquila; «Una delle ultime sere di Carnevale» di Goldoni, nell'edizione di Luigi Squarzina per lo Stabile di Genova; «Fedra» di Seneca, protagonista Lilla Brignone, diretta da Luca Ronconi.

JOANNA SHIMKUS NELL'«INVITÉE» DI VITTORIO DE SETA

Joanna Shimkus, la bellissima attrice canadese, sarà la protagonista del film che Vittorio De Seta realizzerà in Francia nel prossimo gennaio. «L'invitée» — questo è il titolo della pellicola — nasce da un soggetto di Lucille Laks di Tonino Guerra e narrerà la storia di una donna la quale, attraverso un'esperienza dolorosa, ma chiarificatrice, riesce a stabilire con il marito, e con la vita, un rapporto più autentico. Accanto alla Shimkus, nella parte del marito, sarà Michel Piccoli.



LA BELLA EVA SULLA TOMBA DI KAFKA

La presenza dei soldati dell'Armata Rossa in Cecoslovacchia non ha tolto del tutto il senso dell'humour agli attori di Praga. Il cinema è completamente paralizzato, l'attività teatrale ridotta. Si attendono tempi migliori; se non verranno, molti attori pensano di prendere la via dell'esilio. Intanto alcuni, come l'attrice Eva Schoberova, mandano le loro credenziali in Occidente. La bella Eva è qui ritratta nel cimitero ebraico di Praga accanto alla tomba di Kafka in un atteggiamento che può sembrare irriverente. L'attrice ha voluto rendere omaggio — così ha detto — allo scrittore cecoslovacco più invisibile agli occupanti del suo paese.

Stagione teatrale 1968-69

XV° ANNO DELLA COMPAGNIA

Giorgio DE LULLO Rossella FALK

Romolo VALLI Elsa ALBANI

con Carlo GIUFFRÈ e Giulia LAZZARINI

L'AMICA DELLE MOGLI

di Luigi Pirandello

(per gentile concessione di Marta Abba)

Regia di Giorgio De Lullo

Scene e costumi di Pier Luigi Pizzi

PLAZA SUITE

di Neil Simon

Regia di Emilio Bruzzo

Scena di Oliver Smith

Per la tournée negli Stati Uniti su invito del Lincoln Center:

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

di Luigi Pirandello

IL GIUOCO DELLE PARTI

di Luigi Pirandello

Regia di Giorgio De Lullo

Scenografia e costumi di Pier Luigi Pizzi

Gli attori (per ordine alfabetico)

Elsa Albani - Gianfranco Barra - Marco Berneck - Giuliana Calandra - Simona Caucia - Italo Dall'Orto - Consalvo Dell'Arti - Rossella Falk - Gabriella Gabrielli - Carlo Giuffrè - Angela Lavagna - Giulia Lazzarini - Carlo Reali - Roberto Rizzi - Edda Valente - Romolo Valli

Direzione Artistica: Giorgio De Lullo - Romolo Valli

TONINELLI

ARTE MODERNA

MILANO

Via S. Andrea, 8

ROMA

Piazza di Spagna, 86

AGENTI DI

AFRO

GUTTUSO

MARINO MARINI

pitture e disegni



Il Ministro per le Partecipazioni Statali, senatore Giorgio Bo, ha visitato il 21 ottobre a Torino le aziende del gruppo Iri della città. « Dai laboratori del Cselit alla Sip, alla Ilte, alla Rai, ho potuto constatare — ha detto il Ministro — lo sviluppo, sia pure in forme e in settori distinti, delle attività di comunicazione e di informazione: da quella affidata alla telefonia, alla radio e alla televisione, a quella che si esprime attraverso le arti grafiche ». Nel corso della visita al Centro studi Rai-tv, il Ministro Bo e il presidente dell'Iri, professor Giuseppe Petrilli, hanno assistito alle riprese di alcune scene dell'originale televisivo « Il leone di San Marco », diretto da Ada Grimaldi e interpretato da Carlo Giuffrè, Elena Zareschi, Paola Quattrini, Adolfo Geri, Mario Valdemarin, Fanny Marchiò, Andrea Checchi, Fulvia Mammi, Giulio Oppi e Marina Dolfi. L'amministratore delegato della Rai-tv, Gianni Granzotto (nella foto tra il sen. Bo e il prof. Petrilli), con il direttore generale Bernabei e altri dirigenti, ha condotto il Ministro e il presidente dell'Iri attraverso gli impianti, segnalando l'ampiezza crescente del numero degli italiani che seguono la televisione, ben 25 milioni, ai quali si aggiungono altri 5 milioni di cittadini che ascoltano i programmi radiofonici. Il Ministro Bo e il presidente dell'Iri Petrilli, hanno visitato successivamente la Ilte. Il presidente, Giancarlo Vigorelli, presentando gli oltre 1700 dirigenti, operai, impiegati, ed illustrando le caratteristiche e le capacità di questo grande complesso tipografico ed editoriale, ha sottolineato i successi, e spesso i primati europei, della editrice della rivista « Il Dramma ».



