

8

I QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DELLA CITTA' DI TORINO

MORAVIA LEVI RODARI

IL PIANO REGOLATORE DI LERICI

IL NOSTRO TEATRO
E GLI AUTORI ITALIANI

NASCE UN'AVANGUARDIA?

TRE TESTI SPERIMENTALI

DOCUMENTAZIONE

I QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DELLA CITTA' DI TORINO

N. 8

MORAVIA LEVI RODARI
IL PIANO REGOLATORE DI
LERICI / IL NOSTRO TEATRO
E GLI AUTORI ITALIANI /
NASCE UN'AVANGUARDIA ?
/ TRE TESTI SPERIMEN-
TALI / DOCUMENTAZIONE

Il Teatro Stabile di Torino ringrazia sentitamente Roberto Lerici e Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Alberto Gozzi per aver concesso, in prima edizione, la pubblicazione delle loro opere; ringrazia vivamente Guido Davico Bonino per aver segnalato quei testi che saranno presentati, a cura del Gruppo Studio del T.S.T., in uno spettacolo sperimentale di prossima realizzazione.

Edizioni del Teatro Stabile di Torino - 1966

Gli autori italiani e il nostro teatro

Il principale problema del teatro italiano in questo momento — né si tratta di una novità, poiché difficoltà simili, con maggiore o minore acutezza, hanno sempre preoccupato i nostri uomini di teatro — è senza dubbio quello degli autori, cioè dei testi da rappresentare. Ci riferiamo evidentemente agli autori e ai testi italiani contemporanei, giacché la produzione straniera, sia pure con gradazioni diverse di validità e di interesse, costituisce una riserva dalla quale è abbastanza facile attingere. Il problema è grosso in quanto nessun teatro vitale può alimentarsi esclusivamente o prevalentemente di opere tradotte. Per quanto ci riguarda, non tanto ci preoccupa il dover rispettare precise norme ministeriali, quanto piuttosto l'essere consapevoli che soltanto attraverso la parola degli autori nazionali è possibile trovare un contatto completo e diretto con la realtà del paese e del pubblico per il quale lavoriamo. La ricerca di opere italiane è stata per lo Stabile di Torino il problema essenziale sin dalla sua fondazione; e proprio perché si tratta d'un problema essenziale esso ha potuto ad un certo momento, quando più precaria ne è apparsa la soluzione, assumere punte anche polemiche, che in una stagione si sono concretate addirittura nell'esclusione dal cartellone di ogni novità nazionale ed in dichiarazioni anche aspre sull'insufficiente livello qualitativo dei nostri autori¹. C'è chi si è offeso e inalberato di

¹ Dichiarazioni non molto lontane dalle nostre, almeno nella sostanza, fa da tempo Eduardo De Filippo. Il grande commediografo napoletano è ritornato sull'argomento ancora una volta nelle settimane scorse (*Il Giorno*, 22 ottobre 1966). Sebbene l'analisi della situazione compiuta da De Filippo non coincida completamente (quantunque in larga parte) con la nostra, il punto fondamentale sussiste. E questo, non lo si può negare, è piuttosto significativo.

fronte all'atteggiamento del nostro Teatro e gli ha mosso accuse di parzialità, di insensibilità preconcepita verso la letteratura drammatica nazionale e via dicendo, senza rendersi conto che proprio quel tanto di eccessivo che si poteva riscontrare nell'operato dello Stabile torinese costituiva la prova, sia pure per via di risentimento se non proprio di delusione, dell'importanza che esso annetteva alla necessità di una produzione nazionale più solida e più valida, meglio rispondente ai gusti e alle esigenze di oggi. Non vogliamo certo attribuirci meriti superiori a quelli che abbiamo, ma siamo convinti che, se l'avvenire ci riserberà una maggiore vivezza di interessi nelle opere degli autori drammatici, un accentuato sforzo di rinnovamento, ciò lo si dovrà in parte anche al grido d'allarme che abbiamo lanciato, alle provocazioni che da Torino sono partite. Sinceramente infatti pensiamo che tutti coloro che in questo dopoguerra hanno assunto un untuoso tono adulatorio o un atteggiamento eccessivamente assistenziale nei confronti degli autori drammatici italiani, chiudendo gli occhi sulla realtà e distribuendo lodi tutt'intorno, sempre ammirati, sempre soddisfatti di tutto quanto veniva prodotto nel nostro paese, quasi non si accorgessero che, mentre in ogni parte del mondo sorgevano proposte, idee nuove, si ingaggiavano battaglie, da noi in uno stato di anacronistica e ideale autarchia si continuava a scrivere come trent'anni fa, salvo qualche restauro e aggiornamento posticcio ignorando addirittura la lezione pirandelliana², sinceramente pensiamo, dicevamo, che tutti costoro ab-

² Pirandello costituisce evidentemente e incontestabilmente un momento fondamentale della drammaturgia italiana moderna. Il fatto però che la sua lezione non sia stata raccolta e che in genere sia prevalsa la tendenza, in sede interpretativa, di ricondurre il suo teatro a moduli tradizionali, ha contribuito a rendere ancora più difficile la vita ai nostri autori. Dopo Pirandello, infatti, non è più stato possibile scrivere come si scriveva prima: quindi una via chiusa. Per contro pochissimi hanno saputo andare oltre.

biano contribuito molto meno di noi a preparare una drammaturgia italiana nuova, anzi abbiano contribuito a ritardarla.

Sappiamo benissimo di essere stati accusati a più riprese e da diverse sponde di pessimismo, anzi di ingiusto pessimismo. A questo proposito è bene chiarire che il nostro atteggiamento di polemica costruttiva non ci impedisce di vedere i valori che esistono nella letteratura drammatica italiana odierna, da Ugo Betti a Eduardo De Filippo per limitarci a due nomi su cui non possono sussistere sostanziali divergenze d'opinione, ma che certamente non esauriscono in sé il teatro italiano odierno. Noi stessi abbiamo rappresentato durante gli scorsi anni una trentina di autori italiani (e di questi diamo in nota l'elenco completo, giacché esso costituisce la migliore smentita a coloro che sostengono il nostro disinteresse verso la produzione italiana³). E altri nomi ancora dovrebbero aggiungersi in direzioni diversissime

³ Ezio D'Errico: *Best Seller*.

Gino Pugnetti: *La ragazza e i soldati*.

Giuseppe Luongo: *Fiordigiglio e i tre comparì* (spettacolo per i ragazzi).

Luigi Sarzano: *Tributi al mostro* (spettacolo allestito dagli allievi della scuola del Teatro).

Massimo Dursi: *Bertoldo a corte*.

Dino Buzzati: *Un caso clinico. Sola in casa*.

Dario Fo: *Comica finale*.

Giuseppe Dessì: *La giustizia. Qui non c'è guerra*.

Alberto Perrini: *Come ali hanno le scarpe*.

Ghigo De Chiara: *Antonello capobrigante*.

Carlo Terron: *La formica*.

Riccardo Bacchelli: *La bottiglia d'acqua minerale*.

Aldo Nicolaj: *Emilia*.

Stefano Pirandello: *Fine di giornata*.

Francesco Della Corte: *Processo per magia, Atene anno zero*.

Luigi Squarzina: *La sua parte di storia*.

Giorgio de Maria: *Apocalisse su misura*.

Elisabetta Schiavo: *Il dodicesimo principe* (spettacolo per i ragazzi).

— ad esempio Patroni-Griffi da un lato e Diego Fabbri dall'altro, — per giungere sino ai giovani e ai giovanissimi.

Non chiudiamo gli occhi di fronte al teatro italiano di oggi, non vogliamo vedere nero a tutti i costi. Il nostro giudizio, o se si preferisce dire il nostro pessimismo, si fonda sulla precisa constatazione dello smarrimento che caratterizza la produzione italiana: smarrimento che non esclude singole prove valide, ma che complessivamente ci mette di fronte ad una incertezza, ad un eclettismo caotico di stili (salvo per ciò che riguarda la ripetizione di forme incontestabilmente invecchiate); ad una troppo diffusa artificiosità e velleità di temi, testimonianza, secondo noi, di un non risolto atteggiamento di fronte alla realtà considerata nella sua concretezza culturale, storica, sociale, politica, ecc.; ad

Natalia Ginzburg: *Ti ho sposato per allegria*.

Alberto Moravia: *Il mondo è quello che è*.

Primo Levi: *Se questo è un uomo*.

Roberto Lerici: *Piano regolatore*.

Gianni Rodari: *Storie di re Mida* (spettacolo per i ragazzi).

Ricordiamo inoltre che Carlo Terron ha firmato anche la riduzione de *La Celestina* di F. de Rojas, rappresentata dal nostro Teatro.

Durante questi anni lo Stabile di Torino ha presentato nei suoi cartelloni spettacoli allestiti da altri Teatri:

Federico Zardi: *I Marziani* (Teatro Stabile di Genova).

Anna Banti: *Corte Savella* (Teatro Stabile di Genova).

Massimo Dursi: *Stefano Pelloni detto il Passatore* (Teatro Stabile di Bologna).

Tullio Kezich: *La coscienza di Zeno* (Teatro Stabile di Genova).

Roberto Lerici: *Un fatto di assassinio. Il gioco dei quattro cantoni* (Teatro Gruppo).

Naturalmente questo elenco si limita a ricordare gli autori contemporanei viventi; di conseguenza non include i nomi dei numerosi altri scrittori italiani del nostro secolo (Pirandello, in primo luogo, Betti, Brancati, Ferrero, Meano, ecc.) che lo Stabile ha allestito o che ha presentato in scambio con altri Stabili.

una passività inventiva di fronte alle proposte che pervengono d'oltre frontiera; ad un troppo ostentato disinteresse verso la realtà tecnica del teatro (l'artigianato di cui in teoria tanto spesso si parla); senza parlare poi della tendenza al lamento su presunte ingiustizie perperate dai teatranti a danno degli autori, i quali, si direbbe, dimenticano che solo la qualità delle loro opere può costituire il loro vero diritto e la loro vera forza. Nessuno può negare che in Francia, in Germania, in Inghilterra e in America, per limitarci ai casi più vistosi, in questo dopoguerra si sono delineate vigorose correnti drammaturgiche nuove. Da noi nulla di simile è accaduto. Non solo, come abbiamo già accennato, la lezione pirandelliana non è stata raccolta, ma non ha neppure avuto un seguito e neppure si è avviata una ricerca sui presupposti forniti dalle scuole teatrali straniere, con sviluppo preciso e coerente. A nostro avviso ci troviamo di fronte ad una confusione inquietante di cui registriamo il riflesso, inevitabilmente ingigantito, nelle centinaia e centinaia di copioni che sconosciuti d'ogni parte d'Italia ci inviano annualmente. Oggi il principiante dà la sensazione di essere uno smarrito, senza punti di riferimento e senza modelli cui ispirarsi. La confusione assume tali proporzioni che non di rado ci capita di trovare i più incredibili ibridi: ad esempio una storia di sapore giasosiano scritta con tecnica e modi brechtiani. L'esempio non è stato scelto a caso: secondo noi il teatro italiano — ripetiamo di non voler negare le eccezioni — sta attraversando un periodo di illusione di modernità.

(Queste nostre parole, sia ben chiaro, non vogliono avere il valore di un'accusa, ma semplicemente quello di una constatazione. Ci rendiamo perfettamente conto delle enormi difficoltà che intralciano il lavoro degli autori. Sono difficoltà connesse al tipo stesso di evoluzione della nostra cultura e della nostra società nonché del rapporto in cui esse vengono a trovarsi con la società e le culture che oggi costituiscono il modello per il resto del mondo. Difficoltà non minori incontrano

gli uomini di palcoscenico. Il problema consiste nel prendere atto della situazione e nel fare qualcosa per risolverla).

Lo Stabile di Torino, come abbiamo detto, si è posto da tempo il problema degli autori e, sebbene si renda conto che la tesi dei sostenitori dell'impossibilità di « fabbricare » dei Pirandello sia ovvia e fondata, ha sempre ritenuto che esista la possibilità di fare qualcosa per aiutare, creando ambienti favorevoli, l'affermazione di nuovi talenti teatrali⁴. L'esperienza infatti insegna che in un clima di interesse e di sollecitazioni, le forze di

⁴ Il Teatro Stabile di Torino non avrebbe in alcun modo potuto trascurare il problema degli autori italiani: infatti, prima ancora che esso iniziasse la propria attività (3 novembre 1955), la stampa locale incominciò a discutere proprio il problema dei compiti e delle responsabilità che il nuovo Ente doveva assumersi nei confronti della produzione drammatica nazionale. Nel corso di tale dibattito si giunse a prospettare soluzioni anche particolarmente audaci, che sino ad ora il Teatro non ha potuto realizzare concretamente se non in forma ridotta. Tra le altre proposte ricordiamo quella che Eugenio Galvano avanzava il 2 giugno 1955 sulla *Gazzetta del Popolo*. « Manca la leva degli autori — scriveva il Galvano... — Le grandi età teatrali sono sempre state caratterizzate dalla presenza di folti gruppi creativi accanto a quelli che, per intenderci all'ingrosso, potremmo chiamare esecutivi. Scrittori accanto a teatranti. Esiste un teatro immortale, che è quello dei capolavori, ed esiste un teatro di tutti i giorni, che ha quasi un compito di cronaca o di commento alla cronaca, di esplorazione degli interessi attuali, dei motivi e dei sentimenti dominanti nella cosiddetta opinione pubblica, mediante il loro svolgimento, la loro rappresentazione e discussione in forma teatrale. C'è insomma un tipo di teatro con fondamenti e funzioni simili a quelle del giornalismo, sebbene con sviluppi estetici assai diversi.

E perché allora, già che si fanno piani e si cerca di risolvere artificialmente una decadenza teatrale avvenuta in modo naturalissimo, non percorrere fino in fondo la via dell'artificio e organizzare la produzione teatrale come se ne organizza l'esecuzione? Una causa, e non ultima, crediamo, della decadenza lamentata è che manca oggi quel collegamento essenziale, pun-

un determinato tipo meno facilmente vanno sperperate o distornate e che per contro più facilmente sono portate a fruttificare. D'altronde a posteriori possiamo dire, anche se i risultati sono stati incontestabilmente diversi, che il criterio seguito è stato assai simile a quello adottato in Inghilterra da George Devine e Tony Richardson, i due uomini che un decennio fa stavano alla testa della English Stage Company, cioè della formazione teatrale a cui in larga parte si deve il rinnovamento drammatico inglese di questi anni. Anche noi abbiamo cercato di « collegare » il teatro con la vita contemporanea⁵, di sollecitare la creazione di nuove opere, cercando di attirare al teatro figure eminenti del mondo letterario, sí da ripetere in certo modo quanto era successo in Francia nel momento in cui uomini come Sartre e Camus si erano accostati al teatro. È noto ciò che è successo in Inghil-

tuale, psicologico, fra teatro e pubblico che è assicurato da una costante, metodica e non sporadica collaborazione degli scrittori.

Abbiamo fatto l'esempio del giornalismo. Perché non costituire una vera e propria redazione teatrale? Vasta, elastica, mutevole quanto si vuole, ma che rappresenti comunque un principio organizzativo, che leghi a sé gli scrittori con impegni precisi, con scadenze, che costituisca una base economica del lavoro letterario destinato al teatro, una vera e propria guida di tale lavoro, come quella che assicura al giornalismo vita continua, prontezza nella raccolta e nello svolgimento dei temi che interessano il pubblico. Scenda il teatro dal suo piedestallo aulico; e ne discenda, beninteso, anche la letteratura teatrale. Non si tema di offendere la sacra libertà di ispirazione dell'artista ordinandogli, all'occorrenza, un lavoro su questo o quest'altro argomento. Gli scrittori si sono fatti la mano al giornalismo. Non si vede perché non potrebbero adattarsi alle esigenze di un teatro che non si limita ad attendere i loro « capolavori » ma a chiedere il loro lavoro, a ordinarlo in vista di un determinato pubblico, come fanno i giornali. In fondo, Shakespeare e Molière non lavoravano molto diversamente.

⁵ *Terzo programma* - n. 3, 1965 (E.R.I.): *I ribelli nella tradizione inglese* (le citazioni sono ricavate dal capitolo: *La rivolta e il realismo del teatro contemporaneo*).

terra dove, come ebbe a dire lo stesso Devine, « la cosa interessante fu che nessuno scrittore di mezza età, già affermato e famoso, si fece avanti. Quella generazione di scrittori erano ormai troppo vecchi per il teatro e — per così dire — una nuova razza di scrittori fece la sua apparizione. La maggior parte di loro non erano affatto letterati. Molti di essi erano addirittura attori, come — ad esempio — Osborne e Pinter ».

Al nostro appello purtroppo nessun Osborne e Pinter ha risposto — forse perché la situazione culturale italiana era ed è in parte ancora troppo confusa, aggrovigliata e contraddittoria per consentirlo — e purtroppo, per lungo tempo, neppure hanno risposto, almeno in forma sistematica, gli scrittori affermati in altri campi. Evidentemente la macchina italiana era molto più arrugginita, gravata da remore di ogni tipo, sicché darle slancio risultò assai meno facile. Non dimentichiamo d'altronde che un'antica tradizione culturale del nostro paese porta, o meglio portava sino a ieri gli intellettuali a guardare al teatro come a cosa impura e sospetta; non è lontano il giorno in cui uomini di grande sensibilità e cultura dichiaravano che il godimento che procura la lettura di un testo drammatico è sempre infinitamente maggiore di quello che può dare l'assistere ad una rappresentazione; o quello in cui rettori magnifici di Università confessavano, con una punta d'orgoglio, di non aver mai messo piede in un teatro.

Noi siamo molto lieti degli incontri che abbiamo fatto negli scorsi anni, siamo grati agli autori che ci hanno dato i loro testi come a quelli che hanno accettato di scrivere dietro nostra sollecitazione. Sono questi autori che hanno preparato il terreno alla maturazione di una situazione nuova: una situazione che, secondo noi, oggi sta delineandosi in modo sempre più preciso (anche in considerazione dell'evoluzione dell'intera società italiana) e che si va concretando in una non più isolata, personale e forse occasionale adesione al teatro da parte di personalità letterarie di primo piano, ma che assume il carattere, assai più significativo, di adesione di gruppo,

di scoperta del mezzo drammatico come veicolo di comunicazione tipica, insostituibile in virtù dell'immediatezza e della socialità che lo caratterizza. Alludiamo agli interessi teatrali che oggi manifestano scrittori come Primo Levi e Alberto Moravia, che la scorsa stagione ha manifestato una scrittrice come Natalia Ginzburg e che proprio in questi mesi ha spinto, ad esempio, un gruppo di letterati italiani non solo a scrivere per il teatro, ma addirittura a far nascere a Roma un suo piccolo teatro. È un fatto importante, anzi crediamo il più importante in campo teatrale verificatosi in questo dopoguerra, e siamo convinti che la politica di stimolo, di sollecitazione, di creazione di condizioni e presupposti favorevoli, svolta dal nostro Teatro, come d'altronde dagli altri maggiori Stabili italiani, abbia contribuito al determinarsi del fenomeno.

Il risveglio della letteratura drammatica italiana in questi ultimi anni è comunque innegabile e non si limita agli autori che abbiamo indicato. Dobbiamo infatti registrare la comparsa di autori nuovi, i primi veramente nuovi di questo ultimo ventennio, di un linguaggio e di interessi inediti e stimolanti, ad esempio un Roberto Lerici (di cui in questo stesso quaderno pubblichiamo un testo crudelmente inquietante), un Augusto Frassinetti (*Il tubo e il cubo*), un Luciano Codignola (*La consolazione*), e, considerandolo in blocco, un movimento come quello del Gruppo '63, il quale ha fatto largo posto nella sua attività al teatro e che, al di là delle velleità, dello sperimentalismo spesso ingenuo, rappresenta uno sforzo generoso e fermentante di riscoperta della teatralità attraverso il superamento di convenzioni calcificate.

Non è tutto. Incontestabilmente, e come riconoscono tutti coloro che hanno avuto occasione di occuparsi della questione, da qualche tempo a questa parte è sensibilmente migliorato il livello di una larga porzione della produzione media e ne è riprova la qualità delle opere che hanno ottenuto i premi teatrali o che in tali occasioni sono state segnalate. Per la prima volta in questo

dopoguerra disponiamo di una abbastanza larga produzione media, in genere lontanissima da ogni perfezione, ma per contro ricca di interessi e di vitalità inconsueti: il che pone indubbiamente nuovi problemi. Per quanto Carlo Maria Pensa tacci sdegnosamente di ridicolo (vedi *Il Dramma* n. 359-360, agosto-settembre 1966, p. 130) la tesi secondo la quale in una situazione del genere, cioè di diffusa buona mediocrit , sia arbitrario ed ingiusto scegliere poche opere da portare in scena, condannando altre che non lo meriterebbero di meno, noi pensiamo che nella situazione attuale l'unica cosa seria e costruttiva che si possa fare consiste nell'estendere al massimo la sperimentazione, creando sezioni ad hoc all'interno dei teatri esistenti, o dando vita al medesimo tempo ad appositi organismi, in modo da offrire le stesse *chances* al maggior numero possibile di autori. (A questo proposito ci sembra perfettamente gratuito e inutilmente demagogico il discorso fatto dallo stesso Pensa, e da altri, secondo il quale sarebbe ingiusto creare un teatro di « serie B » per gli autori italiani, giacch , dato e non concesso che il teatro sperimentale debba essere necessariamente di serie B,   incontestabile che come nel ciclismo e nel calcio esistono atleti di serie B, cos  esistono, di tale serie, anche scrittori, almeno agli inizi della carriera. Non si capisce bene perch  un Brecht come un Ionesco debbano aver fatto le loro prime esperienze in teatri minori, mentre agli autori italiani deve essere assicurato, a tutti, sin dal primo giorno che prendono la penna in mano, il carisma della serie A).

Il teatro italiano in questi ultimissimi anni ha cominciato a *muoversi* non solo sul piano della produzione drammatica (per l'innanzi bisogna riconoscere che le innovazioni pi  importanti nel corso di questo dopoguerra erano state fornite dalla regia, dalla rappresentazione di una larga parte della produzione contemporanea straniera, e, dato indubbiamente fondamentale, dalla organizzazione: costituzione degli stabili, in primo luogo, e conseguenti riflessi nell'ambito delle stesse compagnie private), ma anche, in misura veramente considerevole,

su quello del pubblico⁶. Le statistiche per lunghi anni avevano dovuto registrare malinconicamente ad ogni consuntivo una diminuzione di presenze e gi  c'era chi pessimisticamente non si peritava di prevedere a pi  o meno lunga scadenza una vera e propria morte del teatro di prosa.   superfluo dire che tali previsioni, anche se preoccupanti, erano caratterizzate soprattutto da una grande miopia e da un incontestabile provincialismo, in quanto contrastavano nettamente con la situazione facilmente registrabile in tutti i maggiori paesi del mondo, dove si poteva constatare che il progresso, quello delle tecniche spettacolari pi  moderne, dal cinema alla televisione, dopo una prima fase di incertezza e di confusione, lungi dal provocare una paralisi del teatro ne stimolava la vitalit  e l'espansione.   quanto   successo da due anni a questa parte anche da noi, conseguenza di un'evoluzione generale del Paese, ma anche del lavoro svolto per oltre un decennio dai teatri a gestione pubblica. Il fatto   talmente importante che lo scorso mese di settembre la giuria del XX « Premio Riccione » ha ritenuto opportuno promuovere in coincidenza con la proclamazione del vincitore, un convegno dal titolo « Il momento nuovo del teatro italiano », allo scopo appunto di studiare i problemi che si presentano oggi in conseguenza del ritorno di larghi strati di pubblico al teatro.

Il Teatro Stabile di Torino, che in sede locale ha in una certa misura anticipato, grazie ai risultati raggiunti

⁶ Per il C.U.T. di Torino, nel corso della stagione 1958-59, Gianfranco de Bosio e Gian Renzo Morteo hanno tenuto un ciclo di conversazioni sul teatro italiano del dopoguerra. Il testo di tali conversazioni stenografato a cura di Brunella Pellegrini,   stato raccolto in fascicolo dallo stesso C.U.T. col titolo *14 anni di teatro italiano*. L'ultima conversazione dedicata all'esame delle prospettive che si aprivano in quel momento al nostro teatro terminava con un accenno al problema del pubblico. Ecco quanto si pu  leggere nel fascicolo suaccennato: « E il pubblico? Il pubblico che oggi si dice non va a teatro? Problema grosso, ma problema allo stesso tempo la cui soluzione pu  essere tro-

nel settore delle presenze, il piú vasto fenomeno nazionale cui abbiamo accennato, non da oggi e neppure da ieri si pone il problema di far fronte alla nuova situazione e ciò non solo sul piano organizzativo, indubbiamente importante ma che non può trovare in se stesso le giustificazioni del proprio operato, ma anche su quello del repertorio, e quindi anche su quello della scelta degli autori italiani.

Secondo noi, il problema fondamentale che si pone oggi al nostro Teatro (e in misura forse diversa ma simile nella sostanza a tutto il teatro italiano) è quello di non lasciarsi paralizzare — sul piano della scoperta, della ricerca, della sperimentazione, del tentativo e della provocazione culturale — dal sempre crescente impegno rappresentato dalla propria funzione di « servizio pubblico » destinato a larghissime porzioni di cittadinanza. Per quanto i teorici astratti del teatro sostengano che oggi non sono possibili, né lecite, né opportune, operazioni tendenti a realizzare esperimenti drammaturgici o registici con frazioni di pubblico (di pubblico piú selettivo

vata esclusivamente nel quadro della soluzione complessiva del problema del teatro. Problema di organizzazione, di aggiornamento, di funzionalità. Noi siamo convinti, e la nostra convinzione poggia su solidi dati di esperienza (vedi il clamoroso successo del TNP di Jean Vilar), che quando il teatro riesce ad essere solidamente organizzato, efficacemente moderno e giustamente funzionale, il pubblico per incanto rinasce. Oggi non ci troviamo di fronte ad una crisi di pubblico: ci troviamo di fronte alla crisi di un certo teatro, che non è piú teatro, e che il pubblico rifiuta. Se sapremo far rinascere il teatro, per incanto, come dicevamo, rinascerà anche il pubblico. Naturalmente tutto ciò è molto bello e facile in teoria, in pratica un po' meno. I prodigi occorre aiutarli e per attuare quello della rinascita del pubblico dobbiamo darci un po' da fare ».

Quanto era previsto si è puntualmente realizzato, ed è curioso rilevare che coloro i quali ci davano allora sulla voce sono gli stessi che oggi condannano la nostra politica degli autori italiani. Dobbiamo considerare questo un buon auspicio per l'avvenire?

nato, piú curioso, piú disposto a correre rischi), giacché, secondo tali teorici, tutto il pubblico dovrebbe essere chiamato a partecipare alla grande festa teatrale in ogni suo aspetto, una ragionevole esperienza insegna che non si può imporre indiscriminatamente a tutti ogni sorta di spettacolo. Per quanto la cosa possa irritare, il momento nuovo del teatro rappresenterà una premessa di ulteriore soffocamento della produzione italiana se non si accetterà il principio di aiutarla a nascere dove può nascere (anche in questo caso sono possibili le eccezioni, ma non è con le eccezioni che si può fare la legge), cioè in sede di *laboratorio* o di teatro sperimentale, vale a dire nell'ambito di piccole sale dalle quali, dopo il collaudo, i testi validi potranno raggiungere la totalità del pubblico. A chi rifiuta queste tesi vorremmo domandare perché Jean Louis Barrault, direttore del Théâtre de France, abbia sentito quest'anno la necessità di affiancare al suo grande teatro una saletta di poco piú di cento posti e perché a Roma Moravia, e gli scrittori che con lui si sono di recente convertiti al teatro abbiano scelto come banco di prova la minuscola sala di via Belsiana anziché uno dei tanti teatri romani assai piú capaci.

Il nostro Teatro da tempo si prepara a svolgere una duplice attività: una destinata a tutto il pubblico ed una di tipo sperimentale. Già quest'anno ci offre i primi esempi del lavoro svolto in questa direzione. Riteniamo sia il piú concreto, realistico contributo al dinamismo e alla dialettica interna del teatro nazionale in questo momento. La maggior offerta che sia consentito fare agli autori italiani, soprattutto ai giovani, dai quali molto speriamo. Se, superate antiquate ed ingiustificate prevenzioni culturali, gli scrittori italiani — giovani o no — nel nuovo clima e con nuovi strumenti a disposizione vorranno lavorare fianco a fianco ai teatranti, l'avvenire, cancellando il ricordo di anni bui, non potrà non dare un fecondo seguito ai fermenti che oggi, a diversi livelli, si vanno manifestando.

GIAN RENZO MORTEO

Alberto Moravia Il mondo è quello che è

Il mondo è quello che è, è stato rappresentato per la prima volta dal Teatro Stabile di Torino al XXV Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale di Venezia l'8 e 9 ottobre 1966, ed ha quindi inaugurato al Teatro Carignano, il 12 ottobre, la dodicesima stagione dello Stabile torinese. La novità assoluta di Alberto Moravia è stata presentata con la seguente distribuzione

Milone
Olinda
Cosimo
Emilio
Semanta
Piero
Buratti
Pupa
Lena

*Franco Parenti
Karola Zoepgni
Roberto Bisacco
Massimo De Francovich
Paola Bacci
Italo Dall'Orto
Valerio Ruggeri
Gianna Giachetti
Nera Donati*

Regia di Gianfranco de Bosio

Scene di Riccardo Manzi realizzate da Carlo Giuliano

Costumi di Brunetta

Collaborazione organizzativa del Teatro di Palazzo Durini di Milano.

Abiti e toilettes delle signore realizzati da Favro Modelli, Torino.

Abiti dei signori realizzati dalla Sartoria Marino Bili, Torino.

* * *

L'Autore ha così brevemente presentato la sua opera:

L'ambiente di « Il mondo è quello che è » è una grande villa in campagna, proprietà di Cosimo, giovane industriale. Tra gli ospiti c'è Milone, un professore di filosofia disoccupato. Milone, per passar il tempo, inventa

una specie di gioco che lui chiama « Terapia del linguaggio ». Milone afferma che tutti i linguaggi sono più o meno malati; la cura consisterà nel distinguere le parole malate da quelle sane e nell'eliminare le prime. È un gioco; ma nasconde una questione abbastanza seria che si può riassumere in questo modo: « Bisogna cambiare il mondo o no? E posto che si debba cambiarlo, bisognerà cambiarlo, cambiando le parole oppure cambiando le cose? ». Secondo Marx, la filosofia dovrebbe agire sul mondo. Secondo Wittgenstein, la filosofia dovrebbe agire sul linguaggio. Ne « Il mondo è quello che è » è stata tentata una conciliazione di questi punti di vista così diversi, sia pure in chiave satirica. In realtà il linguaggio e il mondo si identificano, sono la stessa cosa e cambiare il linguaggio vuol dire cambiare il mondo come cambiare il mondo vuol dire cambiare il linguaggio. Si tratterà di vedere ogni volta se il cambiamento è davvero avvenuto o è stato soltanto apparente.

ALBERTO MORAVIA

* * *

Per parte sua il regista ha dichiarato, a presentazione dello spettacolo:

La vecchia diffidenza del nostro pubblico teatrale verso gli autori italiani si va mutando, con il mutare del pubblico, e degli autori, in curiosità viva.

Il recente successo della spiritosa commedia-prima d'una nota scrittrice italiana presentata dal nostro teatro, ha confermato che il pubblico desidera queste proposte; vuol sentire l'italiano parlato in bocca di personaggi italiani anche a teatro, vuol conoscere o riconoscere la sua realtà, i suoi problemi, discuterli e magari, perché no?, divertirsene.

Sono anni oramai che a Torino tentiamo di mediare il rapporto fra gli scrittori e il pubblico di teatro, con alterne fortune, come vuole il nostro lavoro e ancor più

il tradizionale distacco che ostacola i rapporti fra gli scrittori e il teatro in Italia; perché avremmo dovuto avere dei dubbi, come altri hanno avuto, « sarà proprio un'opera d'arte? », davanti alla nuova commedia di Moravia?

Rappresentare Moravia è innanzitutto un dovere per chi fa teatro, un dovere semplice, come quello dell'editore. Se poi la commedia è ironica, caustica, cattiva, aggredisce e graffia, nell'ambivalenza del linguaggio, il nucleo della società neocapitalistica italiana, e direi europea, perché spaventarsi e tirarsi indietro? Forse perché c'è il rischio che la commedia sia divertente, orribile minaccia che pesa sul giudizio estetico? Oppure perché alla lettura non tutte le cerniere teatrali sembrano saldate?

Convieni rischiare, il pregiudizio dell'arte pura è stantio, il pubblico partecipa, il teatro perfino in Italia è vivo. E se Moravia dopo quest'esperienza si diventerà a scrivere ancora commedie, sarà un gran bene per il teatro (è un altro rischio esprimere questa speranza; c'è da far arrabbiare mezzo teatro italiano!). Ma « il mondo è quello che è », e andiamo avanti perché ci piace molto il nostro mestiere.

GIANFRANCO DE BOSIO

* * *

Il giorno 8 ottobre 1966, a Venezia, in occasione del XXV Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale, Alberto Moravia ha presentato nel corso di una conferenza stampa la sua novità assoluta « Il mondo è quello che è ». Qui di seguito pubblichiamo una parte del suo intervento, riguardante in modo specifico il testo; tale intervento è stato ricavato dalla registrazione al magnetofono effettuata durante la conferenza stampa.

« Il mondo è quello che è » è strutturato a due livelli: un livello, diciamo così, concettuale, ed un livello, diciamo così, psicologico, di fatti umani concreti. La sto-

ria è molto semplice: si tratta di una riunione di persone in una villa, d'estate, e durante questa riunione, ci sono degli ospiti: un professore di filosofia organizza una seduta di « terapia del linguaggio ». Secondo questo professore, le parole sono malate o sono sane; la terapia del linguaggio consisterà nell'eliminare dal discorso le parole malate ed adoperare soltanto le parole sane. Sono malate le parole che ci riguardano, che ci turbano; sane, quelle che ci lasciano come eravamo prima di dirle. Perciò dobbiamo sforzarci di parlare con parole sane, cioè insignificanti. Questa è l'idea del professore.

Ora, in realtà, il dramma sottintende una questione di fondo, in certo senso un postulato: bisogna cambiare il mondo, bisogna per forza cambiarlo. In che modo però cambiarlo? Cambiando le parole o cambiando le cose? Il dilemma può apparire strano, giacché sembra ovvio che per cambiare il mondo si debbano cambiare le cose. Tuttavia « Il mondo è quello che è » è una dimostrazione per assurdo (in altri termini il vero significato del titolo sarebbe *il mondo non è quello che è*), quindi siamo di fronte ad un dramma alla rovescia, che dice una cosa, mentre in realtà ne intende un'altra. È comunque indispensabile sottolineare che il titolo da me scelto riflette l'ambiguità insita nel problema stesso, — e quindi nella commedia stessa — giacché nella realtà qualche volta il mutamento delle parole precede quello delle cose.

Facciamo un esempio di cambiamento di parole che hanno in realtà cambiato i fatti. Prendiamo la formula fornita dai nazisti allo sterminio degli ebrei: essa suona « soluzione finale ». Ecco un caso in cui per cambiare il mondo si sono cambiate prima le parole. Evidentemente dire sterminio degli ebrei sarebbe stata espressione troppo violenta ed essa avrebbe suscitato delle reazioni; cambiando le parole, dicendo cioè « soluzione finale », si veniva a suggerire l'idea di un trattamento scientifico e in quanto tale innocuo, almeno moralmente. Su tale premessa era meno difficile giustificare il mutamento della realtà, in quanto nel caso specifico

la realtà da modificare era la coscienza e il senso di colpa dei tedeschi. Cambiando le parole, dunque, si è potuta cambiare la realtà.

Fenomeno inverso, il cambiamento di cose che cambia le parole o il loro valore. Originariamente i masnadieri erano dei soldati di ventura che avevano tutti il carattere di veri soldati, avevano la loro bandiera, combattevano per le giuste cause, ecc. Poiché i masnadieri si comportavano male, saccheggiavano, predavano, ammazzavano, assassinavano, finalmente la parola cambia senso e diventa sinonimo di bandito. Ecco dunque un cambiamento di cose che porta ad un cambiamento di parole.

Tuttavia « Il mondo è quello che è » è senz'altro un dramma a favore del cambiamento delle cose, in quanto cambiamento del mondo. Il protagonista è un uomo disperato il quale ha creduto per molto tempo che si dovevano cambiare le cose per cambiare il mondo; alla fine, non essendovi riuscito, pensa che bisogna forse ricorrere all'altro sistema: forse bisogna cambiare le parole per cambiare il mondo. Questa però come ho detto, è una dimostrazione per assurdo, e le dimostrazioni per assurdo sono sempre negative, cioè affermano una cosa per negarla, dicono una cosa per dire il contrario, sforzano un argomento, come si sforza una porta, per dare più vigore, per dare più evidenza al pensiero.

« Il mondo è quello che è » è una rappresentazione del mondo attuale, anche, e qui bisogna dare una piccola spiegazione: nel « Il mondo è quello che è » troverete spesso ricchi e poveri e non come si dice, comunemente, capitalisti e proletari.

Perché questo? perché « Il mondo è quello che è » è la rappresentazione di un mondo che si immagina ormai completamente dominato dalla civiltà industriale, senza alternative. Ora, un mondo completamente dominato dalla civiltà industriale, è un mondo... in un certo senso fuori della storia. « Proletario » e « capitalista » sono due termini con i quali si allude all'inserimento della lotta sociale, del contratto sociale in un determi-

nato processo storico; i termini ricchi e poveri sono invece termini quasi ideologici, termini che sono stati sempre adoperati per indicare una differenza sostanziale, quasi fatale. Ora, « Il mondo è quello che è » è appunto la rappresentazione di un mondo, che sembra sottratto alla storia e nel quale le cose avvengono, appunto, in modo storico, condizionato completamente dalla civiltà industriale.

* * *

Per quanto Moravia sia notissimo non solo in Italia ma anche all'estero, dove le sue opere sono largamente tradotte, riteniamo opportuno riassumere qui per sommi capi i principali dati biografici sullo scrittore.