LA VALLETTA DELLA SERA

Due vallette collaborano con Pippo Baudo alla trasmissione « Settevoci », che si divide in due parti, una pomeridiana e una serale. Nella parata di cantanti che va in onda nel pomeriggio, il popolare presentatore è coadiuvato dalla quindicenne Daniela Ghibli. In quella della sera ha al fianco Renata Lunati, una ragazza ventunenne, scelta tra ventisei candidate. Renata ha studiato disegno a Brera, è fotomodella e indossatrice di professione.

UN AMERICANO PORTA GUEVARA SULLE SCENE

Lo scrittore nordamericano Sidney Smith si trova da alcuni giorni a Lima per cercare di raccogliere informazioni su « Che » Guevara allo scopo di scrivere un'opera teatrale sulla sua vita. Smith ha detto che per il suo lavoro gli interessano gli aspetti di Guevara come uomo che « ha trionfato su tutti i suoi interessi fino ad offrire la vita per un ideale » e che a Lima vuole conoscere il concetto che i sudamericani hanno del guerrigliero. Lo scrittore statunitense lavora con un gruppo di teatro di Vancouver (Canada). Smith ha dichiarato che si recherà prossimamente anche in Bolivia in cerca di particolari sul « Che » e che cercherà di mettersi in contatto con la figlia che Guevara ebbe dalla peruviana Hilda Sadea. Per quanto riguarda la sua opera, lo scrittore ha anticipato che alternerà le scene con proiezioni di fotografie per ottenere maggiori effetti; gli attori « parleranno » rivolti alla fotografia del « Che », rivolgendogli domande alle quali soltanto gli spettatori potranno rispondere.



«GIULIETTA E ROMEO» COMMUOVE COME ALLORA TUTTA VERONA

Nel bellissimo e ricostruito teatro della Società Accademica Filarmonica di Verona è stata data l'anteprima italiana della «Giulietta e Romeo» di Franco Zeffirelli. Alla serata erano presenti, oltre alle autorità locali, gli onorevoli Andreotti e Gonella. Per il suo estro drammatico, il fervore veristico, la palpitazione romantica e sensuale, il film di Zeffirelli è molto piaciuto al pubblico. Giulietta è l'attrice anglo-argentina Olivia Hussey; Romeo, l'inglese Leonard Whiting. I due attori sono stati doppiati da Anna Maria Guarnieri e da Giancarlo Giannini. Molto ammirata la fotografia di Pasquale De Santis; di grande eleganza i costumi di Danilo Donati e gli arredi di Christine Eszard.

«DA UN NOVEMBRE ALL'ALTRO» PER IL CINQUANTENARIO

Per le celebrazioni del cinquantenario della Vittoria, va in onda dal primo novembre sul programma nazionale televisivo «Da un novembre all'altro». Si tratta di un testo scritto e ripensato da Gian Domenico Giagni sulla scorta di episodi e personaggi ispirati dai «Diari di guerra» di Comisso, Frescura, Gasparotto e Stanghellini e costituito da una serie di flash di varia durata e intensità. Sono episodi di guerra, semplici, umili e modesti come furono gli uomini che vi parteciparono. Il lavoro intende innanzitutto cogliere alcuni momenti psicologici che vanno dalle conseguenze della disfatta di Caporetto alla ripresa dell'esercito fino alla vittoria.



In edicola
l'enciclopedia italiana
che ha conquistato
il mondo



Universo

la grande enciclopedia per tutti

In tutti i principali paesi del mondo, in centinaia di migliaia di famiglie, l'enciclopedia «Universo» risponde, in italiano o in francese, in spagnolo o in inglese, in turco o in flammingo, alle domande di chi la consulta; ma non è tutto perché sono in preparazione molte altre edizioni. Questa prestigiosa diffusione ha interessato, oltre all'Italia, **Gran Bretagna, i Paesi del Commonwealth, Stati Uniti, Francia e i Paesi già francesi, Canada, Svizzera, Belgio, Olanda, Spagna, Argentina, Venezuela, Cile, Messico, Turchia** e interesserà tra breve altri diversi paesi europei ed americani, ossia quasi l'intero mondo della cultura occidentale. Nonostante le differenti condizioni culturali di questi paesi, «Universo», la grande enciclopedia per tutti, si è rivelata ovunque un'opera di tipo veramente moderno, capace di interpretare quelle che sono le esigenze del grande pubblico: informazione precisa, aggiornamento accurato, illustrazione pertinente, struttura razionale e pratica.

Prezioso veicolo di cultura, «Universo» deve il suo successo alla originale distribuzione della materia, che offre al lettore, insieme alla rapida consultazione, numerosissime occasioni per leggere e approfondire un argomento nell'arco di un'armonica e vivace trattazione monografica. «Universo» si compone di 195 fascicoli: ciascun fascicolo di 36 pagine compresa la copertina è in vendita a L. 350 a partire dal 24 settembre. L'opera completa sarà di 12 volumi rilegati in balacuir, formato 23 x 30. 6 240 pagine stampate su carta patinata conterranno 1 500 grandi monografie, 13 500 voci alfabetiche e decine di migliaia di richiami a voci collaterali, 20 000 illustrazioni interamente stampate a colori. «Universo» è veramente l'enciclopedia per tutti coloro che vogliono integrare e approfondire le proprie conoscenze e le materie dei loro studi.

A chi acquista il 1° fascicolo verrà dato il 2° in omaggio.

Istituto Geografico De Agostini - Novara



Davanti a mille e cinquecento invitati del «Tout-Paris», Maurice Chevalier ha dato il suo «Recital di addio» al Teatro dei Campi Elisi. Con le sue canzoni e le sue scenette, il vecchio Maurice ha portato all'entusiasmo il pubblico. Il «Recital di addio» è coinciso con il suo ottantesimo compleanno. Alla fine dello spettacolo molti piangevano ed invocavano il popolare Chevalier chiamandolo con il vezzeggiativo che gli dette Mistinguett, «Momo». Nelle foto (in alto a sinistra): Maurice Chevalier con la famosa paglietta canta al Teatro dei Campi Elisi. In basso: il popolare chansonnier commosso al termine dello spettacolo. Nella foto qui sopra: Chevalier appende la paglietta all'ingresso del Museo della Canzone Francese che ha organizzato, in occasione del commiato, una esposizione di fotografie attraverso le quali è ricostruita la straordinaria carriera del cantante.

IL CENTRO PARLAMENTARE DELLO SPETTACOLO

L'on. Gabriele Semeraro è stato eletto presidente del Centro Parlamentare dello spettacolo e del turismo a conclusione di una riunione a Montecitorio cui hanno partecipato numerosi deputati e senatori.

L'on. Semeraro, vice presidente del Centro nella passata legislatura, ha inviato - all'inizio della riunione - un saluto al presidente della Camera on. Pertini, che per varie legislature è stato componente del Centro, ed un ringraziamento per l'attività svolta all'ex presidente del Centro on. Folchi.

Si è poi proceduto all'assegnazione delle cariche che risultano così distribuite: comitato direttivo: Semeraro Gabriele, presidente; Armani Arnaldo, Lajolo Davide, Mariani Nello,

vicepresidenti: Allegrì Cesare, Anderlini Luigi, Argiroffi Emilio, Ariosto Egidio, Baldi Carlo, Bardi Francescantonio, Biasini Savario, Di Nardo Ferdinando, Fulci Sebastiano, Jozzelli Attilio, Lattanzi Giangiacomo, Levi Arian Giorgia, Pietrobono Tullio, Trombadori Antonello, Girardin Luigi, componenti. Responsabili di settore: turismo internazionale: Armani; legislazione turistica: Jozzelli; turismo sociale e campeggi: Mariani; prosa: Ariosto; lirica maggiore: Argiroffi; lirica minore: Cassandro; rivista e musica leggera: D'Aquino; cinematografia: Semeraro; cinematografia a passo ridotto: Baldi; spettacoli viaggiatori: Fulci; T.V.: Bartolo Ciccardini, Antonello Trombadori.

ATTO DI RABBIA DI EDWARD DMYTRYK

Perché i film sono sempre più pieni di sesso e di violenza? Sembra che siano i produttori a volerlo. Questo almeno è capitato al noto regista americano Edward Dmytryk, che sta preparando un film intitolato «Act of anger» («Atto di rabbia»), dove si parla, fra l'altro, di un atto di violenza omosessuale. «Io non intendevo mettere nel film la scena del vero e proprio atto di violenza - spiega Dmytryk - ma ho dovuto farlo su richiesta. La richiesta è stata formulata dalle società alle quali ho presentato la sceneggiatura». Tuttavia, la società che ha scelto di produrre il film, la Warner Bros-Seven Arts, non ha chiesto che la scena fosse inclusa. Ma è stato tutto inutile, la scena rimarrà.