È nato a Roma il 28 novembre 1907 da famiglia agiata. Suo padre era architetto e dilettante pittore. Dalle sue governanti straniere apprese il francese, l'inglese, il tedesco. A nove anni ebbe i primi sintomi di quella malattia che doveva fin quasi a vent'anni estraniarlo dalla vita. Non ha seguito perciò un corso regolare di studi. Lasciato nel 1925 il sanatorio di Cortina d'Ampezzo si trasferì a Bressanone ove cominciò a scrivere « Gli Indifferenti », dato alle stampe nel 1929. Bontempelli ha pubblicato il suo primo scritto, una novella, nel 1927 sulla rivista 900. Ma furono « Gli Indifferenti » a rivelare lo scrittore. La sua collaborazione ai giornali data da allora. Fu inviato speciale de « La Stampa » in Inghilterra e più tardi si recò negli Stati Uniti, al Messico, in Cina, in Grecia, per conto de « La Gazzetta del Popolo ».

Nel 1943, dopo aver collaborato durante i 45 giorni Badogliani a « Il Popolo » di Roma con Corrado Alvaro, fuggì il 12 settembre, tentando di passare il fronte. Non fece però a tempo, e si fermò a Fondi, cercando poi rifugio sopra un monte della Ciociaria, fra semplici pastori.

Nel dopoguerra ha ripreso con nuovo impeto e ma-

« turtà quella produzione letteraria che il Fascismo l'aveva costretto a condurre in sordina, additato com'era dalle sue idee politiche alle persecuzioni della censura e della polizia. Si susseguirono in un crescendo di importanza e di successo « Agostino », che ottenne nel 1946 il Premio di « Il Corriere Lombardo »: « La Romana » e « La Disubbidienza », accolti tutti con consensi unanimi della critica, non solo italiana ma anche estera.

L'intera sua opera esce nella traduzione francese presso le Case Charlot e Denoel di Parigi. « Agostino », apparso colà sul finire del 1947, fu il successo della stagione.

Tutte le sue opere sono pubblicate in Germania dalla casa Editrice Desch di Monaco di Baviera, negli Stati Uniti da Farrar and Strauss di New York, in Inghilterra da Secker and Warburg, in Svezia da Bonniers di Stoccolma, in Brasile dall'I.P.E., in Spagna da José Janes di Barcellona, in Cecoslovacchia dalla Nakladatelske Druzstvo Maie e da Pshinx, in Norvegia da Aschehoug, in Romania da Tanusescu, ecc.

Moravia è sposato e vive a Roma. Le sue opere sono le seguenti:

L'imbroglione - 1937

I sogni dei pigri - 1940

La mascherata - 1941

L'amante infelice - 1943

Agostino - 1945

La Romana - 1947

La disubbidienza - 1948

Gli indifferenti - 1949

L'amore coniugale - 1949

Il conformista - 1951

I racconti - 1952

Romanzi brevi (La mascherata, Agostino, La disubbidienza, L'amore coniugale) - 1953

Racconti romani - 1954

Il disprezzo - 1954
Racconti surrealisti e satirici - 1956
La ciociara - 1957
Teatro (La mascherata, Beatrice Cenci) - 1958
Un mese in URSS - 1958
Nuovi racconti romani - 1959
La noia - 1960
L'automa - 1962
Un'idea dell'India - 1962
Le ambizioni sbagliate - 1935 - II ediz. 1963
L'uomo come fine e altri saggi - 1964
L'attenzione - 1965
Il mondo è quello che è - 1966

* * *

La rappresentazione de Il mondo è quello che è di Moravia ha suscitato, come era facile prevedere, un'ampia eco di commenti e discussioni nella critica italiana. I pareri non sono stati tutti concordi e tale fatto non può stupire in quanto il testo contiene in se stesso elementi sufficienti ad alimentare il dibattito ed a sollecitare il confronto delle opinioni. Si aggiunga che l'incontro del piú illustre romanziere italiano vivente con il teatro costituiva di per se stesso un avvenimento in grado di suscitare, per non dire scatenare, le piú diverse reazioni.

La rassegna stampa che presentiamo, al di là delle divergenze e delle eventuali riserve, costituisce un'eloquente prova del largo interesse provocato dalla commedia di Moravia e del fecondo dibattito di idee cui ha dato origine

« SIPARIO », n. 247 - Novembre 1966

Una delle caratteristiche della narrativa moraviana, una caratteristica che determina la zona nella quale biso-

gna cercare il suo valore è la mancanza di misura nei rapporti che lo scrittore stabilisce con il tema e con i personaggi affrontati di volta in volta. Mancanza di misura che indica una realtà in movimento la quale afferma così, e soltanto così la propria vitalità, dato che altri modi la porterebbero a diventare estranea a se stessa, ad accettare una condizione letteraria che Moravia rifiuta consapevolmente e inconsapevolmente. Egli aggredisce i propri temi e li porta via lungo una strada diritta, priva di trasversali, dove la verità (la sua verità, ovviamente, come accade per ogni artista) nasce dal suo stesso procedere e non da un possibile confronto, e da una sosta, sul valore delle mete da raggiungere. Che non lo riguardano, oppure ignora, negate dalla sua natura e dalla geometrica dimostratività del suo pessimismo che, per dir così, esclude i mutamenti, pur evitando l'immobilità.

D'altra parte, e non è una contraddizione, Moravia possiede — nel suo stesso modo di affrontare le cose — una disposizione al saggio che fornisce materia e vita alla sua narrativa, identificandosi qualche volta in quella nel procedere delle dimostrazioni. Dove sembra che lo scrittore ponga le premesse a un dialogo con il lettore, il quale si sente interrogato direttamente ma, subito, si sente anche escluso dalla possibilità di un intervento di fronte all'identità assoluta fra le premesse e le conclusioni di Moravia, il quale esprime il proprio disgusto come un dogma senza mistero, determinato dal presente. Il movimento accennato poco fa lungo la strada senza trasversali è la realtà negativa di Moravia, cioè il suo rapporto con la realtà intesa come affermazione negativa, il suo modo drammatico di esistere al cospetto della impossibilità di ricredersi o, come abbiamo detto, di dare un vero punto di arrivo al suo movimento dato che le sue premesse sono già conclusioni. Ma la parola conclusione, probabilmente, è qualcosa che non gli garba, perché estranea, o contraria, avversa al suo spirito di dimostratore che ama la dimostrazione ma non partecipa al suo compimento. Forse perché la partecipazione po-

trebbe scuotere pericolosamente gli schemi della sua intelligenza sempre distaccata dagli oggetti che la sollecitano.

Un preambolo, questo, che serve al discorso previsto per il dramma presentato a Venezia come spettacolo di chiusura al Festival della Biennale. Anche qui si avverte la mancanza di misura, qualità e limite di Moravia. Ancora lo scrittore aggredisce il tema e lo porta via per una dimostrazione che non bada agli scarti di qualità, e anche di gusto, proponendo perentoriamente al pubblico la possibilità di un rapporto già definito (drammaticamente sbagliato, se vogliamo anche se è assurda e mediocre l'accusa, ascoltata nell'intervallo della rappresentazione, di *abuso di palcoscenico per fini saggistici e di mancanza di conflitto*), coerente con i procedimenti del Moravia narratore, attentissimo all'individuazione dei suoi temi e dei suoi personaggi alla loro completezza iniziale e al movimento che la confermano.

Senza dubbio il tema del dramma è interessante e attualissimo. Ma dire *crisi del linguaggio* non significa tanto precisare un tema quanto, forse, proporre una discussione. Per dopo? In noi stessi a spettacolo ultimato? È probabile, perché *Il mondo è quello che è* le possibilità di discussione non le contiene, o in misura minima e laterale. La distinzione fra parole sane e parole malate fatta dall'ipocrita e tartufesco Milone, filosofo in vacanza, mi pare che eviti (non so fino a quale punto volontariamente, nell'autore) di affrontare il problema del linguaggio e della sua crisi nelle ragioni che l'hanno provocata, per affermare una realtà episodica, verificabile dall'esperienza, e soltanto commentabile dal bisogno di partecipare a quella realtà, bisogno utilitaristico di chi si sente formato dalle forze esterne, oppure dall'ironia.

Il tentativo di rispondere a un perché non si avverte perché probabilmente qui, o sempre, la cosa sembra non interessare Moravia che non formula domande in proposito. Ma la crisi del linguaggio non credo che noi la possiamo affrontare se non ponendo dei grossi interrogativi a noi stessi. Moravia prende nota di un aspetto

particolare della realtà e lo comunica a noi, lo rappresenta per noi in modo parodistico. Una parodia non sempre allegra, anche a causa di una certa sordità verbale o gravità contenutistica che si nota qua e là nel dialogo e nella faticosa costruzione meccanica della vicenda) che si avvia verso la sua autentica colorazione espressiva, quella drammatica che una regia sbagliata ha reso melodrammatica appunto nel finale. Quando si trattava invece di drammaticità raggiunta non attraverso il patetismo ma attraverso la lucidità del contrasto contenuto nello stesso annuncio dato, in quei termini e con quelle parole livellatrici, della morte volontaria dell'unico personaggio attivo della vicenda: una sordomuta. (Per la quale, osserviamo noi, le cose e le parole, continuano ad avere significato estremo).

ROBERTO REBORA

« LA STAMPA », Torino, 20 settembre 1966

Sono cominciate, a Roma le prove del « Mondo è quel che è », la commedia in due tempi di Alberto Moravia che il Teatro Stabile di Torino metterà in scena l'8 ottobre prossimo a Venezia, durante il « Festival della prosa ».

« *Almeno per quanto mi riguarda* — ha detto Moravia a un gruppo di giornalisti riuniti nella sua casa — *mi sono messo a scrivere per il teatro poiché ritengo che il romanzo sia in crisi mentre, al contrario, la sensibilità teatrale da parte del pubblico si è arricchita assieme all'interesse per gli spettacoli. Dall'agosto 1965 all'agosto 1966* — ha aggiunto il romanziere — *ho scritto due commedie, "Intervista" e "Il mondo è quel che è", e ho intenzione di scriverne una terza* ».

« STAMPA SERA », Torino, 10 settembre 1966

... Autore di 13 romanzi e di 10 volumi di racconti, Moravia non è nuovo all'esperienza del palcoscenico. La

sua prima commedia, *La mascherata*, è del '54 e fu rappresentata per la prima volta al « Piccolo » di Milano, regista Giorgio Strehler. Un anno dopo, *Beatrice Cenci*, regia di Vito Pandolfi all'Eliseo di Roma. « *Queste due commedie* — dice — *non sono state un insuccesso, tutt'altro: la critica le accolse bene e furono replicate a lungo. Ma sono state presentate in un momento in cui il teatro non interessava a nessuno. Oggi, la situazione è cambiata ed è possibile, scrivendo un dramma, stabilire un rapporto tra l'autore e il pubblico. Questo rapporto deve essere fatto di inquietudine, di perplessità. Il teatro deve essere stimolante, anche sgradevole: insomma, deve provocare* ». È una provocazione che Moravia vuol far durare a lungo, perché lo scrittore sta già stendendo un altro dramma, *Il dio Kurt*, la cui azione si svolge in campi di concentramento nazista.

« E romanzi — chiediamo — non ne scriverà più? ».

« Oggi mi piace scrivere per il teatro e lavoro per questo — risponde Moravia. — *La crisi o la morte del romanzo, in particolare del romanzo ottocentesco, da me stesso più volte affermata e ribadita, non c'entra. Anzi, io tornerò a scrivere un romanzo: tra un anno, forse prima* ».

« Rilegge i libri che ha scritto? È soddisfatto? ».

« Non rileggo mai i miei libri. Se lo facessi, non sarei soddisfatto, perché uno scrittore, quando lavora, non fa un oggetto industriale in serie, con caratteri fissi e sempre uguali, fa qualcosa di cui non si può mai sapere quando ha raggiunto la sua forma definitiva. Per esempio: dei miei romanzi, io faccio sempre, prima di consegnare le bozze all'editore quattro, cinque, talvolta sei stesure. L'editore mi rimanda le bozze per una prima correzione; poi per una seconda. È l'ultima, ma se le bozze mi arrivassero per altre dieci volte, per altrettante farei ancora correzioni. Ma forse è un bene che questo non accada, perché l'opera d'arte, in fondo, deve essere difettosa per apparire viva ».

« E il cinema? Non le interessa la regia? ».

« Molti anni fa, quando mi avrebbe fatto piacere diri-

gere un film, nessuno me lo ha proposto. Ora non mi interessa più. E poi cinema e narrativa si somigliano; sono, a ben guardare, la stessa cosa; non si può fare tutti e due nello stesso tempo: bisogna scegliere ».

« A proposito di scelte, lei ebbe a scrivere, nel '54, un articolo intitolato *Pavese decadente*. Oggi lo modificherebbe? ».

« No. Non potrei che riscriverlo nello stesso modo ».

« Ed Hemingway? Lei ha formulato, in occasione della morte dello scrittore, un giudizio che è stato molto discusso. Oggi cosa direbbe? ».

« Direi la stessa cosa che ho detto allora. I primi libri di Hemingway sono splendidi; a partire da *Per chi suona la campana fino all'ultimo*, *Il vecchio e il mare*, si assiste alla decadenza di questo scrittore che in passato avevo ammirato ed amato ».

LUCA GIURATO

« IL POPOLO », Roma, 19 settembre 1966

Quattro anni fa, precisamente nell'ottobre del '62, quando lo intervistammo nel corso di una nostra inchiesta sui rapporti fra narratori e teatro drammatico italiani, Alberto Moravia ci disse fra l'altro di considerare, il pubblico teatrale borghese e tardo e di non avere perciò, almeno sul momento, la minima intenzione di tornare a scrivere per la scena di prosa. A quel tempo, forse, lo scrittore era ancora dominato dall'impressione sfavorevole che deve avergli procurato lo scarso successo di *Beatrice Cenci*, la sua prima opera teatrale originale. Fatto sta che in questi quattro anni la disposizione di Moravia nei confronti del teatro e soprattutto nei confronti degli spettatori è cambiata totalmente. Tra non molto, infatti, andrà in scena un nuovo lavoro drammatico del fortunato narratore il quale torna dunque ad affrontare il giudizio delle platee e quello della critica teatrale.

Non con un dramma storico, ma con una commedia comico-satirica Moravia tenta questa volta le vie del palcoscenico. *Il mondo è quello che è* s'intitola il lavoro che verrà realizzato sulla scena da una delle compagnie del Teatro Stabile di Torino, primattore Franco Parenti, sotto la guida dello stesso direttore artistico dell'organismo piemontese, Gianfranco de Bosio...

Anche se auspicato, il ritorno di Moravia al teatro era del tutto inaspettato fino a ieri e per conoscerne i particolari indubbiamente molto interessanti e per avere delle notizie su *Il mondo è quello che è* — che speriamo possa avere miglior fortuna di *Beatrice Cenci* — abbiamo intervistato il regista de Bosio approfittando di una pausa delle prove della per tanti versi sensazionale novità.

Questo suo incontro con Moravia, ho chiesto al direttore artistico dello Stabile di Torino, è stato casuale, oppure nasce da esigenze o da propositi particolari?

« Non è casuale — è la risposta di de Bosio — perché rientra in una politica che il Teatro stabile di Torino persegue da sempre. Fino dai nostri primi passi, dodici anni fa, abbiamo cercato di legarci con scrittori di teatro e no al fine di trovare testi nuovi per la scena, nuovi validi filoni per la drammaturgia contemporanea: basta ricordare le nostre esperienze con Massimo Dursi, Dino Buzzati, Giuseppe Dessì. È un compito difficile, perché non basta ottenere un rapporto occasionale fra il teatro e lo scrittore: questo non deve essere mosso da un interesse generico per la scena, ma da una volontà precisa di fare del teatro, altrimenti i risultati sono comunque di limitatissimo valore. Negli ultimi anni il nostro rapporto con gli scrittori si era interrotto: per qualche stagione non abbiamo dato novità italiane perché non trovavamo occasioni di incontri soddisfacenti. L'anno scorso il rapporto è stato ripreso in seguito al nostro incontro fortunato con Natalia Ginzburg e quest'anno esso prosegue con Levi, Lerici che sta scrivendo una commedia per noi, e, appunto con Moravia ».

Mentre va apprezzata la politica di ricerca svolta dal Teatro Stabile di Torino e valutato in tutta la particolare importanza che indubbiamente riveste l'esperienza moraviana, viene naturale di domandarsi a questo punto se la realizzazione di *Il mondo è quello che è* non rischi di risultare uno spettacolo costruito dal regista sullo spunto di un testo letterario. Molto spesso Moravia ha sostenuto di non volere abbandonare il suo concetto di « teatro di parola » e a giudicare dalle esperienze precedenti (oltre a *Beatrice Cenci* egli ha ridotto per la scena i suoi *Indifferenti* e *La mascherata*) la formula è praticamente pochissimo teatrale.

Ho chiesto quindi a Gianfranco de Bosio se ritenga che *Il mondo è quello che è* sia ancora « teatro di parola », oppure di azione e quindi tale da rivelare un Moravia-drammaturgo assolutamente nuovo.

« La distinzione — ha detto subito il regista — mi pare assai difficile, soprattutto in questo caso. Della nuova commedia di Alberto Moravia io direi che potrebbe venire definita "teatro sulla parola" in quanto si tratta in certo senso di un'analisi di certa società contemporanea attraverso il suo modo di parlare. Comunque *Il mondo è quello che è* è indubbiamente un lavoro teatrale ».

Qual è la trama, quale il tema del testo, ho chiesto allora al regista. De Bosio ha risposto:

« La trama è complessa, molto difficile da esporre in modo convincente. Il tema, come accennavo, è l'analisi di un certo mondo d'oggi, quello neocapitalistico abbastanza evoluto socialmente. L'ambiente è infatti la villa di villeggiatura di una famiglia ricchissima, non necessariamente italiana, e l'azione s'incentra sulla presenza di un professore di tematica chiamato per aggiornare i componenti della famiglia stessa sulle tecniche del linguaggio. Il professore è appunto il protagonista ed è una sorta di ennesima incarnazione del Tartufo di Molière; egli dà luogo a sequenze che in qualche misura richiamano il vaudeville. Ma sotto la comicità c'è la satira e talvolta anche la drammaticità ».

Ho domandato ancora: quali particolari valori ha trovato nella commedia?

« *Valori di carattere satirico* — è stata la risposta —. *Io credo nella satira quando questa affronti intelligentemente i problemi della società* ».

Per concludere ho chiesto a Gianfranco de Bosio se ritenga che questo nuovo lavoro teatrale di Moravia possa riuscire più accessibile al pubblico di quanto sia stata *Beatrice Cenci*.

« *Ne sono certo* », ha dichiarato il regista.

FRANCO FANO

« IL MESSAGGERO », Roma, 28 settembre 1966

« Io credo — dichiarò qualche tempo fa Alberto Moravia — al teatro della crudeltà. Il teatro deve inquietare, suscitare perplessità, scuotere, indurre a reagire, in una parola provocare. Il teatro deve essere stimolante, sgradevole, maleducato, se si vuole. Se non si può istituire un rapporto provocatorio con la platea, è inutile scrivere di teatro ».

Ora, con *Il mondo è quello che è*, è il dramma in due atti con cui segna il suo ritorno al teatro, lo scrittore romano, confermando la coerenza che gli è propria — una coerenza non di rado spietata, anche nelle contraddizioni — ha portato alle estreme conseguenze le teorie di Artaud: prima ancora che la platea, egli ha provocato i registi e i direttori di teatro. Il dramma è stato infatti letto da quasi tutti i registi e gli uomini di teatro italiani, ma soltanto tre persone lo hanno trovato di loro gradimento: Vladimiro Dorigo, Franco Parenti e Gianfranco de Bosio, che si sono impegnati a presentarlo l'8 ottobre al Festival del Teatro a Venezia, il 12 ottobre a Torino, ad inaugurazione della stagione, e in marzo a Roma. Un insuccesso — o un successo — preliminare davvero invidiabile!

« Io amo il dramma di Moravia — dichiara de Bosio — proprio perchè è fastidioso, provocatorio, satirico: una satira corrosiva del neocapitalismo e della intelligenza italiana. Va messo subito in scena, perchè è un dramma attualissimo, un dramma del '66. Esso attacca un certo modo di esistere non solo della civiltà occidentale ma anche di quella orientale, ossia la tendenza oggi generale a creare il vuoto con la parola ».

Come è noto, *Il mondo è quello che è* è articolato sul dilemma: per cambiare il mondo basta cambiare le parole o bisogna cambiare le cose? La risposta non è esplicita, ma è ovvia. La vicenda si svolge nella villa di un industriale, durante l'estate: ne sono implicate otto persone — quattro uomini e quattro donne — una delle quali, un professore di filosofia delle scuole medie superiori, nel ruolo di protagonista. Il professore è una specie di Tartufo in veste aggiornata, cioè che usa il linguaggio in luogo della religione.

« Io penso — dice ancora de Bosio — che un dramma del genere debba arrivare al pubblico attraverso la mediazione della risata: l'elemento drammatico dovrà essere assorbito nell'elemento comico, per modo che ne risulti uno spettacolo grottesco. *Il mondo è quello che è* non è altro che una dimostrazione per assurdo: la dimostrazione che oggi il neocapitalismo e la intelligenza italiana costruiscono sul vuoto, fino a realizzare il vuoto stesso pienamente: il vuoto come *optimum*. Molti registi lo hanno respinto perché non hanno il gusto del teatro grottesco. Squarzina lo ha trovato molto affine al suo *Emmeti* ».

... Si ricorderà che De Bosio, in uno degli incontri allo Studio Fersen, non esitò a mettere duramente sotto accusa la critica teatrale italiana, ed ora non solo conferma, nella sostanza, la sua posizione, ma sembra andare anche oltre: egli ricorda che quando si mise in scena a Torino *Ti ho sposato per allegria*, la commedia della Ginzburg, la critica la liquidò bollandola come noiosa, mentre il pubblico si sganasciava dalle risate. « Spero che accada la stessa cosa con *Il mondo è quello*

che è », dice, aggiungendo che il dramma è richiesto da tutto il mondo.

COSTANZO COSTANTINI

« L'ESPRESSO », 6 novembre 1966

... Eccitare i romanzieri al teatro è giusto, spingerli a sfruttare la curiosità teatrale degli italiani ormai estesi da Roma, Milano, Torino, Genova alle città minori potrebbe addirittura sottintendere un invito giudizioso all'agiatezza; però occorre concedergli libertà di comportamento. La solitudine va bene per gli autori di romanzi e di poesie, i quali diffidano della realtà così come si sviluppa giorno per giorno, ma non agli autori di teatro. Essi semmai rassomigliano ai giornalisti, i quali non esisterebbero senza i giornali. I testi per il teatro richiedono la vicinanza del palcoscenico. Il senso d'una realtà che sia insieme assoluta e fittizia, non lo si coglie altrove, nelle opere stampate, per esempio. Finalmente! esclamai quando seppi che certi amici fondavano un teatrino. Bruceranno le loro curiosità culturali, s'esporranno alla berlina, saranno incompresi ma, frequentando attori, camerini, ridotti, sapranno cogliere i segreti di un'arte finora misteriosa, in modo che un dialogo smetta d'essere un gioco.

Dal « Diario italiano » - Gli scrittori e il teatro
di ARRIGO BENEDETTI

Primo Levi Se questo è un uomo

SPETTACOLO REALIZZATO DAL
TEATRO STABILE DI TORINO
CON LA COLLABORAZIONE DELLA

Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze

Primo Levi
Se questo è un uomo

VERSIONE DRAMMATICA DI PIERALBERTO MARCHÉ E PRIMO LEVI

Il Teatro Stabile di Torino ha allestito il dramma «Se questo è un uomo» per la II Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze. A causa dei disastrosi avvenimenti che si sono avuti in Toscana, le recite in programma a Prato sono state soppresse e lo spettacolo è stato presentato in anteprima venerdì 18 novembre 1966 al Teatro Carignano di Torino, alla presenza delle Autorità di Firenze e di Torino. Eccone la locandina:

Aldo	<i>Umberto Ceriani</i>
Alberto	<i>Enrico D'Amato</i>
Flesch	<i>Renato Chiantoni</i>
Il dottore ungherese	<i>Laszlo Joo</i>
Schlome	<i>Antonio Francioni</i>
Adler	<i>Janos Dömsödy</i>
Jean	<i>Jean François Chaix</i>
Nogalla	<i>Czslaw Bogdanski</i>
Resnyk	<i>Paride Calonghi</i>
or8	<i>Umberto Tabarelli</i>
Szanto	<i>Antonio Piovanelli</i>
Elias	<i>Virgilio Zernitz</i>
Wachsmann	<i>Wlodzimierz Kmicik</i>
Walter	<i>Maurizio Manetti</i>
Henri	<i>Ennio Libras</i>
Il cantastorie	<i>Arpad Kishegyi</i>
Schmulek	<i>Pierluigi Zollo</i>
Alex	<i>Eligio Irato</i>
Dottore Häftling	<i>Alberto Ricca</i>
Il dottor Pannwitz	<i>Franz Wolf</i>
Sonnino	<i>Armando Spadaro</i>
Goldner	<i>Marcello Tusco</i>

Pietro	<i>Piero Nuti</i>
Beppo	<i>Adalberto Rosseti</i>
Kuhn	<i>David Reisel</i>
Sattler	<i>Riccardo Pradella</i>
Stawinoga	<i>Claudio Dani</i>
Samuelidis	<i>Francesco Di Federico</i>
Charles	<i>Pierre Chaussat</i>
Arthur	<i>Giulio Pizzirani</i>
Askenazi	<i>Edgar De Valle</i>
Schenk	<i>Alberto Hammerman</i>
Towarowsky	<i>Guerrino Crivello</i>
Kapo	<i>Ireneo Petrucci</i>
Deportato Polacco	<i>Maciej Dzienisiewicz</i>
Deportati:	<i>Gastone Ciapini</i>
	<i>Vincenzo Ferro</i>
	<i>Federico Pietrabruna</i>
	<i>Alessandro Borghi</i>
	<i>Marco De Valle</i>
Deportate:	<i>Leda Negroni</i>
	<i>Mariella Furgiuele</i>
	<i>Clara Droetto</i>
	<i>Stefania Giannotti</i>
	<i>Mailú Rezzonico</i>
	<i>Laura Mannucchi</i>
	<i>Helga Galler</i>

Versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi

Regia di Gianfranco de Bosio

Giovanna Bruno

Marta Egri

Scene e costumi di Gianni Polidori

Assistenti: Aia Alkin- Claudia Lawrence

Sonorizzazione a cura di Paolo Ketoff e Gino Marinuzzi Jr.

Il Teatro Stabile di Torino ringrazia i Teatri d'Austria, Francia, Israele, Polonia, Ungheria, che hanno concesso i loro Attori.

Se questo è un uomo

Chi ha scritto che « anche i libri hanno un loro destino » la sapeva lunga sull'argomento: basta chiamare per un attimo la memoria a raccolta, e subito ci si affollano davanti itinerari strani e imprevedibili. Libri nati illustri ed amati per decenni che ora sono ridotti all'esclusivo interesse di pochi specialisti; libri talmente gravi di profezia o di satira o di minaccia, che furono rifiutati dai primi lettori, e degradati poi, magari per secoli, a letture infantili; altri sbocciati anzitempo, incomprendibili ai critici contemporanei, oggi popolari e famosi; altri ancora carichi di una non misurabile carica esplosiva, tuttora ermetici ma di cui si percepisce dal di fuori un sinistro ticchettio, come di bomba a tempo.

Non so (nessuno scrittore può mai sapere) quanto valga il mio « Se questo è un uomo », e quale dei destini sopra accennati lo attenda per il futuro prossimo e lontano; ma mi pare di poter affermare che, fino ad oggi, ha avuto una storia curiosa ed istruttiva.

Il libro tratta del campo di Auschwitz, ed è nato ad Auschwitz. Il Lager non era un luogo in cui fosse agevole elaborare le proprie esperienze e tanto meno fissarle in forma scritta; infatti, qualunque forma di possesso personale vi era proibita, anzi impensabile: a maggior ragione, il possesso di una matita e di un foglio di carta era impossibile, ed avrebbe comunque rappresentato un pericolo estremo, un'audacia assurda oltre che inutile. Eppure, per molti di noi la speranza di sopravvivere si identificava con un'altra speranza più precisa: speravamo non di vivere e raccontare, ma di vivere *per* raccontare. È il sogno dei reduci di tutti i tempi, del forte e del vile, del poeta e del semplice, di Ulisse e del Ruzante.

Ma era insieme un bisogno più profondo e meditato, tanto più forte quanto più dura era l'esperienza da

trasmettere: lo stesso bisogno che ha spinto i combattenti del Ghetto di Varsavia a dedicare una parte delle loro ultime disperate energie a scrivere la *tragedia* che vivevano, e ad affidarla ad un nascondiglio sicuro affinché diventasse storia; come infatti è diventata storia, e non lo sarebbe diventata senza questa loro sovrumana diligenza. Era chiaro a ognuno di noi che le cose che avevamo viste dovevano essere raccontate, non dovevano essere dimenticate.

Se in Lager era impossibile, divenne invece possibile scrivere, anzi, comunicare col mondo, ai pochissimi a cui la fortuna concesse di sopravvivere. Ognuno di noi reduci, appena ritornato a casa, si è trasformato in un narratore infaticabile, imperioso, maniaco. Non raccontavamo tutti le stesse cose, perché ognuno aveva vissuto la prigionia al suo proprio modo: ma nessuno sapeva parlare d'altro o tollerava che si parlasse d'altro. Anch'io ho cominciato a raccontare prima ancora di essermi saziato di cibo, e non ho ancora finito adesso. Ero diventato simile al vecchio marinaio della ballata di Coleridge, che artiglia per il petto, in strada, i convitati che vanno alla festa, per infliggere loro la sua storia sinistra di malefizi e di fantasmi. Ho ripetuto le mie storie decine di volte in pochi giorni, ad amici, nemici ed estranei; poi mi sono accorto che il racconto si andava cristallizzando in una forma definita, costante: per scriverlo non mancavano che la carta, la penna e il tempo. Il tempo, oggi così scarso, mi crebbe intorno come per incanto: scrivevo di notte, in treno, alla mensa di fabbrica, nella fabbrica stessa, in mezzo al frastuono dei motori. Scrivevo con fretta, senza esitazioni e senz'ordine; non avevo coscienza di scrivere un libro, non avevo coscienza di un mio intervento, ero a mille miglia da qualsiasi scrupolo letterario, e mi pareva che quelle cose si scrivessero da sé. In pochi mesi il lavoro era finito; sospinto dall'urgenza dei ricordi, avevo scritto i 17 capitoli quasi esattamente al contrario, voglio dire a partire dall'ultimo. Poi scrissi la prefazione, ed infine aggiunsi ad epigrafe una poesia che mi

danzava per il capo già in Auschwitz, e che avevo scritto pochi giorni dopo il ritorno.

Presentai il manoscritto a due editori, che lo rifiutarono con i vaghi pretesti d'uso. È possibile che avessero ragione, almeno sotto l'aspetto commerciale: i tempi non erano maturi, il pubblico non era ancora in condizione di comprendere e misurare la qualità e l'importanza del fenomeno Lager. Infatti, un terzo editore (De Silva di Torino, allora diretto da Antonicelli) accettò e pubblicò il libro, ma questo si incagliò al terzo migliaio di copie, insieme con la casa editrice e con le mie tenui speranze in un avvenire letterario.

La critica aveva accolto il libro molto bene, ma dopo un anno « Se questo è un uomo » era dimenticato. Si continuava a parlarne a Torino, in un ambiente ristretto di lettori particolarmente sensibili o toccati di persona. Passarono dieci anni: il pubblico italiano lesse « Le armi della notte » di Vercos, « Il flagello della svastica » di Russell, i due libri di Rousset, « Si fa presto a dire fame » di Caleffi, « La specie umana » di Antelme, « La selva dei morti » di Wiechert. Si ricominciò a parlare di campi di concentramento, con maggior distacco e sotto un angolo più ampio, come oggetto di storia, non più di cronaca concitata. Nel 1957 Einaudi accettò di ristampare il libro, il quale, da allora, ha cominciato a vivere per così dire di vita propria: comparvero nel 1959 l'edizione inglese e quella nord-americana, nel 1961 la francese e la tedesca, nel 1962 la traduzione in finnico, nel 1963 quella in olandese. Frattanto, nel 1962 avevo incominciato a scrivere « La tregua », séguito di « Se questo è un uomo », e diario del mio complicato viaggio di rimpatrio. « La tregua » era appena nata quando ricevetti una lettera. La Radio Canadese mi annunciava di aver tratto da « Se questo è un uomo » una riduzione radiofonica, e mi chiedeva consigli su alcuni particolari: poco dopo, mi giunse il copione e la registrazione su nastro. Forse non avevo mai ricevuto un dono altrettanto gradito: non solo si trattava di un ottimo lavoro, ma, per me, di un'autentica rivelazione. Gli autori del copione,

lontani nel tempo e nello spazio, ed estranei alla mia esperienza, avevano tratto dal libro tutto quello che io vi avevo rinchiuso, ed anche qualcosa in più: una « meditazione » parlata, di alto livello tecnico e drammatico ed insieme puntigliosamente fedele alla realtà quale era stata. Avevano compreso assai bene quale importanza avesse avuto, nel campo, la mancanza di una comunicazione, esaltata dalla mancanza di una lingua comune, e su questo tema, il tema della Torre di Babele, della confusione dei linguaggi, avevano coraggiosamente impostato il loro lavoro:

« ... Confidiamo che, anche per l'ascoltatore che conosce solo l'inglese, questo uso di altre lingue non costituirà un ostacolo alla comprensione: ... ma anche quando (il senso) non è subito evidente, quando per un attimo brancoliamo sconcertati davanti a una battuta straniera e incomprensibile, proprio allora penetriamo a fondo nell'esperienza dell'autore, perché questo isolamento è parte fondamentale della sua sofferenza, e la sofferenza, sua e di tutti i prigionieri, scaturiva dal proposito deliberato di espellerli dalla comunità umana, di cancellare la loro identità, di ridurli da uomini a cose ».

L'assunto, il suo risultato, e lo stesso mezzo radiofonico, nuovo per me, mi entusiasmarono: pochi mesi dopo proposi alla Rai una riduzione italiana dal libro, che avevo scritto non già ritraducendo la riduzione canadese, ma sviluppando gli episodi che più mi sembravano adatti, e conservando, entro i limiti del ragionevole, quella tecnica del dialogo multilingue che mi appariva fondamentale.

È dell'amico Pieralberto Marché l'idea che dal libro avrebbe potuto nascere una riduzione teatrale. All'inizio mi opposi alla sua proposta: mi sembrava che « Se questo è un uomo » avesse già cambiato troppe pelli, di averlo già cucinato in troppe salse, avevo paura di stancare il pubblico. Avevo anche paura del teatro stesso: conoscevo troppo poco il teatro, sia da spettatore, sia da lettore, per accingermi all'impresa. Il pubblico che legge, anche quello che ascolta la radio, è lontano, nasco-

sto, anonimo: il pubblico teatrale è lì, ti guarda, ti aspetta al varco, ti giudica.

Ma, d'altro canto, si trattava ancora una volta di raccontare: questa volta, anzi, di raccontare nel modo più immediato, di fare rivivere, di infliggere la nostra esperienza, la nostra e quella dei compagni scomparsi, ad un pubblico diverso e più vasto. Di vederne, di misurarne la reazione: di collaudarlo. Perciò, a dispetto dei miei dubbi, degli evidenti pericoli, e di un certo senso di ritratto violato, ho accettato di portare il Lager sulla scena, ed insieme con Marché ho ricominciato a lavorare.

Abbiamo cercato di dire tutto, ed insieme di non strafare. La materia di cui disponevamo era già fin troppo scottante: si trattava di decantarla, di incanalarla, di trarne un significato civile ed universale, di guidare lo spettatore ad una conclusione, a una sentenza, senza gridargliela negli orecchi, senza presentargliela già fabbricata. Per questo, ad esempio, le SS del campo non compaiono mai sulla scena; per questo abbiamo cercato di sviluppare gli episodi e gli aspetti marginali della vita del campo, i momenti di sollievo, di ripensamento, di sogno, di vacanza, ed abbiamo cercato di conservare, per ogni singolo personaggio, la sua carica umana originaria, anche se logorata dal conflitto permanente con l'ambiente selvaggio e disumano del campo.

PRIMO LEVI

Dal libro di Levi al testo teatrale

Camionette della Rai, microfoni disposti un po' dappertutto sullo spiazzo antistante le scuole di un paesino del Piemonte. È notte; l'aria è pungente. La luce che viene dai lampioni, offuscata da un velo di nebbia, non è sufficiente e noi attori, imbacuccati in giubbotti, impermeabili e sciarpe, portiamo appese al collo torce elettriche per riuscire a leggere le battute dai fogli del copione. Ai bordi della piazza la gente si raccoglie, sosta incuriosita.

Stiamo registrando alcune sequenze di « Se questo è un uomo » in esterno, nell'intento di ricostruire con la maggior fedeltà acustica possibile la tragica realtà del Lager: la piazza dell'appello, il campo di lavoro, quanto insomma ad Auschwitz accadeva all'aperto. E noi non abbiamo più la sensazione di svolgere il nostro abituale lavoro; ci sembra piuttosto di prendere parte alla rievocazione di qualcosa che è stato: orribile, assurdo, vergognoso per l'umanità. Una rievocazione di dolore e di morte di fronte alla quale non si può provare che sgomento, impossibilità di comprendere, di accettare. Eppure il testimone è là, a pochi passi da noi; uno dei pochissimi ritornati. Egli ha visto, ha vissuto e ha raccontato. È Primo Levi, l'autore del diario che stiamo realizzando per la Radio. Ha l'aria serena e, almeno dal di fuori, sembra che le esperienze siano scivolte sopra di lui senza lasciare traccia, come acqua su marmo levigato. Noi tutti conoscevamo il suo libro, ma trovandocelo di fronte, in persona, con la possibilità di toccarlo quasi per constatare che è vero, proviamo il desiderio di sentire la sua voce, la curiosità di ascoltare da lui la risposta alle infinite domande che vorremmo porgli; una sorta di rispetto, di riguardo, ci trattiene. E qualcos'altro ancora: qualcosa che non ho mai saputo dire poiché vi sono cose che non si possono affidare alla parola senza

che questa ne alteri almeno in parte il significato; cose che forse si possono soltanto scrivere forzando quel riserbo, quel pudore innato che si ha per i nostri sentimenti piú intimi. Per me Levi, uomo reduce da Auschwitz, come quei pochi altri che sono tornati (ma io conosco solo lui), rappresenta un debito fatto persona, voglio dire, un individuo nei confronti del quale tutti abbiamo un debito di bene.