*una moderna agile e completa
storia del teatro di tutto il mondo*

TEATRO UNIVERSALE DALLE ORIGINI AI GIORNI NOSTRI

di **ACHILLE FIOCCO**

Le multiformi vicende del teatro drammatico di tutti i tempi e di tutti i Paesi narrate tenendo conto – entro i limiti di un panorama essenziale – del fenomeno teatrale in ogni suo aspetto. Redatta con criteri nuovi, la storia del Fiocco considera le più recenti revisioni della storiografia teatrale e si presenta come racconto sintetico e nel contempo dettagliato, scientificamente rigoroso, ma sempre affascinante.

*3 volumi rilegati formato 13,5 × 21 cm.
1158 pagine di testo
99 tavole in nero e 27 a colori f.t.
sovracoperte a colori in elegante cofanetto
L. 11.000*

*il 37° volume della collana
DAL SOGGETTO AL FILM
diretta da Renzo Renzi
è dedicato a*

TRE PASSI NEL DELIRIO

di **FEDERICO FELLINI**
LOUIS MALLE, ROGER VADIM

Uno scrittore come Edgar A. Poe è sempre stato considerato dal cinema, incredibile a dirsi, come una sorta di soggettista di film di seconda categoria. Quindi la decisione di affidarsi a tre suoi racconti per farli realizzare a tre registi di grande fama, è diventato un atto coraggioso.

Le storie di questa decisione e dell'atteggiamento curioso tenuto da Fellini, Malle e Vadim per avvicinarsi ad uno scrittore così affascinante e difficile, sono riferite con la spregiudicatezza che l'importanza di tali registi può sopportare ed il rapporto letteratura-cinema è documentato dalla pubblicazione dei racconti integrali di Poe accanto alle sceneggiature che ne sono state tratte.

a cura di
Liliana Betti, Ornella Volta, Bernardino Zapponi

*volume di 228 pagine, 98 illustrazioni f.t.
rilegato, sovracoperta a colori
L. 3.000*

TSR TEATRO STABILE DELLA CITTA' DI ROMA

IV STAGIONE 1968/1969 AL TEATRO VALLE

SPETTACOLI IN ABBONAMENTO

Tagliando n. 1

MENO STORIE

di Franca Valeri

Regia di Vittorio Caprioli

Tagliando n. 2

FEDRA

di Seneca

Traduzione di Edoardo Sanguineti - Regia di Luca Ronconi

Tagliando n. 3

COCKTAIL PARTY

di T. S. Eliot

Traduzione di Salvatore Rosati - Regia di Mario Ferrero

Tagliando n. 4

LA STORIA DEL BUON SOLDATO SC'VEIK

di Jaroslav Hasek

Traduzione di Angelo M. Ripellino - Regia di Jan Grossman

Tagliando n. 5

IVANOV

di A. Cechov

Regia di Luca Ronconi (edizione del Teatro Stabile di Trieste)

ATTORI PRINCIPALI (dei primi cinque spettacoli - in ordine alfabetico): LILLA BRIGNONE, GIULIO BOSETTI, MARISA FABBRI, MASSIMO FOSCHI, ILEANA GHIONE, RENZO GIOVAMPIETRO, MARIANO RIGILLO, GIANNI SANTUCCIO, FRANCO SPORTELLI, FRANCA VALERI.

Abbonamento a cinque «prime»

L'abbonato ha il proprio posto fisso alle «prime» dei cinque seguenti spettacoli:

«MENO STORIE» - «FEDRA» - «COCKTAIL PARTY» - «LA STORIA DEL BUON SOLDATO SC'VEIK» - «IVANOV».

Abbonamento a cinque spettacoli con posto fisso (per le prime repliche)

Questa forma di abbonamento assicura agli abbonati il «posto fisso» per una delle prime repliche. Al momento dell'acquisto dell'abbonamento sarà fissato sulla tessera il posto e la serata o per la

prima replica, oppure per la seconda, oppure per la terza replica, ecc., per cui l'abbonato non dovrà effettuare alcuna prenotazione preventiva.

Abbonamento a cinque spettacoli a riduzione per lavoratori e studenti

Gli abbonamenti speciali a riduzione alle repliche sono suddivisi in vari turni e precisamente TURNO A, TURNO B, TURNO C, TURNO D ecc. Ogni turno comprende una intera settimana di repliche e l'abbonato può liberamente scegliere tra le repliche del proprio turno, la replica a lui più gradita, sia essa serale o diurna. Esclusivamente per le repliche serali dei giorni prefestivi e per le

repliche diurne dei giorni festivi, il numero dei posti riservati agli abbonati del settore poltrone sarà limitato ai posti in palco e ai posti di galleria di platea.

L'inizio e il termine delle repliche del turno, cui si riferisce l'abbonamento, saranno comunicati agli abbonati tramite appositi stelloncini pubblicati nella giornata di sabato sui seguenti quotidiani: «Messaggero», «Tempo», «Paese Sera».

I tagliandi di abbonamento sono vincolati ai singoli spettacoli ed ai singoli turni, per cui un tagliando non usufruibile per il turno segnato nell'abbonamento e per lo spettacolo cui si riferisce, non potrà essere usato né per i turni, né per gli spettacoli successivi, né tantomeno verrà rimborsato.

COSTO ABBONAMENTI

Abbonamento a cinque «prime»

Settore Poltrone

L. 20.000 ossia L. 4.000 a spettacolo

Settore Galleria

L. 10.000 ossia L. 2.000 a spettacolo

Abbonamento a cinque spettacoli con posto fisso per le prime repliche

Settore Poltrone

L. 8.000 ossia L. 1.600 a spettacolo

Settore Galleria

L. 4.000 ossia L. 800 a spettacolo

Abbonamento a cinque spettacoli a riduzione riservato a lavoratori e studenti

Settore Poltrone

L. 5.000 ossia L. 1.000 a spettacolo

Settore Galleria

L. 3.000 ossia L. 600 a spettacolo

La biglietteria del Teatro Valle aprirà le prenotazioni dei singoli turni il lunedì e terrà a disposizione degli abbonati tutte le 7 piante settimanali affinché l'abbonato possa scegliere la giornata a lui più gradita.

Gli abbonati dovranno dare l'esatto recapito onde il Teatro Stabile possa far loro pervenire le eventuali comunicazioni che si rendessero necessarie durante la stagione. È allo studio la possibilità di recapitare a domicilio i biglietti d'abbonamento prenotati per telefono.

Il Teatro Stabile si riserva di spostare o sostituire per eventuali cause di forza maggiore gli spettacoli in abbonamento.

I blocchetti degli abbonamenti a posto fisso, nonché gli abbonamenti a riduzione per lavoratori e studenti contengono cinque tagliandi «jolly» che servono per ottenere la riduzione del 50 % sugli spettacoli presentati dal Teatro Studio.

Il SETTORE POLTRONE comprende tutte le poltrone di platea, tutte le poltrone della prima e seconda fila della galleria di platea e i posti dell'attuale primo e secondo ordine di palchi.

Il SETTORE GALLERIA comprende tutti i posti del terzo e quarto ordine di galleria, nonché i palchi di terzo ordine.

Per l'acquisto degli abbonamenti rivolgersi alla biglietteria del TEATRO VALLE - VIA DEL TEATRO VALLE dalle 10 alle 14 e dalle 16 alle 20. Per informazioni e delucidazioni rivolgersi all'Ufficio Abbonamenti del TEATRO STABILE - VIA DEI BARBIERI 21 (ingresso palcoscenico Teatro Argentina); tel. 65.21.91 - 65.73.50 - 65.73.90.

SPETTACOLI FUORI ABBONAMENTO

(Riduzione con tagliando Jolly)

MINNA VON BARNHELM

di G. E. Lessing

Regia di Axel Von Anbesser

Compagnia: Die Brücke di Monaco di Baviera

IL CASTELLO

(dal romanzo omonimo) di F. Kafka

Riduzione di Max Brod - Regia di Jochon Heise

Compagnia: Die Brücke di Monaco di Baviera

IL PRINCIPE DI HOMBURG

di H. Kleist

Regia di Hans Schalla

Compagnia: Schauspielhaus Bochum

TEATRO STUDIO

PEPPE ER TOSTO

Pretesto per uno spettacolo popolare dagli scritti di G. G. Belli a cura di Giovanni Gigliozzi - Regia di Mario Prosperi

SOLUZIONE FINALE

di Corrado Augias

Regia di Sandro Sequi

I VISIONARI

di Robert Musil

Regia di Sandro Sequi

PING-PONG

di Arthur Adamov

Regia di Massimo Manuelli

Poiché saranno posti in vendita non oltre 10.000 abbonamenti, si pregano i sigg.ri abbonati della trascorsa stagione di acquistare per tempo gli abbonamenti stessi.

SCHEDA RICHIESTA ABBONAMENTI

Nome e cognome

Via

N.

Tel.

Codice Postale

Città

Professione

Ditta, Scuola o Associazione a cui appartiene

Richiede i seguenti abbonamenti

Poltrone

N.

Gallerie

N.

ARMANDO
CURCIO
EDITORE
s.p.a.