A spezzare il diaframma fu Levi stesso: durante una delle prime pause di lavoro, ci venne incontro semplice, sorridente; si mescolò fra noi, divertito da quel contatto nuovo per lui con cose di radio, di microfoni, di prove e di registrazioni. « Lei fa Alberto? — mi disse. — Era mio amico ».

La lavorazione in esterno durò parecchio e i nostri contatti con Levi divennero sempre piú familiari, piú aperti. Ci accingevamo a registrare la sequenza dell'arrivo ad Auschwitz dei deportati. Voci tedesche iracunde fendevano la quiete della campagna: eravamo costretti a lavorare di notte per evitare i rumori. Azzardai con Levi che in quel momento si trovava accanto a me:

— Ma tutto questo non le fa alcun effetto, la lascia indifferente? —

« Proprio indifferente, — mi rispose lui — no. Sa, fin che si tratta di raccontare, di ripetere, lo abbiamo già fatto tante volte noi reduci, tutti quanti. Ma così, è un'altra cosa... (e guardò i lampioni al neon della piazza) Anche queste luci non sono poi tanto diverse da quelle di allora... Guardi, l'atmosfera è abbastanza simile ».

Dall'effetto che quella pur sommaria ricostruzione produceva in Levi medesimo mi venne l'idea di trasferire sul palcoscenico l'immane travaglio dello spirito che Levi descrive nel suo libro per portarlo a conoscenza di un pubblico piú vasto, attraverso la dimensione e la forma del teatro che può rendere lo spettatore partecipe e protagonista al tempo stesso, di quanto avviene sulla scena.

Mi rendevo ben conto delle difficoltà da superare. Il libro è scritto in prima persona, con pochissimi dialoghi;

lo svolgersi degli avvenimenti in gran parte vi ha unicamente funzione di sfondo, d'ambiente determinante la meditazione, la conclusione, il giudizio. Per una adesione stilistica poi, l'impresa piú ardua sarebbe stata quella di conservare anche nel dialogo quel linguaggio poetico, altissimo a tratti, che pervade tutto il diario. Tuttavia l'idea mi entusiasmava e mi risolsi a parlarne con Levi. Piú che una proposta, inizialmente il mio volle essere un suggerimento. Levi mi rispose con le obiezioni da lui stesso poco sopra citate. Alle mie insistenze basate sull'incisività e la possibilità di diffusione che il teatro avrebbe potuto conferire al suo documento, tanto piú valido in quanto obiettivo, sereno, staccato, finì per rispondermi: « Lo faccia lei, vedrò di darle una mano ». Ma nessun scrittore, nessun uomo di teatro, per geniale che fosse, avrebbe potuto tentare un lavoro del genere senza l'apporto diretto dell'esperienza vissuta da Levi medesimo. Sulla traccia del libro buttai giú una scaletta. Tre idee avevo chiare. Le SS non avrebbero mai dovuto comparire sulla scena. Il personaggio di Levi che racconta doveva perdere parte della sua preponderanza, per rientrare nel grigio uniforme di tutti gli altri personaggi ai quali era necessario restituire autonomia e dimensione. Nel suo significato ultimo, la versione drammatica di « Se questo è un uomo » doveva risultare non l'esperienza e la testimonianza di un singolo ma qualcosa di piú importante: un'espressione corale, la voce di milioni di vittime, la voce di un popolo insomma, e in questo senso avevo ben precisa in mente quale avrebbe dovuto essere la struttura dell'ultima scena del dramma. Tutto questo sottoposi a Levi, e per rassicurarlo circa ogni suo scrupolo gli dissi che se avesse accettato di accingersi al lavoro, per parte mia sarei stato lieto di correre anche il rischio che, se a versione ultimata, a suo insindacabile giudizio, l'avesse trovata in qualche modo non strettamente pertinente allo spirito e agli intenti del libro, il nostro sarebbe rimasto soltanto un tentativo il cui risultato era libero di distruggere o chiudere in un cassetto.

Evidentemente l'impegno di raccontare, la coscienza

del dovere verso i compagni scomparsi di portare testimonianza per loro, prevalsero ancora una volta in Levi. La sua partecipazione si fece costante, generosa, appassionata. Il libro venne vivisezionato; i personaggi, attraverso i suoi ricordi lucidi, precisi, rimessi a fuoco, ricostruiti come egli li vide, li comprese ciascuno col proprio dramma. Fatto questo, bisognò condensare il materiale e riproporlo in un linguaggio che rispettasse le esigenze ritmiche e meccaniche del teatro. Ogni battuta venne discussa, soppesata, provata persino, per sperimentarne l'agilità, la possibilità di essere detta e accettata per autentica. Così, dopo lunghe discussioni e meditazioni, venne accettata l'idea di un coro, che ci permetteva di salvare le pagine più efficaci del libro e al tempo stesso di suturare l'una all'altra alcune sequenze. Per due anni circa, è continuato il nostro lavoro. Se valido o meno, come sempre accade in teatro, toccherà allo spettatore stabilirlo. Sappiamo che è proprio nella natura umana il desiderio, il bisogno forse di dimenticare: ma siamo convinti che esistono offese e colpe che non possono e non debbono essere dimenticate, se non vogliamo sentirci responsabili del male che è stato e che un giorno forse potrebbe ripetersi.

PIERALBERTO MARCHÉ

Una lunga lotta per salvare l'uomo nell'uomo

« Ognuno si congedò dalla vita nel modo che più si addiceva. Alcuni pregarono, altri bevvero oltre misura, altri si inebriarono di nefanda ultima passione. Ma le madri vegliarono a preparare con dolce cura il cibo per il viaggio, e lavarono i bambini, e fecero i bagnetti, e all'alba i fili spinati erano pieni di biancheria infantile stesa al vento ad asciugare; e non dimenticarono le fasce, e i giocattoli, e i cuscini, e le cento piccole cose che esse ben sanno, e di cui i bambini hanno in ogni caso bisogno. Non fareste anche voi altrettanto? Se dovessero uccidervi domani col vostro bambino, voi non gli dareste oggi da mangiare? ». Diciamolo francamente, come si possono leggere queste righe (e altre, e sovrattutto tutte le duecento pagine del libro di Primo Levi) quasi fossero soltanto materia di analisi critica? Invece, di fronte a un'opera come « Se questo è un uomo », avvertono le debolezze di ogni modo di accostamento alla fragilità di un giudizio letterario. Eppure « Se questo è un uomo » è diventato in un certo senso persino un « classico »: lo leggono i ragazzi delle scuole, i professori universitari, e i difficili « specialisti » ne fanno argomento di ricerca. Che si deve concludere? Ben poco (o molto): che l'opera, questa opera, asciutta anabasi dell'uomo moderno, non è soltanto un'opera letteraria, né soltanto un documento, né soltanto una cronaca. Sfugge ad una definizione, come sfugge ad una classificazione di « generi » o di gusto di tendenza. Nata in una sorta di febbre di bisogno, ha un suo ritmo — e non possiamo non restarne meravigliati — e un suo equilibrio, il « tempo » delle opere destinate a durare. Delle opere su cui potranno esercitarsi i lettori di domani, ma su cui i lettori di oggi hanno più diritto di dire nei termini della commozione e della partecipazione. Perché, in definitiva, « Se questo è un uomo »,

soprattutto a noi, piú o meno coetanei di Levi, il libro appare come un'opera che ci esprime compiutamente e collettivamente, un'opera *scritta insieme da tutti*, come vissuta da tutti, e nelle maniere piú diverse; è stata quell'esperienza della guerra, della Resistenza volontaria o involontaria, del rifiuto, dell'acquisto di una consapevolezza civile ed umana.

Naturalmente c'è anche l'altro aspetto, quello dichiaratamente didascalico (e pensiamo ai ragazzi delle scuole, ai giovani spettatori dell'opera teatrale), ed è anch'esso un aspetto di partecipazione collettiva, proprio perché l'autore si è ben guardato dal raccontare in prima persona, dal rievocare la sua vicenda, per quanto potesse essere esemplare, dal commemorare le sue sciagure. Anche da quelle poche righe, che abbiamo citato all'inizio, emerge il tono che è del libro, il carattere di un « resoconto » non individuale. È persino ovvio che una simile caratteristica corale è insieme la prima *condizione teatrale*.

Primo Levi e Pieralberto Marché hanno raccontato la nascita di questa « riduzione » per il palcoscenico. Hanno taciuto ed è logico, le difficoltà. Proviamoci di vederle. Innanzi tutto l'io del racconto deve estrofflettersi in un personaggio (Aldo) e la coralità in scena vuole esemplificazioni piú precise. Nel libro i personaggi non prendono mai tutto lo spazio narrativo, che è principalmente lo spazio morale del Lager, e non di *colore*, di atmosfera; è l'odore nauseante e dolciastro dei corpi, le musiche della banda, i gridi delle SS., ma come *forma* di quella pazzia, come prova tangibile di quell'assurdo. Persino cose e oggetti che non servono all'uso per cui furono costruiti — rubinetti che non versano acqua, proverbi infartili che qui fanno orrore: « Nach dem Abort, vor dem Essen / Hände waschen, nicht vergessen » — e le regole di ferro di una Legge senza perché, che si rovescia sull'uomo fino ad annientarlo: ecco i veri protagonisti, ma — ripetiamo — fuori da ogni intenzione di atmosfera, oltre gli angusti ed evasivi limiti di un impressionismo realistico.

Come rendere tutto questo teatralmente? La risposta che ci fornisce il copione (e piú dovrà fornirlo lo spettacolo di Gianfranco de Bosio, con la scenografia di Gianni Polidori e il fondo sonoro di Paolo Ketoff e Gino Marinuzzi jr.) è un ordinato *collage* di elementi concreti (personaggi come Aldo, Jean, Alberto, e poi gli altri, anche in apparizioni brevissime) e di elementi non di immediata presenza (le voci delle SS. che scandiscono i comandi, le diversità stesse delle lingue che si urtano e che nell'urto generano il piú atroce effetto: lo zero del rapporto); ma dei due essenziali elementi è il secondo a condizionare il primo, a determinare le reazioni, scarse o violente che siano, dei personaggi. Da cui ci sembra derivare la maggior fedeltà possibile al libro, alla sua ragione di fondo, alla sua morale: « Distruggere l'uomo è difficile, quasi quanto crearlo: non è stato agevole, non è stato breve, ma ci siete riusciti, tedeschi ».

Il contatto fra i due piani, la coscienza collettiva, il senso immediato dell'assurdo, il giudizio, insomma, ci viene dato dal *coro*. Se in un primo momento l'uso del coro può sembrare il ritorno ad una forma logora di espressione teatrale, ci si rende poi facilmente ragione di esso: Levi e Marché lo hanno usato in direzione nuova, non di commento « a posteriori », ma come una specie di meditazione, spesso di preghiera (nel senso di colloquio con una Legge vera, anche umana): il coro è quanto di lirico-meditativo del libro si deve conservare (e ricorderete anche nel libro il carattere di giudizio « oggettivo » che tali pagine hanno). Dal coro, dunque, vien fuori l'inespresso e l'inesprimibile che è nel dialogo, un ininterrotto monologo interiore collettivo nella sosta e nel riposo, nelle veglie o nei sonni agitati, durante i lavori estenuanti, dal primo momento di scoperta di un mondo, privo di « weil » e solo pieno di « warum? », alla finale presa di coscienza di una resa definitiva, attraverso la lunga lotta per salvare l'uomo nell'uomo.

Perché è chiaro che il dialogo, questo dialogo multilingue, vuol proprio rappresentare — e vi riesce con efficacia a tratti insostenibile — quel che si è detto lo

zero del rapporto umano, l'obbedienza senza comprensione (comprensione anche solo letterale, e lasciamo stare i « perché » morali), le difficoltà insuperabili per « comunicare », per capire, per cercare di spiegarsi quello che succede, per entrare in un meccanismo che funziona obbedendo a regole tanto rigorose quanto contraddittorie e illogiche. Ma il Lager era appunto questo, e i suoi segreti affondano nella coscienza di un intero popolo.

Non li ricupereremo facilmente, anche se non ci stancheremo di volerlo fare.

GIANNINO GALLONI

Note di regia

« Se questo è un uomo » di Primo Levi, al di là delle sue qualità letterarie (raramente capita di leggere una prosa altrettanto ferma, nitida e sobria), costituisce una testimonianza sconvolgente di un'esperienza umana al limite dell'esistere. Mettere in scena il testo teatrale che ne è stato ricavato, significa riconoscere quest'esperienza. Levi ci presenta una storia tragica del nostro tempo: forse parlare di tragedia non sarebbe esatto, nella storia della demolizione dell'uomo da parte dell'uomo non v'è posto per la soluzione catartica; ma la parola non è fuori luogo se accolta nel suo valore contemporaneo di terribilità e sgomento. « Se questo è un uomo » ci mostra l'angoscioso meccanismo che porta alla demolizione dell'essere umano: qui teatro e realtà si fondono, nel senso che il teatro diventa testimonianza e riflessione sulla realtà.

Per questo ritengo che l'allestimento del testo di Levi possa costituire un momento fondamentale nella evoluzione del nostro teatro, insieme un punto d'arrivo e un punto di partenza nella ricerca, che da anni stiamo compiendo.

La ricerca di una forma teatrale significa l'elaborazione di un metodo di interpretazione, e prima di tutto una determinata educazione dell'attore. Già nell'immediato dopoguerra, con la collaborazione di Marceau e Lecoq, sperimentai nuovi metodi di formazione dell'attore, a cominciare dall'educazione del corpo; sempre al Teatro dell'Università di Padova, negli anni 1950-52, studiammo e applicammo per la prima volta in Italia le tecniche di recitazione brechtiana; tuttavia, attraverso gli anni, e le rinnovate esperienze, un punto fino ad ora non era cambiato: la scelta da parte del regista del metodo dell'autorità di fronte all'attore, il condizionamento esplicito dell'attore da parte della volontà del regista; e la separa-

zione delle « prove a tavolino », in cui il regista impone agli attori seduti davanti al testo scritto le intenzioni da esprimere, dalle successive « prove in piedi », in cui il regista impone agli attori le azioni corrispondenti al testo; agli attori poi il compito di operare la faticosa sintesi, sotto la guida vigile del regista, e di ritrovare alla fine la libertà espressiva.

Ora, allestendo il testo di Levi, abbiamo tentato di impostare in modo diverso il rapporto fra il regista e l'attore.

Siamo partiti dall'educazione del movimento, legata all'evoluzione delle tecniche d'improvvisazione — esperimenti parziali avevamo compiuto nella preparazione dell'« Anconitana » del Ruzante e di « Riccardo II » di Shakespeare — e abbiamo cercato in questo modo che l'attore si rivelasse a se stesso sul piano tecnico; quindi il regista e i suoi collaboratori, guidando e disciplinando l'improvvisazione, in cui confluiscono le varie tecniche di addestramento (movimento, voce, analisi del testo, ecc.) sollecitano progressivamente la rivelazione totale dell'attore nel personaggio, realizzata in primo luogo nel movimento, giacché l'azione non può non precedere la parola.

Questa concezione del teatro mette il regista in una nuova situazione; ne è conseguenza il superamento del solipsismo registico e la costituzione del gruppo di regia.

La formazione di una compagnia internazionale è stata un'altra esperienza tecnica di profondo interesse autonomo nel particolare momento della nostra ricerca; ci ha aiutati a riscoprire il valore essenziale della parola, elemento di una situazione drammatica, e non già indicatore autosufficiente della situazione stessa. La partecipazione di attori italiani, francesi, austriaci, ungheresi, polacchi, israeliani, richiesta dalla Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili ai vari governi e voluta dal nostro Teatro ha d'altra parte il chiaro significato di una collettività molteplice unita nella rievocazione di uno spaventoso dramma comune, e perciò implicitamente impegnata a lavorare per un avvenire più giusto ed umano.

Abbiamo parlato soprattutto di fatti tecnici e di ricerca di linguaggio teatrale. Il significato dell'opera di Levi è di per se stesso talmente grande e terribile, talmente evidente che nulla si può aggiungere, se non il silenzio.

Ci sia lecito soltanto dire che dedichiamo il nostro spettacolo, con umiltà, alle vittime della barbarie nazista. Il loro sacrificio ha dato un senso al nostro lavoro: abbiamo lavorato, tutti, con la coscienza del nostro debito, alle soglie dell'orrore.

GIANFRANCO DE BOSIO

Nasce un'avanguardia ?

Mentre in tutti i maggiori paesi occidentali si è sviluppata in questo dopoguerra una trasformazione dei moduli teatrali tradizionali, sicchè sono venute ad assumere una fisionomia abbastanza precisa alcune drammaturgie nuove: dal teatro assurdo in Francia al teatro degli arrabbiati in Inghilterra, dal teatro politico tedesco a quello americano degli Albee, Kopitt, Bellow, ecc., non si può dire che in Italia sia accaduto nulla di simile. Nel nostro paese abbiamo assistito ad una più o meno felice prosecuzione della tradizione d'anteguerra, naturalmente aggiornata per quel tanto che appariva indispensabile, e ad una serie di riecheggiamenti dei tentativi stranieri di innovazione. Probabilmente le condizioni ambientali culturali del nostro paese non erano tali da consentire la nascita di un teatro nuovo e tipico, chiaramente legato ad una società e ad una ben definita evoluzione storica italiana.

Tuttavia dopo circa quindici anni a partire dal 1960 qualche movimento si è potuto avvertire anche in seno al mondo teatrale italiano. Accanto a tentativi di rinnovare il linguaggio scenico (citiamo qui ad esempio il caso degli spettacoli di Carmelo Bene e di Carlo Quartucci), abbiamo avuto il delinearsi di una serie di tentativi anche in sede di struttura teatrale. Si tratta per il momento di assaggi, di proposte in genere non ancora chiaramente e completamente formulate, per lo più non concretate in risultati indiscutibili, ma che tuttavia meritano tutta la nostra attenzione in quanto costituiscono le prime esperienze originali che ci abbia dato il nostro dopoguerra.

Lo Stabile di Torino ha sempre manifestato il più vivo interesse per le voci autentiche della drammaturgia italiana: esso pertanto non può non dimostrarsi particolarmente sensibile a questi primi accenni di voci nuove. Ci è sembrato quindi opportuno riunire qui quattro testimonianze particolarmente significative. La prima, Il piano

regolatore, di Roberto Lerici, cioè di uno scrittore ormai affermato seppure giovane, le altre tre di giovanissimi, ricollegabili in qualche modo al così detto «Gruppo '63»: August ovvero l'arte della guerra di Alberto Gozzi, L'acqua alle piante di Alfredo Giuliani e Invocazione di Nanni Balestrini. Si tratta di testi molto diversi tra di loro, ma che testimoniano tutti, sia pure ognuno in una diversa direzione, di una ricerca di linguaggio, che al di là del linguaggio mira alle cose e a un rapporto nuovo con le cose. Può darsi che la lettura di questi testi non risulti sempre facile: a questo proposito vorremmo però avvertire che solo ponendoci in una condizione di disponibilità potremo giungere a cogliere il senso di un linguaggio diverso da quello al quale siamo abituati, in quanto non è con moduli interpretativi e di lettura acquisiti e quindi « vecchi » che si può decifrare il nuovo.

G. R. M.

Roberto Lerici
Il piano regolatore

Al centro della scena è un vecchio letto matrimoniale, la cui testata è quasi allineata al boccascena. Dalla parte dove normalmente dorme Lui è una culla a dondolo chiusa dalle tendine, legata al letto con una corda. Due comodini e due sedie al fianchi del letto e altre due sedie sul fondo. Lui e Lei indossano rispettivamente pigiama e camicia da notte.

La scena è semibuia. Lui, appena illuminato, è seduto sul bordo estremo del letto, verso la ribalta. Ha nelle mani un oggetto non riconducibile ad alcuna forma conosciuta, potrebbe essere una parte di qualche macchinario o qualsiasi altra cosa. Lei dorme dalla parte opposta del letto.

LUI (*assorto, contempla con aria interrogativa l'«oggetto» che ha in mano. Tira meccanicamente la corda collegata alla culla e la fa dondolare. Si concentra di nuovo sull'«oggetto» con intensità*). Che superficie liscia... che spaventosa uniformità... e pensare che dopotutto è certamente ovvio. (*Contempla l'«oggetto»*) Ci sono uomini che scelgono sistematicamente tutto quello che è ovvio, e ci riescono perché non hanno nessun potere di percezione. Vivono in perfetta incoscienza. Se sapessero che l'ovvio non è affatto ovvio e che tutte le cose sono ovvie e che quello che credono di scartare perché non ovvio è invece solo artificiale, sono sicuro che non si permetterebbero di passare oltre... (*Si volta verso di Lei che ha fatto un movimento nel sonno*) E lei? Cosa fa lei? Dorme. E anche quando dorme, la faccia di sempre. Rassegnata, ma non troppo. Felice, ma non troppo. (*Si alza, si avvicina a Lei, la guarda*) Quasi la pace, la pace apparente... Ma su quale viso la pace non è apparente? È la sua unica condizione, altrimenti si dice solo dei morti e del loro riposo... È strano, anche quando dorme sembra che mi guardi... il suo rimprovero, ma non troppo... che è più tenace e irresistibile di quello violento, esplicito... Lo so, lo so quello che mi vorresti dire... « Che fai? Scuotiti! Non scantonare, non scantonare... » E chi scantona? Sapessi quanto scan-

tono poco... E poi che cosa vorresti? Nient'altro che te, nient'altro che te... Vorresti diventare la mia idea fissa, non è vero? Non è colpa tua se sei volgare nelle intenzioni, le tue intenzioni sentimentali intendo... Come se l'intelletto e la coscienza si nutrissero di fatti carnali... È la letteratura, i giornali, erotismo divulgativo, che ti hanno messo in testa questi pregiudizi... E anche fosse? Potresti, col tempo, al massimo diventare appunto idea, e nella migliore delle ipotesi, fissa... Ma tu a quel punto come corpo e carne non mi interesseresti più, o almeno non più di una bistecca o di una sedia. È proprio questo il punto: non sei ancora idea, non ho ancora capito l'oggetto. Ovvero se capisco l'oggetto so subito che è ovvio, cioè reale, ma che sia ovvio lo so già da adesso, perché so che è reale, tanto è vero che mi impedisce di averti come idea...

LEI (*dà segni di risveglio*) Ancora non dormi... perché non dormi... cerca di dormire... cos'hai adesso?

LUI Stavo pensando ad un mio amico, una volta gli fecero una domanda all'esame di storia naturale: « mi parli del pollo », gli chiesero pressapoco. « Del pollo? » rispose lui, « il pollo... è ovvio ». E lo bocciarono, senza capire che aveva detto tutto il conoscibile. Come pensi che si possa dormire in un mondo che prepara con tanta incoscienza il proprio avvenire?

LEI (*assonnata*) Il bambino ha fame... prendi il biberon... ti prego... e daglielo.

Irrompono, accendendo la luce, l'Ingegnere e il Geometra. Portano apparecchi di misurazione. Traversano la stanza rapidamente, tornano dall'altra parte, guardano il soffitto, tastano i muri salendo rapidissimi sulle sedie, scendendo altrettanto rapidamente. Lui e Lei si nascondono sotto le coperte.

INGEGNERE Allora vediamo un po', il piano stradale sarebbe qui sulla destra e il tunnel passerà di qui... Controlli la mappa.

GEOMETRA (*spiega un'enorme mappa per terra*) Da que-

sta parte destinato a parco, qui abbiamo il grande parcheggio a imbuto. Le macchine entrano da questa parte, scendono lungo questo percorso a spirale, come da progetto, Ingegnere...

INGEGNERE Benissimo! Arrivate al fondo le macchine vengono triturate e passate alla fonderia attraverso questo tunnel.

GEOMETRA Esatto, Ingegnere! E qui sorgerà la fonderia, qui invece la fabbrica di automobili, i cui capannoni grazie al suo geniale intuito costruttivo, saranno ricoperti da elementi ondulati prefabbricati in ferro-cemento, laddove l'ondulazione garantisce la massima efficienza statica con il minimo impiego di materiale.

INGEGNERE Perfetto! Calcolando che questo è il punto di maggior concentrazione del traffico, prevediamo che dalle 4 alle 7 mila macchine al giorno usufruiranno del parcheggio. I proprietari verranno indennizzati subito per la metà del valore dell'automobile dalle apposite Assicurazioni e avviati all'edificio accanto dove possono, volendo, acquistare l'auto nuova a prezzo pieno.

GEOMETRA Perfetto! Soluzione del problema del traffico e dell'incremento alla produzione automobilistica. Lei è un talento, Ingegnere, un grande talento! Lei ha assunto la forza del luogo comune, lei, Ingegnere, è il luogo comune dell'ingegnere!

INGEGNERE Grazie, grazie davvero! Lei è un prezioso collaboratore, lei pure ha assunto la stessa forza, la forza del luogo comune... Misuri per piacere in diagonale, perché, secondo i calcoli, di qui dovranno ricavarsi almeno 14 metri...

GEOMETRA (*tende il metro in diagonale attraversando anche il letto*) Allora sono 14,40 prendo nota. (*Scrivo su un taccuino*) E quelli? (*Raccogliendo il metro indica Lui e Lei sotto le coperte*).

INGEGNERE Se ne andranno, se ne andranno. Non possiamo far nulla fino a che stanno sul letto. Ma se ne

andranno, vedrà... andiamo. (*Raccolgono frettolosamente gli strumenti ed escono*).

Rimasti soli, Lui e Lei si alzano con lentezza rassegnata. Lei prende dalle quinte delle coperte, qualche vestito, scarpe ed altri oggetti. Porta tutto sul letto appoggiando parte della roba alla spalliera. Lui prende delle corde con le quali lega al letto i comodini e le sedie. Rinforza la corda della culla e la assicura al letto. Sul comodino portano la macchina da caffè e un fornello elettrico. Lei spegne la luce e la stanza torna nella penombra. Si infila nel letto. Lui si siede sulla sponda, dalla parte opposta. Il bambino nella culla accenna un vagito.

LEI Il bambino ha fame. Scaldagli il latte per favore... il biberon è nel tuo comodino...

LUI (*prende il biberon in mano, lo esamina*) Che fare nel caso che il biberon sia mezzo pieno?

LEI (*con tono pedantemente professionale*) Di solito non è buona abitudine quella di usare un poppatoio non finito.

LUI (*cerca un posto dove versare il latte avanzato. Non trovando nulla lo versa in terra*) Come far uscire le bolle d'aria?

LEI Tutti i lattanti mentre succhiano il latte inghiottiscono un po' d'aria. Fare salire in alto la bolla d'aria, tenendo il bambino in piedi appoggiato alla spalla, e massaggiarlo. Alcuni rigurgitano l'aria subito e con facilità. Altri ci mettono un po' di tempo.

LUI E se il bambino mangia solo mezza razione?

LEI La cosa piú utile da fare è di lasciarlo smettere quando vuole, anche se ha succhiato solo quaranta grammi.

LUI Non gli verrà fame prima del pasto successivo?

LEI Può darsi, in tal caso bisogna ridargli da mangiare.

LUI Grazie, cara. (*Posa il biberon e prende l'« oggetto » mettendosi ad esaminarlo*).

LEI (*si volta dalla parte opposta e si addormenta*).

LUI (*sottovoce, guardando l'« oggetto »*) A noi due adesso... fatti guardare... che superficie liscia... che uniformità spaventosa... chi sa cosa sei, cosa servi... Piú mi sembra di capire, piú ti allontani... Negazione perpetua... effetto proditorio... articolo mortis, àntero sonavi, credo probabilis, antiquo molitorio, anéba curialis, anbatis coronaria... mirabilia urbis... accettazione espressi... carta da pollo... antinianis conventicula... orbis terraque... e se non fosse nulla?... No, non è possibile, a qualcosa deve servire... Dunque è qualcosa, sennò che lo facevano a fare... È bello, adesso. Certo se sapessi a cosa serve sarebbe meno bello... sarebbe ovvio, ma che mi importa se è bello o brutto, me ne infischio io... io non guardo piú niente, non mi interessa piú di niente io, io guardo lui... devo sapere che cosa è, io sono lui...

Irrompono l'Ingegnere e il Geometra con gli strumenti di misurazione. Accendono la luce, mentre Lui schizza nel letto e si nasconde sotto le coperte.

INGEGNERE (*al Geometra*) Allora, se ne vanno?

GEOMETRA Non ne hanno la minima intenzione.

INGEGNERE Non si può far nulla, almeno legalmente?

GEOMETRA Dicono di essere ammalati, non lasciano il letto. Il medico legale ha detto che soffrono di crisi depressive...

INGEGNERE Allora c'è il ricovero!

GEOMETRA Sí, ma non prima della fine dello stato febbrile.

INGEGNERE Hanno la Febbre?!

GEOMETRA Trentotto e due, legalmente.

INGEGNERE Non possiamo fermarci davanti a questi ostacoli! Devono capire...

GEOMETRA Se non demoliamo questa zona, non è possibile calcolare...

INGEGNERE (*persuasivo, rivolto vagamente al letto, ma con lo sguardo nel vuoto*) Non possiamo aspettare. Gli operai sono impazienti di cominciare il lavoro.

Soffrono già di inibizioni! La fisiologia nervosa del lavoro spiega questi fenomeni, anche se rimangono al livello dell'automatismo midollare... (*puntando il dito verso il letto, ma senza guardarlo*) Non possono loro, con l'assurdo attaccamento familiare impedire il procedere dei lavori per miliardi! L'ho sempre detto che se non si cambiano le strutture della cellula sociale è ridicolo programmare un qualsiasi sviluppo edilizio.

GEOMETRA E questo non significa necessariamente la sparizione delle differenze individuali...

INGEGNERE Anzi c'è un avvenire anche per loro, progettato e programmato nei nostri piani!... La scienza! Certo, la scienza è un'altra cosa... è un'altra cosa! (*a parte, al Geometra*) Senta un po', ha offerto qualcosa perché se ne vadano? Denaro dico, denaro...

GEOMETRA Sí; sí, abbiamo offerto, offerto... L'ha anche accettato, ma dopo ha detto che non si muoveva lo stesso.

INGEGNERE Mancanza di principii! Mancanza di principii! La vedremo... la vedremo...
Prendono i loro strumenti ed escono frettolosamente minacciando. Lui si alza, va a spegnere la luce. Passando davanti alla culla si ricorda di non aver dato da mangiare al bambino. Va al comodino, scalda il latte, prende il biberon e va verso la culla.

LUI Non ti ho dato da mangiare! Che distratto che sono... Tieni, tieni, nutriti, cresci, (*infilta il biberon dentro la culla*) sei spaventosamente piccolo, (*ha scostato le tendine e lo guarda*) non parli, non dici una parola... chi sa cosa hai dentro quella testa, magari pensi... E non mi guardare così, non sono mica pazzo... Dovresti crescere più in fretta... sei lento, lentissimo, esasperante... Mi potresti aiutare, magari sei più intelligente di me... Anzi lo sei senz'altro... Sarai petulante... o discreto? Saccente... o interiore? No, no, no, presuntuoso, arrogante, mi umilierai! Mi lascerò umiliare, basta che mi aiuti, poi ti prenderò a calci...

Perché chi ti conosce? Chi sei? Chi t'ha detto nulla, chi ti voleva?... Hai finito, bravo, mangiare mangi come un porco... (*Posa il biberon sul comodino. Guarda l'ora. Accende la radio, che è nascosta sotto il letto*).

LEI (*Si sveglia per la luce che ormai invade la stanza e per la musica della radio. Si alza, prepara il caffè. Ne porge una tazza a Lui, ne comincia a sorseggiare una anche Lei con aria distratta e intonita. Mentre sono ambedue disarmati e inebetiti per il risveglio la musica della radio cessa*).

SPEAKER RADIO Dieci domande alla vostra pelle.

LUI (*gli va di traverso il caffè*).

SPEAKER Com'è la vostra pelle al mattino appena sveglio? Lucida, opaca o increspata?

LUI (*prende meccanicamente uno specchio e si guarda*).

LEI (*prende uno specchio e si guarda*).

SPEAKER Osservate le ali del vostro naso. Ci sono punti neri, pori dilatati o arrossamenti? La vostra prima ruga dov'è spuntata? sulla fronte, ai lati della bocca, o intorno agli occhi? I vostri pori dilatati...

LUI (*spegne la radio*).

LEI (*si sdraia bocconi sul letto*)

LUI (*sta per prendere l'oggetto, poi lo lascia, guarda Lei e si sdraia anche Lui bocconi. Le due teste, alzate sul cuscino, sono rivolte alla platea, in primo piano*) In sostanza non ci sarebbe altro da fare che rompere noci vuote. Bisogna avere il coraggio di scegliere a un certo punto io ho scelto di non scegliere... così, sono così e me ne dispiace.

LEI Ti ammiro, perché accetti con tanta bontà il tuo stato.

LUI Devo ammetterlo. Questo stato interrogativo mi ha dato una certa serenità, una profonda stasi intellettuale...

LEI Sei meraviglioso, tu così abile una volta... capivi tutto alla prima occhiata, eri penetrante... un'aquila!

Se l'aquila fosse grande cosa in un mondo di bestie, e non per te che sei paragone solo di te stesso.

LUI Se non fossi così impegnato, sarei un uomo terribile, e non ti nascondo che ho nostalgia di quello stato di terribilità, come doveva averla il Padre Eterno prima della cacciata dall'Eden.

LEI Quando ti ho conosciuto facevi cadere senza respiro chiunque, solo se dicevi le prime parole... tu, così grande quando parlavi come quando stavi zitto.

LUI Mi arrabbierei, sarei capace di scandali, avrei la forza della disperazione. È invece scantonò, come tutti...

LEI Dietro il tuo silenzio c'era un everest di pensiero in formazione, di solitudine orgogliosa... un oceano brulicante. Eri un uomo come tutti gli altri...

LUI Avere lo scatto di ribellione! *(Si alza brandendo l'« oggetto » come un'arma)* Il raptus omicida! Ti potrei anche ammazzare, pensa! E i giornali direbbero per futili motivi... e sarebbe vero. *(Si sdraia sul letto)* Ma come posso diminuire quanto è già tanto futile! Posso dire che non esiste, ma tanto so benissimo che non è questione di volontà, è roba di coscienza... e poi che c'entra la coscienza con l'intelligenza.

LEI Tu accetti la tua stupidità come avevi accettato la tua disperazione a capire, con la stessa magnanimità umiltà... tu sei stupido adesso con tutto te stesso... con la stessa sgraziata bruttezza che non avevi e che hai conquistato... sei stato così coraggioso... abbracciamci allora!... voglio perdermi in te, sentire il brivido primitivo della vacanza mentale... vieni... presto... la tua perversa idiozia mi eccita... sí... cosí... sí... appena mi tocchi la tua carenza assoluta di intelletto mi manca stupendamente di rispetto... *(si abbracciano, con enfasi da parte di Lei)* sono la tua prostituta, amami!

Mentre abbracciati si abbattono fra le coperte entrano improvvisi e veloci l'Ingegnere e il Geometra. Lui e Lei si nascondono sotto le coperte.

INGEGNERE *(al Geometra)* Prenda le misure di nuovo.

GEOMETRA Perché?

INGEGNERE Come perché!

GEOMETRA Non so!

INGEGNERE Ma ché?

GEOMETRA Che so!

INGEGNERE Ma oh!

GEOMETRA Ohé!?

INGEGNERE Lo fa?

GEOMETRA Lo fo.

INGEGNERE Presto!

GEOMETRA Perché!?

INGEGNERE Guardi dov'è! *(Con pazienza trattenuta, poggia la fronte alla fronte del Geometra).*

GEOMETRA Qui!

INGEGNERE No, lí!

GEOMETRA Sí qui.

INGEGNERE No, lí!

GEOMETRA Sí, sí.

INGEGNERE *(urlando)* Ma insomma!

GEOMETRA Che c'è?

INGEGNERE Le misure!!!

GEOMETRA E béh?!

INGEGNERE Cretino!

GEOMETRA Chi? *(Staccano le teste).*

INGEGNERE Mi scusi. Ho sbagliato...

GEOMETRA Lo sapevo.

INGEGNERE Che sapeva?

GEOMETRA L'ha detto lei.

INGEGNERE È sbagliata la stanza e abbiamo sbagliato noi.

GEOMETRA Ho capito. Le misure sbagliate.

INGEGNERE Bravo!

GEOMETRA Bene!

INGEGNERE Ottimo!

GEOMETRA Eseguo?

INGEGNERE Esegua. Prenda le misure di nuovo, dalla mappa mi risultano 14 centimetri di meno.

GEOMETRA (*stende il metro in diagonale, traversa il letto camminandoci sopra*) Ha ragione! Sono 13 centimetri e 12 millimetri.

INGEGNERE (*trionfale*) Mi sembrava! Non mi posso sbagliare. Dunque, (*indicando il letto senza guardarlo*) quelli ancora nulla?

GEOMETRA La febbre è aumentata. Trentanove. Niente da fare. La polizia ha minacciato di proteggerli.

INGEGNERE Che mondo... che mondo sovvertito! Cosa ci aspetta per il futuro... Il progresso sarà vana parola... Come ha detto? Trentanove di febbre? Bene a sapersi! (*sottovoce*) Potrebbe salire ancora... Possiamo sperare dall'altra parte... la morte della moglie per esempio... risolverebbe... Ah! Ah! Ah! La febbre sale... Intanto iniziamo la demolizione dello stabile. Procurate di non danneggiare questa stanza! Intesi? Escono rapidamente dalla stanza con i loro strumenti. Lui e Lei riemergono con naturalezza da sotto le coperte.

LUI (*posa l'« oggetto » davanti a sè su una sedia*) Un po' di violenza interiore... un gesto risolutore... niente. Non c'è niente che mi rigurgiti dentro... E non c'è speranza per nostro figlio... nemmeno fra gli antenati... Nemmeno mia madre e mio padre, macché... sereni nell'ingannare e serenamente ingannati. E i tuoi? Lo stesso, tutti uguali a milioni...