LECTOREM
DELECTANDO
PARITERQUE
MONENDO

I migliori storici e critici teatrali,
cinematografici, musicali, radio-televisivi
e di tutti gli altri
settori dello spettacolo
hanno collaborato alla redazione
della

GRANDE ENCICLOPEDIA CURCIO DI CULTURA UNIVERSALE

16 volumi
in grande formato
per circa 11.000 pagine patinate
170.000 voci
40.000 soggetti fotografici in nero e a colori
5.000 disegni tecnici
1.000 itinerari artistici
80.000.000 di lettere

Alcuni giudizi sulla GRANDE ENCICLOPEDIA CURCIO

« mi rallegro molto per la sintetica chiarezza raggiunta, con precisione e semplicità, dai valenti collaboratori della Enciclopedia: è un manuale che consulterò spesso. »

Giuseppe Ungaretti

« mi pare che vi siano confermati i pregi iniziali dell'opera, cioè la scelta precisa delle informazioni, la misura bene equilibrata delle voci, l'ordine e la facilità della consultazione, la ricchezza delle illustrazioni, ben selezionate nel gran mare del visivo moderno. »

Arrigo Olivetti

« la GRANDE ENCICLOPEDIA CURCIO DI CULTURA UNIVERSALE, modello di ordine, di chiarezza, di accuratezza, di semplicità. E' davvero una bella e nobile iniziativa. »

Indro Montanelli

« di chiara e facile consultazione, questa enciclopedia ha un duplice merito: è un'opera divulgativa, ma offre allo stesso tempo nozioni scientificamente aggiornate, informazioni selezionate con rigore. »

Bruno Zevi

« la GRANDE ENCICLOPEDIA CURCIO DI CULTURA UNIVERSALE mi pare un ottimo e serio strumento di informazione e di divulgazione culturale, particolarmente gradevole per la straordinaria ricchezza di illustrazioni, ed equilibrato nell'ampiezza delle voci. »

G. C. Argan

« mi pare che l'impegnativa realizzazione raggiunga gli scopi che si prefigge e cioè quelli di un'azione divulgativa e al tempo stesso di aggiornamento scientifico; scopi di natura, quindi, anche sociale. »

On. Brunetto Bucciarelli Ducci

Nella GRANDE ENCICLOPEDIA CURCIO e in tutte le altre Enciclopedie della Curcio tutte le voci di teatro, cinema, radio, musica, Tv, balletto, scenografia e di tutti i settori dello spettacolo.



«L'uomo si interessa all'anima di una donna, solo se ella ha un bel corpo». Partendo da questa sentenza di Montherlant, Hollywood si accanisce nel considerare Raquel Welch, oltre che una vessillifera del bel sesso, un'attrice ricca di sensibilità. In attesa che il suo talento si esprima, la giovane diva colleziona film scacciapensieri. Qui è in una scena di un western umoristico diretto in Spagna dal regista americano Tom Gries.

«LA FASTIDIOSA» DI BRUSATI PIACE A LONDRA



«La fastidiosa» di Franco Brusati ha avuto un vivo successo al «Mercury Theatre» di Londra. Il «Financial Times» ha dedicato un lungo articolo alla commedia messa in scena da Pierre Voos con la compagnia dell'International Theatre Club. Il critico del giornale ha rinvenuto echi pirandelliani nella commedia di Brusati che porta sul palcoscenico le vicende di una famiglia amareggiata e angosciata dai rimorsi che l'autore esamina con una freddezza che sconfigge nel cinismo. Come in molti altri lavori italiani, la commedia di Brusati - rileva il giornale - è nel solco di una tradizione imperante sulle scene italiane dove, dice il critico, si ripetono temi legati alla famiglia, a problemi religiosi e al problema della colpevolezza. Al successo della «Fastidiosa» ha contribuito oltre alla regia, che ha trovato intelligenti soluzioni stilistiche, anche l'esatta trasposizione nel carattere inglese del carattere italiano. Per questi motivi, molti critici, nell'elogio al regista e agli interpreti, non dimenticano il traduttore dell'opera, Henry Reed.

Lettere al Direttore

Per le commedie ha visto il lungo elenco?

Non pochi abbonati e lettori tornano a richiedere, con insistenza, che IL DRAMMA, nella sua nuova serie, e pur nell'impostazione che ha avuto generali consensi, non trascuri di pubblicare testi teatrali. Anche Paolo Stoppa, per questa richiesta, ha amabilmente telefonato in redazione. Tra gli altri, hanno scritto lunghe lettere in proposito, ricche inoltre di suggerimenti, il dr. A. Felcini, viale Pasteur 49, Roma, e il sig. Andrea Marconi, via Vespri Siciliani 20, Milano, che ringraziamo.