LEI Non devi abbatterti così, via cerca di ricordare meglio... Io, per esempio, adesso mi ricordo che non ho mai potuto piangere sulla tomba di mia madre perché mio padre, dopo averla strangolata, la mise a pezzi in una valigia che spedì in campagna dalla nonna, e le poste l'hanno smarrita.

LUI Hai ragione, mio padre a dodici anni uccise un cavallo con una coltellata, e quindi si fece tatuare sul petto il martirio di Sant'Agnese...

LEI A diciotto abbandonò tua madre su un fienile dove morì di fame! Vedi non dobbiamo disperare...

LUI Ma certo! E poi chi non ha un assassino in famiglia? Se non altro hanno fatto tutti una guerra e qualcuno è anche morto di malattia.

LEI Nostro figlio sarà un uomo come gli altri vedrai.

LUI Troverà un mondo nuovo... (*Si sdraia trasognato*).

LEI Sarà alto, biondo... (*Si sdraia trasognata*)

LUI Non fumerà, mangerà senza sedersi a tavola...

LEI (*entusiasmo decrescente*) Leggerà nel pensiero...

LUI Feconderà con pistole seminali donne bellissime...

LEI Sputerà acidi corrosivi...

LUI Con lo sguardo brucerà le case del nemico...

LEI Si nutrirà di caviale e pillole anticancro...

LUI (*sbadiglia*) Vedrà un mondo meraviglioso...

LEI (*sbadiglia*) Sì... ho tanto sonno adesso... buona notte.

LUI Buona notte... e non sognare... non sognare... (*si addormenta*).

La stanza è quasi immersa nel buio. Lui, Lei e il bambino dormono. Si sentono a tratti scricchiolii violenti. Lui brontola nel sonno Lei dice parole incomprensibili, fino alle battute che seguono, dette in modo più intellegibile.

LEI (*nel sonno*) No! No! È già cominciato!

Si sentono scricchiolii violenti. Il bambino scoppia a piangere, smettendo subito.

LUI (*nel sonno*) Tocca a te! Tocca a te! (*Si alza di colpo a sedere*) Un cavallo, presto un cavallo! (*Ripiomba nel sonno immobile*).

Si sentono scricchiolii violenti e prolungati, come se il palazzo stesse cedendo alle fondamenta. Parole sconnesse e respiri appesantiti dal sonno, verranno a questo punto amplificati.

LUI Attenta! (*Urlando*). Attenta! Attenta! (*Si sveglia di soprassalto. Si guarda intorno spaventato. Fissa a lungo Lei che continua a dormire. Si alza. Fa un giro per la stanza. Scruta in tutti gli angoli, anche sotto il letto. Guarda se il bambino dorme. Prende l'« oggetto », si siede sulla sedia e lo guarda, assonnato. Si sentono scricchiolii violenti, Lui rimane assorto. Si guarda ancora in giro. Nota l'immobilità di Lei. Si alza, gira intorno al letto, la guarda da vicino. È visibilmente spaventato. Si allontana, gira intorno al letto, torna vicino a Lei. Vorrebbe toccarla. Allunga la mano e la ritrae. Decide di chiamarla, prepara il viso e il corpo all'emissione della voce. Emette un filo di voce stonata. Si tira indietro spaventato. Si allontana e gira intorno al letto riportandosi dall'altra parte. Guarda la culla, si avvicina come se stesse per chiamare il bambino, per dirgli qualcosa. Rinuncia. Viene avanti verso la ribalta. Fissa il pubblico, poi dice la battuta che segue, scandendo le parole e senza espressione). Deve essere morta, sembra morta, è morta, non respira, non si muove, ha la bocca semi-aperta, sembra che rida ma non ride, è un ghigno, sí, è un ghigno, il classico ghigno... Bussano discretamente alla porta. Lui sente. Ascolta se il bussare si ripete e sentendolo ancora, va ad aprire. Entrano l'Ingegnere e il Geometra, con discrezione, camuffati da funzionari delle pompe funebri. Per quasi tutta la scena parlano sottovoce.*

INGEGNERE È permesso?

GEOMETRA Buona sera...

INGEGNERE Buona sera.

LUI Cercate di me?

INGEGNERE Sí, proprio lei... siamo venuto per lei...

LUI (*premuroso*) Accomodatevi, prego... entrate. Voi pensate a me? Davvero pensate a me?!... Accomodatevi... sapete, non mi cercano mai... nessuno si occupa di noi...

INGEGNERE Capisco, capisco... in queste circostanze...

GEOMETRA Le parole non bastano...

LUI Siete così gentili! Cosa volevate dirmi?

INGEGNERE Lei suppongo sia... il vedovo...

LUI (*abbassando la testa*) Sì, sono io.

GEOMETRA Siamo venuti per le misure.

LUI Ancora le misure?! Cosa volete... ormai...

INGEGNERE No, intendiamo dire le misure della bara...

LUI Voi siete tanto gentili... ma...

INGEGNERE Ci faccia prendere le misure, via, sia ragionevole...

LUI Vorrei tanto aiutarvi, ma credetemi... non posso...

GEOMETRA (*pressante*) Come possiamo fare la cassa senza prendere le misure...

LUI (*deciso*) No! Le misure no! (*Gentile*) Voi non potete capirmi... è una questione personale... dovrete muoverla... toccarla... (*l'Ingegnere e il Geometra rabbrividiscono*) Le prendo io le misure! (*Conciliante*) Vedrete che sarete contenti lo stesso...

INGEGNERE È una questione professionale! Lei non sa come si prendono! (*Rapidamente*) Spazio fra testa e zinco fra piede e zinco fra piede fianco spalla zinco o piede spalla fianco zinco...

LUI (*interrompendolo urlando*) No! Zinco no!

GEOMETRA (*incalzando*) Spalle fianco piede zinco...

LUI E le mani! Le mani...

INGEGNERE Le mani in croce... va' per l'altezza, naso petto zinco, l'altezza ventre zinco...

LUI (*interrompendo*) No! Zinco no! ho detto... petto mano bocca... ma guardate che non è vero... mi era sembrato... scusatemi... vi ho chiamato troppo in fretta... non m'ero accorto che dormiva... (*ride forzatamente*) Dormiva! Pensate un po'... dormiva... non è stato che un sonno un po' pesante... adesso andate... ve ne prego.

GEOMETRA Veramente è nostro dovere controllare...

INGEGNERE La nostra dignità professionale...

LUI Vi dico che non occorre... dorme... andate, andate
(*li spinge verso l'uscita*) dorme...

INGEGNERE (*seccato*) Va bene, come vuole Lei.

GEOMETRA (*duro*) Quand'è così, buona sera.

LUI (*vedendo per caso l'« oggetto »*) Aspettate un momento... sapreste dirmi che cosa... no, no, scusate, niente, niente. (*Fra sé*) Sarebbe un bel disastro, per me. Andate, andate pure. Buona sera.

Il Geometra e l'Ingegnere si guardano stizziti ed escono.

LEI (*si alza a sedere sul letto*) Che c'è! Chi è!

LUI Niente, niente. Non riesco a dormire...

LEI (*si sdraia di nuovo e riprende a dormire*).

LUI (*prende l'« oggetto », lo posa su una sedia. Si sentono scricchiolii violenti, provenienti ora dal soffitto, ora dal pavimento. Gira intorno alla sedia scrutando l'« oggetto » da tutte le posizioni. Lo prende e lo posa in terra. Sale sulla sedia e lo osserva dall'alto. Mentre è ancora in piedi sulla sedia irrompono l'Ingegnere e il Geometra. Lui spicca un balzo e si nasconde nel letto.*

INGEGNERE Allora vediamo un po'! La mappa, per favore.

GEOMETRA (*stende l'enorme mappa sul letto coprendo Lui e Lei*).

INGEGNERE Qui abbiamo terreno friabile, creta e acqua, inadatto inadatto... molto instabile, molto instabile... adibiremo la zona ad abitazioni civili, e di qua invece potremo scavare... scavare... scavare... Una voragine! (*Idillico*) Qui zona parco, giochi bambini... attrezzato con altalene, scivoli, giostre monoblocchi, vialetti, panchine, alberelli, aiuole, sassolini bianchi...

GEOMETRA Ingegnere, torni sulla terra, la prego. È inutile fare progetti, quelli non se ne vanno.

INGEGNERE Ma come! Devono capire che non possono ostinarsi... lo so, si tratta di un semplice parcheggio,

magari può sembrare un progetto assurdo... ma proprio su quello avrebbero dovuto misurare la loro fede! Forse non sanno che c'è allo studio un piano regolatore! Magari in questa zona, domani... potrebbe essere prevista... (*si illumina*) una centrale atomica! L'energia nucleare di pace per tutti gli uomini di buona volontà! (*Orgoglioso*) Gli scienziati...

GEOMETRA (*china la testa rispettosamente*).

INGEGNERE ... del nostro paese lavorano notte e giorno. (*Con tono normale*) Ecco, in una simile ipotesi loro cosa direbbero? Oserebbero frenare, impedire, intralciare l'opera?

GEOMETRA Sì, secondo me, lo farebbero senza il minimo rimorso.

INGEGNERE Insomma, bisogna che riescano a credere, devono credere. Dobbiamo illuminare la loro coscienza, comunicare la nostra fede anche a loro, essere i missionari del nuovo mondo... Noi! Indegni sì, lo riconosco, una piccola ruota di un immenso ingranaggio... ma là, in alto, dove la scienza impera, ci sono loro, le massime menti che conoscono il futuro dell'umanità... Devono credere, essere illuminati dalla fede! (*Con tono normale*) E poi, loro non sanno che in fondo credono già, altrimenti perché avrebbero fatto un figlio, e perché lo alleverebbero adesso. Credono già, basta renderli coscienti, illuminare, illuminare... Esaltiamoli alla fede con il nostro modulario del vespero.

Attacchi, Geometra!

Si raccolgono, a capo chino. Ad ogni invocazione del Geometra, l'Ingegnere risponde cantilenando su una tonalità più bassa. Le voci cresceranno gradualmente di intensità.

GEOMETRA Minerale di torio.

INGEGNERE Torio greggio lavorato.

GEOMETRA Minerale di litio.

INGEGNERE Berillio metallico, nuclearmente puro.

GEOMETRA Bismuto metallico.

INGEGNERE Niobio nuclearmente puro.
 GEOMETRA Trifluoruro di boro.
 INGEGNERE Zinconio nuclearmente puro.
 GEOMETRA Trifluoruro di cloro.
 INGEGNERE Litio nuclearmente puro.
 GEOMETRA Trifloruro di bromo.
 INGEGNERE Acidi liquidi anidri.
 GEOMETRA Cloruro di litio.
 INGEGNERE Idrossido di litio.

Le voci, divenute via via assordanti, svegliano il bambino che esplose in un pianto fortissimo. Da sotto la mappa Lui tira la corda per dondolarlo e lo calma subito.

GEOMETRA Ingegnere, è inutile, quelli non sentono niente. (*Arrotola la mappa*).

INGEGNERE Provvederemo, provvederemo... Allora senta, venga qui caro geometra... (*Gli parla sottovoce*) Allora... preparate tutto per questa notte... alle due... sí, sí... perfetto, perfetto, basta, basta... silenzio... acqua in bocca... sssss.

GEOMETRA D'accordo, ho capito, perfetto, perfetto...
 INGEGNERE Basta, basta, non una parola di piú...
 GEOMETRA Intesi, ingegnere, perfetto, perfetto...
 INGEGNERE Basta, basta, silenzio acqua in bocca... benissimo... perfetto...
 GEOMETRA Basta, basta...
 INGEGNERE Ps... ps... bas...
 GEOMETRA Ps... ps...
 INGEGNERE Ps...

Escono insieme parlottando. Lui e Lei emergono dalle coperte.

LUI (*dondolando la culla con la corda*) E poi vedrai, mentre lui crescerà, ti insegnerò a fare a meno di me, anche se sceglieremo di stare ancora insieme.

LEI Sí, davvero me lo insegnerai?

LUI Sarai indipendente, mi potrai voltare le spalle vedendomi o salutarmi quando passo senza sentire nemmeno un poco di quella scontentezza... morbosa, quel disagio invitante che senti adesso, secondo natura.

LEI E anche tu imparerai... anche tu?

LUI Certo, imparerò a guardarti come guardo una sedia, o una pera o nella migliore delle ipotesi una farfalla. Oppure ti lascerò cadere addosso uno sguardo bonario, come quando si compatisce la debolezza dei poveri di spirito.

LEI E potrò tenere per me i miei buonasera, sei giú di corda, cerca di coricarti presto, piangi o rompi qualcosa, eccetera?

LUI E io terrò per me i miei tanto affetto, nervi tesi, corse alla finestra, viso nelle mani, fragile nuca, sorriso sfrontato, si svincolò con violenza, eccetera.

LEI E vivremo felici e contenti...

Si addormentano profondamente. La stanza è al buio. Entrano carponi l'Ingegnere e il Geometra, lenti e circospetti. Si fanno luce con le lampade da minatore che portano sulla fronte. Attraversano la scena, passando dietro il letto, sempre carponi, puntano verso la culla. La raggiungono. Sistemano una cassetta sotto la culla. Ritravversano la scena stendendo un cavo che fa capo alla cassetta. Scendono circospetti in platea, dalla scaletta. Posano in terra la scatola con la leva a manubrio. Guardano gli orologi. Fanno cenno con la testa. Abbassano la leva. La culla esplose con una gran fiammata e i pezzi volano ovunque. Piena luce in scena. Lui e Lei balzano in piedi. Musica fragorosa di banda. L'Ingegnere e il Geometra corrono su per la scaletta al grido di « L'avvenire è nostro! L'avvenire è nostro! ». Irrompono in scena congratolandosi calorosamente con Lui e Lei che rispondono alle strette di mano, agli abbracci, visibilmente felici. Mentre la musica della banda continua a suonare fortissimo, una voce da tutti gli altoparlanti, semi coperta

dalla musica, dagli applausi, dagli evviva, dei personaggi in scena, invita il pubblico.

VOCE DAGLI ALTOPARLANTI Il pubblico è invitato a salire in palcoscenico, potrete soddisfare la vostra legittima curiosità accomodatevi... Potrete visitare il luogo dell'azione...

INGEGNERE (*applaude*) Discorso! Discorso!

LUI (*si schermisce commosso*)

GEOMETRA Discorso! Discorso! Ci dica due parole in occasione della posa della prima pietra!

INGEGNERE Via, non si faccia pregare! Discorso! (*Applaude frenetico*)

La musica cessa. Si fa rispettoso silenzio. Lui sale sul letto, in piedi, appoggiato alla spalliera.

LUI Signori, capisco la vostra legittima soddisfazione... in questo giorno la nostra civiltà pone sull'avvenire una ipoteca di benessere e di civile serenità nel lavoro e nella pace. (*Applausi*) Noi ci opporremo con ogni mezzo alle istanze di chi vuole esitare, perché esitare è colpevole... L'esitazione è figlia del dubbio, generatore di violenza. Posso dirlo io... che testimonio con la perdita (*Lei appoggia meccanicamente il braccio alla fronte nel gesto stereotipo del dolore*) di quanto avevo di più caro. (*Lei gli asciuga meccanicamente una lacrima*) Ma la verità è che fui colpevole di egoismo presuntuoso, non avrei mai dovuto... non avrei mai sopportato che me lo dicesse lui... e lui, tutto sommato, era forse l'unico che poteva dirmelo. Ho finito. (*Scende dal letto, fra applausi e abbracci*).

GEOMETRA Bene! Bravo! (*Gli stringe la mano*).

INGEGNERE L'avvenire è nostro! Bravo! (*Gli stringe la mano*).

La banda riattacca a suonare a tutta forza.

Alberto Gozzi

August, ovvero l'arte della guerra

Ci sono due eserciti in due zone. Da una parte il primo esercito, formato dal I Generale, I Luogotenente, I madre; dall'altra il secondo esercito, con il II Generale, il II Luogotenente, la II madre, e, in piú August

I LUOGOTENENTE Signor primo generale
come lei vede

lei vede tutti noi in attesa ora, qui.

I GENERALE Oh già
ma che cosa potrei pensare di ciò
di un giovane a quest'ora
cosí senza pelo e già cosí rigidamente irrigidito?

I LUOGOTENENTE Come quando lui attaccò, ma tutti
gli altri dietro, raccontò e parve quella volta — si
ricorda — che ci fosse una gran musica sopra

I GENERALE È pur vero
strimpellare i bambini prima della battaglia mi piace.
Cosí tu capisci è piú materna la cosa. Io piú materno.
Capisci?

I LUOGOTENENTE Per tutti noi come un padre
D'altra parte noi cittadini patria
Lei dunque padre patria. Chiaro?

I MADRE Ci avevo un'escrescenza
la tagliarono
pareva a occhio mio figlio
da allora sto meglio

I LUOGOTENENTE La testimonianza è spontanea,
generale

i fucili ben carichi
il territorio sgombro
con ciò noi deduciamo essere, nella storia, al mo-
mento culminante

II GENERALE Nella Storia signori
prego,
vi si prega di entrare perché là bisogna andare.
D'altra parte una madre che è una componente
indispensabile alla vicenda si è abusivamente intro-

dotta senza la quale partorimento di vicenda non ci sarebbe, ma invece per voi tutti possibile ammirare nella tenda notturna il generale a stretto contatto con essa

II LUOGOTENENTE Troppo giusto. Troppo onore.
Una madre-situazione è sempre una grande e bella occasione da strimpellare prima della battaglia decisiva. Una notte d'amore come una specie di ricognizione o in altri termini una notte di rimuginazione. E il morale signor generale?

II GENERALE (*a August*) August il morale?

AUGUST È tutto pulito signor generale

Le colubrine il vento
le palle di cannone il cannone
la signora madre è pulita, signore
dal momento che ho rigovernato
risciacquato
sfregato

poi
titillato fucile
solleticato colubrina
tutta la notte lubrificato la madre, che ora sta
scendendo

II LUOGOTENENTE Ferma signora troppi passi troppe illusioni troppe congetturazioni una notte col signor generale ha uno scopo ricognitorio istruttorio definitorio

I MADRE C'era un ponte col generale mio figlio ma quelli l'hanno tagliato

I GENERALE C'è qualcun altro che strimpella bambini qua dentro? Se si lamenta vuol dire che in qualche modo quella può funzionare lo stesso

II MADRE Io non dico noi non diciamo vendicare ma rivendicare, di nuovo cioè

II GENERALE Signor secondo luogotenente mi dica lei se è giusto di portarci dietro così ciascuno una madre e poi

gli affetti, capisce, le ambizioni delle
madri perdute?

I MADRE Per avercelo l'avevo un cosone grande e grosso. Che l'abbiano tagliato? Che l'abbia perduto?

I GENERALE Io non so ma c'è qualcuno che ha qualcosa da dire?

II GENERALE August!

AUGUST Sistemato signor generale.

II LUOGOTENENTE C'è una di là da quando è senza è diventata una donna? Che pensare?

II GENERALE August!

AUGUST Signor generale.

II GENERALE August qui ci sono poche donne.
Pochissime e quelle poche sono state tagliate nelle cose più care

AUGUST Può darsi

II GENERALE Ma immagino tu abbia qualche coda qualche retro un passato, dico

AUGUST Ci sono rimasto impigliato stanotte un artigliere mi ha sparato col cannone in avverso campo ho fatto sul momento una ricognizione. Una con due belligeranti uno per fianco era seduta. Soddisfatta? signor generale

II LUOGOTENENTE Signor secondo generale pare che quello di fronte abbia qualcosa da dire questa notte

I GENERALE Le cose così stanno che se fra due sono tutti uguali un gran male non ne verrà se non alla fine un grande abbraccio che tutto quanto suggella

I MADRE Che uno l'abbia in fuori e l'altro in dentro non vi turba signori?

I LUOGOTENENTE Il petto fuori? Un po' di freddo, ma se si vuole rischiare per poi conseguire è necessario un poco il petto sacrificare. Non trova?

- II GENERALE Perdio August fermo là! Cosa mi combina August? Per carità sia buono August. La farò decapitare se non la smette di arrancare verso il campo nemico
- AUGUST Vado per fiori signor secondo generale. Voglio dire che quando uno ha un generale un po' sensibile con una signora madre io sono sempre un po' gentile nel qual caso vado sempre per fiori. Per riaggiustare la mensa alla quale rifocillare il corpo stanco è bene dopo la tenzone che precede la battaglia.
- I LUOGOTENENTE All'orizzonte c'è uno sviluppo di ombra lei vede?
- I GENERALE È la sagoma del futuro della mia proiezione in futuro ciò che è possibile a chi vive in un futuro senza dimenticare la sua proliferazione. A me sembra un poco l'ala della chiocciola della storia, della storica chiocciola che pervada anche la mia persona.
- II GENERALE August!
È una belva? è una fiera? lei è una sagoma oscura lei non capisce lei August è un personaggio incosciente di vicenda
incapace
della maturazione di vicenda e di maturare con essa.
- AUGUST Un attimo signor generale. Sono i fiori.
La signora, che stimo buona amica apprezzerà.
Glielo dica.
- II MADRE Che succede là?
- II LUOGOTENENTE Non lo vede signora? Un elefante non vede? Che cammina sui fiori
- II GENERALE Coraggio. Se lui si mette all'orizzonte esso poi d'altra parte cambia e noi lo perderemo
È una bestia del male provvisoria
- I GENERALE All'orizzonte una proiezione di me? Che sia io quello? A me pare proprio il preoccuparsi opportuno
- I MADRE Un'escrescenza?

- I LUOGOTENENTE Così pare. Sopra al tappeto a fiori
- I MADRE Un'escrescenza sul tappeto? Cioè anche un poco di me stessa
- I GENERALE Signor generale
a me pare proprio un elefante
uno strano elefante calpestatore sopra un tappeto in fiore
- II GENERALE A me pare qualcosa di non bello.
O se si vuole qualcosa di brutto
- I GENERALE Una balena lei diceva?
- II GENERALE A ben vedere
(a parte) Io balena?
Lei non trova donnola? o notturno furetto?
- I GENERALE (a parte) Io donnola? Mia proiezione donnola o furetto?
(forte) Non direi signor generale
- II GENERALE Allora le dirò signor generale ripensandoci
non direi proprio quello che ha detto lei
- AUGUST qui ce n'è proprio per tutti
per la colubrina e il fucile
il generale e quell'altro
tanto è vero che li voglio decorare
anche perché poi la morte sorrida
lei non trova?
Anche con qualche ora di straordinario
il mio piccolo contributo è mia intenzione signore di metterli intorno all'orecchio
così agghindato anche le bianche bende se le trovo
le porto
se servono
- II MADRE Sorride il deficiente. Un elefante bendato che sorride deficiente sul tappeto
- I MADRE Così si drizza all'improvviso mascherato di petali eh?
- II GENERALE Orbene signori
se tagliare bisogna se decidere bisogna

che gli elefanti
 questi brutti sogni che si pongono sopra l'orizzonte
 per raccogliere fiori onde impedire alla colubrina
 di sparare se decidere bisogna di amputare
 io qui chiedo

I GENERALE Se la cattiva digestione
 è tutto ciò che sa produrre quello là in fondo
 fin da bambino avevo il desiderio di agguantarlo
 Signor generale

II GENERALE Signor generale

I GENERALE È come una comune volontà

II GENERALE È come una comune digestione non buona

I GENERALE Un poco anche per via del buon
 proseguimento
 della cosa
 dello svolgimento
 del nostro all'indomani incontrarci sui prati
 lei capisce

II GENERALE Capisco e lei capisce signore
 all'indomani
 una testolina ricurva sopra l'enorme bestione
 che emozione!
 e non è male di vedere tra i fiori
 un enorme tipone
 un elefante
 diceva?

I GENERALE O comunque una donnola, o anche una
 donna tra i fiori

I MADRE Quanto sangue le donne
 che versano!

II MADRE Rimborsare rimborsare se volete
 che continuino a prosperare
 a prosperare

AUGUST A me piacciono le donne
 perciò colgo fiori
 per le colubrine in fiore
 per un mondo migliore da esse partorito
 capito?

I GENERALE Signor generale lei trova che si possa fare?

II GENERALE Certamente per le donne e per noi
 e per la vita così in generale
 il fucile,

ora,

qui,

all'elefante

all'orizzonte

— quasi una speranza —

le colubrine ora noi tutti qui insieme puntare

August, elefante,

sei pronto?

AUGUST Signor primo signor secondo generale
 sono pronto signor generale

Alfredo Giuliani
L'acqua alle piante

Spesso qualche battuta è costituita da una serie di frasi separate da tratti verticali: essi indicano o pause o mutamenti di tono o azioni che devono intervenire in quel preciso spazio del dialogo (possono indicare una o tutte insieme queste cose). Gli elementi di una serie vanno attribuiti, senza eccezione, al medesimo personaggio. Le battute sono alternate: lei - lui, senza possibilità di equivoco.

La scena è una camera da letto femminile, civettosamente geometrica nel genere delle suppellettili e vagamente intellettuale. È indispensabile, naturalmente, che ci sia uno specchio e che esso giochi la sua parte ora per l'una, ora per l'altro. Lui e lei entrano in scena da un'altra stanza, sarà bene che lui sia visibile soltanto un attimo dopo che lei ha pronunciato la prima parte della battuta; il secondo momento della serie implicherà un moto della testa di lei verso lui, impazienza e insieme incoraggiamento; il terzo momento implicherà, per esempio, l'apertura di un cassetto (sicché si possa intendere che la frase « puzza di vitamine » si riferisce a medicine). Nella battuta 3 si tratterà invece di un solo momento scenico: l'inventario di cosmetici e prodotti igienici comporterà o la selezione di tali oggetti da una congerie di altri, o la loro collocazione in una borsa da viaggio. E così via.

Tutto il dialogo si svolgerà come un balletto, con movimenti molto calcolati e precisi, senza dimenticare che le frasi « percorrono » (talvolta interrompendola) la fase finale della preparazione di un bagaglio per un lungo viaggio.

LEI Parlami di te / e poi? / puzza di vitamine

LUI m'ammalai, tanto che non finii l'anno

LEI acqua di rose, aux mughets du bonheur, decongestionante e ovatta

LUI m'avevano messo in un collegio di preti / il prefetto della camerata era finocchio: la notte scivo-

- lava tra i letti / il maiale / e frugava sotto le coperte
- LEI come ti senti stamattina?
- LUI il servo di dio / l'umanesimo
- LEI che schifo / è Antonio che suona il violoncello
- LUI la macchina piú favolosa concepita dall'uomo / ho sudato freddo
- LEI c'è un crollo delle situazioni / non so, non so / il caos arriva a
- LUI come fossero mosche / succede che / per guardare dentro il cuore
- LEI ah sí, smettere completamente / come sarà chic a Parigi
- LUI mangerai l'anitra laccata / in fondo ce la faccio / certe volte mi alzo internamente e dico che bisogna tendere all'essenziale / i concetti elementari: burocratico, fiscale, creditizio / m'ingorgo
- LEI ripòsati un attimo / è difficile ormai stabilire quali sono le ore di punta / guarda: non sembro piú giovane?
- LUI ricordo che dieci anni fa, pressapoco, feci uno sforzo supremo, una specie di autoanalisi / ripescai le memorie piú orrende / piccoli fatti / è vero: il bambino geloso della madre, se si sente abbandonato gli viene una passività febbrile, una paura di essere ferito / insomma, tutto comincia con l'insulto biologico, ti sputano fuori, poi c'è la psicologia e la società e i redditi e il bel rifugio del buco del... / che non è mica l'inferno: è una dimora, borghese
- LEI mia madre minacciava sempre di andarsene
- LUI odio i traslochi / scusami / un giorno scopro che puzzavo come mia nonna / proprio lo stesso puzzo acido, intenso, che avevo tante volte annusato con disgusto, come orina e mortificazione / ho capito che facevo parte della famiglia / e che ero vecchio, ormai

- LEI me lo dici adesso / mia nonna diventava sempre piú piccola e quando stavo male diceva: l'intestino è la tomba del medico
- LUI un trasloco è come un funerale
- LEI vuoi le gocce, le ho qui nella borsa
- LUI eppure la vita sarebbe cosí soave / gioia ininterrotta / un poeta ha scritto che siamo sempre in delirio, anche se non ce ne accorgiamo
- LEI caro / ah, parlare come / pensare come
- LUI chissà perché la mia passione erano le stelle, ma di astronomia ne capivo poco
- LEI Cassiopea, l'Orsa, anzi le Orse
- LUI la luna con quei mari lisci / il cratere Wargentín è pieno fino all'orlo di una sostanza che in passato dev'essere stata liquida / mari di polvere
- LEI giriamo sempre / è meraviglioso / mi prendi quella scatola lassú
- LUI cosí te ne vai / a trovare i tesori delle crudeltà amorose
- LEI solo spine / uniche vere gioie / andrò in campagna per un mese o due
- LUI io voglio soltanto un po' di spazio: finestra aperta, finestra chiusa / le angosce mi fanno schifo
- LEI che agonia, fare le valige
- LUI sembrava che gli altri fossero i felici, gli dei del cuore / pensavo a loro mentre strappavo le pagine dalle enciclopedie
- LEI credo di aver pensato proprio a tutto
- LUI quando il mondo diventa pomeriggio, o ti scancelli / come il volo dell'allodola fucilata / o entri nella Squadra e aspetti con abietta dedizione gli ordini del Capo, che è pazzo
- LEI e poi Venezia, Calcutta, il lago Balaton (d'estate)
- LUI si finisce con l'ignorare che i prati emigrano tristi / i cestini vuoti sui sedili / la neve dell'altr'anno / le maree

- LEI a che servono, poi / non è buffo? / prendi quella
scatola là adatto a tutti gli usi / no, no: è specifico,
amaro / legato ai vecchi tempi
- LUI bruciato vivo nel ghiaccio / davvero: intrappolato
in una cella frigorifera circondata dalle fiamme ai
mercati generali
- LEI non c'è piú niente in giro / smetti, sei stato bravo
- LUI tutta la notte avvinghiati / ti facevi spogliare, sbuc-
ciare dalle carezze (quelle belle gambine sgambuc-
ciate) / e restavi lí rigida / nell'ingresso / sulla
soglia della tortura
- LEI ero immatura, lo sai / il guaio è che per mia madre
e mio padre sposarsi non era stata un'esperienza,
ed era tutto cosí teso e futile
*(suona il telefono nella stanza accanto, lei va a
rispondere, ha un tono sussurrato, ritorna)*
- LEI mi aspettano / ho detto alla portiera che passerai
per le bollette
- LUI e l'acqua alle piante?
- LEI ora devo proprio andare

SIPARIO

Nanni Balestrini

Invocazione

Un attore sprofondato su una poltrona sopraelevata si pulisce le unghie. Davanti o intorno a lui, sempre indifferente, gli altri attori rivolgono a turno, senza una precisa successione, le domande.

1. *tono normale / luce media*

- sei del parere che continuo soprattutto le intenzioni
- ritieni di buon gusto mettere un divano moderno con mobili di stile
- pensi che l'amore sia un gioco e come tale bisogni prenderlo senza fare delle tragedie
- una casa è resa più accogliente da soprammobili e molti tendaggi
- pensi che un uomo e una donna di 40 anni possano essere attraenti come un ragazzo e una ragazza di 20
- ritieni che sia meglio ottenere una cosa perché si è benvenuti anziché con l'impazienza
- credi che un vero artista non debba occuparsi della morale corrente
- pensi che in amore ci si debba sacrificare quando occorre
- pensi che in una stanza di soggiorno vi debbano essere molti cuscini
- quando un marito tradisce la moglie il colpevole è il marito la moglie o l'altra donna
- bisogna rinunciare talvolta per desiderio di pace a dire la propria opinione
- pensi che una coppia debba avere rapporti sessuali più di una volta la settimana

2. *tono incuriosito / luce mossa*

- ti piace accarezzare a lungo cani e gatti
- nei rapporti con la persona amata ti comporti più educatamente di quanto sei solito fare con gli estranei

- ti piace restare in casa ad ascoltare della musica o addirittura in ozio assoluto
- ricordi con facilità e anche a lungo intervallo di tempo i particolari dell'abbigliamento delle persone che frequenti
- quando devi partire di solito vai alla stazione con molto anticipo
- il tuo umore è influenzato dal tempo che fa
- rispondi di solito con ritardo alle lettere che ricevi
- quando sei innamorato preferisci dirlo francamente piuttosto che farlo capire a mezzo di allusioni sospiri occhiate doni o altro
- hai preso lezioni d'inglese
- decidi di solito all'ultimo cosa fare la domenica
- dai facilmente in prestito le tue cose
- se vai in visita da amici la sera sei quasi sempre l'ultimo a venire via

3. *tono esaltato / luce violenta*

- ami la solitudine
- quando qualcuno ti chiama mentre sei solo talvolta ti scuoti come di soprassalto
- se ricevi un ordine il tuo primo segreto impulso è di fare il contrario
- pensi di avere dei principi ai quali ispirare il tuo comportamento
- gli ambienti lussuosi ti mettono di buonumore
- ti senti meglio quando sai di avere fatto il tuo dovere
- comperi dei fiori per tua madre senza nessuna ragione particolare
- preferisci la penombra alla luce violenta
- almeno una volta ti ha preso un forte desiderio di fuggire di casa

- puoi restare per ore disteso al sole senza far niente e senza annoiarti
- fai la raccolta di figurine per i concorsi a premio
- ti soffermi davanti allo specchio per studiare le tue espressioni

4. *tono ansioso / luce bassa*

- tieni in genere le labbra ben strette
- il tuo naso è prominente
- il tuo cuore batte più in fretta alla minima occasione
- il freddo ti tonifica e ti dà una certa energia
- vai facilmente in collera
- hai gli zigomi sporgenti
- sei generalmente pallido
- arrossisci facilmente
- in famiglia si è talvolta scherzato su qualche tuo difetto fisico
- soffri di disturbi al fegato
- parlando ti capita di alzare la voce senza accorgertene
- la tua voce è chiara e squillante

5. *tono provocatorio / luce colorata*

- se qualcuno si ferisce il tuo primo impulso è quello di chiudere gli occhi
- devi ammettere che talvolta l'impazienza ti fa commettere delle sciocchezze
- nel conversare usi con frequenza dei modi di dire come « oggi a me domani a te » « chi la fa l'aspetti » e così via
- ti compiangi per le tue disgrazie
- hai la mania di analizzare i tuoi sentimenti
- ti seccano molto un'osservazione o un commento ironici
- preferisci le distrazioni di carattere intellettuale per esempio il cabaret al ballo

- hai mai sognato i tuoi genitori in atteggiamento poco dignitoso
- provi con frequenza l'impressione di avere detto qualche stupidaggine
- quando lui balla con le altre fai apposta ad avere l'aria di flirtare con un altro
- hai mai avuto l'impressione di avere deluso l'attesa dei tuoi genitori
- facendo acquisti nei negozi di solito discuti per avere uno sconto

6. *tono cantilenante / luce decrescente*

- mangi qualcosa tutte le volte che ne senti il bisogno senza attendere l'ora dei pasti
- in viaggio puoi evitare senza sforzo di fare un pasto regolare a mezzogiorno
- pranzando al ristorante ti piace attardarti a tavola per conversare
- hai l'abitudine di alzarti la notte a mangiare qualcosa
- in albergo ti piace farti portare la prima colazione a letto
- quasi tutti i giorni fai almeno 5 minuti di ginnastica
- il mattino appena alzato ti senti quasi sempre in forma e portato all'ottimismo
- il mattino svegliandoti ti ci vuole un bel po' di tempo prima di riuscire a connettere
- non puoi dormire se la porta d'ingresso non ha il catenaccio
- la sera ti addormenti con facilità e non soffri d'insonnia
- ricorri almeno un paio di volte al mese all'uso dei sonniferi
- d'abitudine dormi tenendo le mani a pugno

buio

Il teatro e la scuola

Da anni il Teatro Stabile di Torino dedica una particolare attenzione al problema del teatro per ragazzi. Tra gli spettacoli allestiti e destinati al pubblico più giovane ricordiamo in particolare « Storie di Arlecchino », collage di scene goldoniane alla maniera della Commedia dell'Arte (stag. 63-64) e « Il dodicesimo Principe » di Elisabetta Schiavo (stag. 1964-65). Quest'anno il Teatro presenterà una novità assoluta di Gianni Rodari « Storie del re Mida ».

Il teatro per ragazzi si inquadra nel più vasto ambito dello spettacolo per giovani. Ci è sembrato opportuno dedicare a questo tema una parte del nostro Quaderno, ospitando un intervento del prof. Bino Cecon, addetto alle attività scolastiche del nostro Teatro e della signora Ada Marchesini Gobetti, nota studiosa dei problemi dell'infanzia.

“ Storie di Re Mida „ ragioni di una novità

Una definizione di « teatro per ragazzi » è soggetta a tutte le controversie cui è, storicamente, andata incontro la definizione di « letteratura per ragazzi ».

Evidentemente con qualche rischio in più.

Infatti nel definire la letteratura per l'infanzia si oscilla tra la tesi comune, che la fa consistere in quella espressamente pensata e scritta per il mondo dei fanciulli, e la più comprensiva tesi crociana affermando che, « la letteratura per fanciulli non è mai quella che gli scrittori scrivono, ma quella che i fanciulli nel leggere, accettano e fanno propria, scelgono e prescelgono ».

Queste impostazioni, diametralmente opposte, ci offrono un criterio, evidentemente diverso, a seconda che si accetti l'una o l'altra di esse, per accettare o per respingere. Ma tutti sanno a « che cosa » applicarlo. La produzione editoriale dedicata all'infanzia è immensa: non occorre essere specialisti in materia per sentirsi affollare la mente di nomi di autori e di personaggi, di titoli, di situazioni, di intrecci che ci hanno affascinato o annoiato, che ci hanno fatto fremere di entusiasmo o che ci hanno conciliato il sonno nelle ore della nostra fanciullezza.

Ma per quanto riguarda il teatro?

Nulla o quasi. I più aggiornati manuali di letteratura per l'infanzia in uso negli istituti magistrali trattano, oltre che della narrativa, del fumetto o della fantascienza, fanno posto al cinematografo (Walt Disney è ormai « un classico » come Collodi o De Amicis, come Kipling o Stevenson, come Verne o Salgari), ma del teatro non un cenno. Neppure come problema aperto. Dobbiamo accusare questi trattatisti di insensibilità o di scarsa informazione? Sarebbe quanto di più ingiusto si possa pensare. Troppo sporadiche e slegate le iniziative teatrali per ragazzi, troppo