Non sarà sfuggito, rispondendo una volta per tutte, che già dal 1° numero avevamo dichiarato che era ed è nostra intenzione pubblicare commedie in testo integrale, anche se - per documentare a più voci il teatro cecoslovacco - avevamo anticipato cinque scelte antologiche di cinque drammaturghi di Praga.

Anzi, ad alcuni lettori (Letizia Portalupi, Linuccio De Bellis, Carmelo Lojodice, Toni Meneghetti) che hanno chiesto il testo integrale di Topol, *Un'ora d'amore*, e a Paola Pitagora venuta a farci visita per avere subito il testo, rispondiamo che IL DRAMMA pubblicherà, in uno dei prossimi numeri, il bel lavoro di Topol. Anche il sig. Lucio Fanetti, dell'Ass. Piccolo Teatro di Arezzo, chiede il testo integrale di *Due orecchie, due nozze* di Milan Kundera: verrà, presto, anche l'ora per questa pubblicazione.

A soddisfacente risposta, crediamo, a tutti i nostri abbonati e lettori, il lungo elenco di autori italiani e stranieri, dei quali annunciamo - in un *depliant* a parte, inserito in questo numero - i testi teatrali che via via pubblicheremo nei prossimi numeri, siamo certi che darà a tutti e ad ognuno la più sicura garanzia. Del resto, già questa volta, si è visto che abbiamo pubblicato i sei atti unici di autori italiani, vincitori del «Premio Pescara», che andranno in scena il 19, 20, 21 novembre al Teatro Massimo di Pescara.

Dibattiti interni ed esterni

Non manco di esprimere la mia ammirazione per la nuova edizione della rivista teatrale «Il Dramma». Credo tuttavia che sarebbe molto interessante per gran parte dei lettori della rivista se questa, considerata la sua autorità nel campo della cultura e dello spettacolo, promuovesse convegni, dibattiti, conferenze con l'intervento di attori, autori, registi, e con la partecipazione dei lettori, dando luogo così ad una nuova iniziativa che, integrando e completando l'attività della rivista, concorrerebbe senz'altro ad aumentare il già vasto pubblico dei suoi lettori.

Certa che vorrà prendere in considerazione la mia proposta, La ringrazio anticipatamente e, nell'attesa di una Sua cortese risposta, Le porgo i miei più cordiali saluti.

Maria Adelaide Ceraolo (studentessa)
Via Ginori, 7 - Roma

Dibattiti ne faremo; ma, prima di discutere, vogliamo documentare, e mettere carne al fuoco. Intanto, pur assegnando alla rivista soprattutto un carattere informativo, che poi diviene da sé formativo, discuteremo sulla rivista stessa, promuovendo tavole rotonde, inchieste, ecc.; e poi, se mai, inaugureremo qualche pubblico dibattito, augurandoci di avere interlocutori appassionati come Lei.

L'edilizia teatrale

Affezionato lettore del «Dramma» non posso non compiacermi per la nuova bella veste data alla rivista e per la radicale sua trasformazione. Non mancheranno, ne sono più che certo, le critiche dei soliti conservatori ad oltranza, come non mancheranno riconoscimenti ben più autorevoli e importanti del mio. Con ciò voglia egualmente tener conto del mio giudizio favorevole e accolga, se lo riterrà opportuno, anche un personale suggerimento. Dato che la rivista si occupa ora di tutte le forme di spettacolo, perché non dedicare alcune pagine anche ad un problema tutt'altro che secondario e trascurabile quale quello dell'edilizia teatrale?

Proprio oggi «La Stampa» di Torino riporta

la notizia della riapertura del Teatro Toselli di Cuneo completamente restaurato. Il 19 prossimo, poi, si riaprirà il ricostruito Teatro Filarmonico di Verona, come pure si riaprirà presto il restaurato Politeama Genovese.

Perché non sensibilizzare il lettore italiano anche sul problema di come restaurare e riutilizzare tanti teatri storici oggi inagibili o ridotti al rango di sudici cinematografi? Perché non parlare dei «nuovi» teatri da costruire o già in costruzione, delle loro strutture e dei loro impianti?

Franco Battistelli
viale Gramsci, 64 - Fano (PS)

D'accordo, e grazie di cuore. Non trascureremo neppure questo settore; e Le siamo grati di avere compreso che una rivista organica dello spettacolo non deve ignorare nessun problema.

Musica leggera

Ho letto il primo numero della nuova serie de «Il Dramma». L'ho trovato ottimo, indiscutibilmente ottimo e per la scelta degli argomenti e per le colossali «penne» che la sua rivista ospita, penne sulle quali mi sembra superfluo esprimere un giudizio, e per le bellissime fotografie. Può contare sulla mia piena adesione e annoverarmi tra i più assidui lettori. Appassionatissimo di musica, pongo fede alla sua promessa di presentare degli articoli sulla musica; lei sa quanto me che bisogno c'è di parlare seriamente della musica, che in questo periodo è ignorata e trascurata, eccezion fatta per qualche rotoncolaccio da «servetta». Sono certo che gli articoli, che io attendo insieme a molti altri lettori, non mi deluderanno.

Le porgo i miei più fervidi auguri per un grande successo, quale la sua rivista merita.

Mauro Vincenzo Giancaspro
Calata San Francesco, 12 B - Napoli

Avrà visto, in questo numero, l'articolo di Roman Vlad su Karajan. Non abbia timore, la musica non mancherà, dall'opera al jazz, ai dischi. Grazie. Quanto alle penne, non sono colossali: ogni penna vera, è leggera. La musica no, è bene che non sia troppo «leggera».

ILTE

PARIGI

Consociata:

ILTE FRANCE IMPRIMEURS s.a.

7, rue du IV Septembre, PARIS 2
tel. 742.39.19 (lignes groupées)
telex ILTEFRAN 23.055

Agente per il Regno Unito:

R. M. COX Ltd.

Londra

24, Letchworth drive, Bromley Kent
tel. 01-460 4902 & 01-460 6411
telex COXILTE Bromley, 25892

LONDRA

*La produzione della Ilte
si è affermata sui mercati
inglese e francese
per il livello dei prezzi
e della qualità,
per la puntualità
delle consegne,
per l'efficienza dei servizi,
per la serietà nella
condotta delle trattative
commerciali e soprattutto
per la rigorosa osservanza
degli impegni assunti.*

1750_{GT} Veloce



un nuovo quadrifoglio



Una linea fra le più ammirate del mondo, una macchina nuova:

motore 1750, 132 CV SAE, 190 km/h
1 km da fermo in 32"
frizione a comando idraulico
pneumatici a sezione larga 165x400
modulatore di frenata
cruscotto e strumentazione di nuovo disegno

quattro fari di grande potenza
volante in legno
sedili anatomici, avvolgenti, aerati
appoggiatesta regolabile incorporato.

La 1750 GT Veloce sta conquistando gli sportivi di tutto il mondo.

Alfa Romeo

IL DRAMMA

FELLINI: Il "Satyricon" non sarà il mio film più congeniale ■ "La testa di Messalina che ho visto all'Olimpo Capitolino ha le fattezze placide e pacioccone di una venditrice di uova"

SARÀ L'ANNO DELL'ENTRATA AL TEATRO DEGLI SCRITTORI ITALIANI

Moravia Berto Testori Santucci Rosso Chiara Bigiaretti Parise Landolfi Troisi Saito Tomizza Barolini Sanavio Bevilacqua Ginzburg Pasolini ecc.

CLAUDEL ■ BECKETT ■ ALBEE ■ DÜRRENMATT

**IL CINEMA
TORNA AL TEATRO**
*né maggiorate né dive
ma attrici*

IL MISTERO KARAJAN

Qui radio **LUGANO**

Tutti gli spettacoli
del Festival di Venezia,
di S. Marino, dell'Olimpico
APERTA LA STAGIONE

**L'occhio
perpetuo**

25 PAGINE

FATTI NOTIZIE PROGRAMMI
POLEMICHE CURIOSITÀ
ANTICIPAZIONI GALLERIA DI
PERSONAGGI DI TUTTO IL
MONDO DELLO SPETTACOLO

PREMIO PESCARA

Qui il testo integrale degli Atti Unici di:
**BIGIARETTI PASQUALINO ORI BERTOLI
BRUNORI SIMONGINI COSTANZO**

In
questo
numero
queste
firme

Paul CLAUDEL
Federico FELLINI
Emilio SERVADIO
Libero BIGIARETTI
Carlo BO
Osvaldo RAMOUS
Matteo AJASSA
Alan S. DOWNER

Leone PICCIONI
Felice FILIPPINI
Roman VLAD
Giancarlo VIGORELLI
Bruno SCHÄRER
G. A. CIBOTTO
Gabriele BALDINI
Urbano TAVARES RODRIGUES

Alberto BEVILACQUA
Luciano ORI
Maurizio LIVERANI
Fortunato PASQUALINO
Liliana MAGRINI
Mario RAIMONDO
Pier Benedetto BERTOLI
Maurizio COSTANZO

Giuseppe BARTOLUCCI
Giorgio MOSCON
Andrea BRUNORI
Veljko BULAJIC
Franco SIMONGINI
Odoardo BERTANI
Ippolito PIZZETTI
Rosette LAMONT

ILTE

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE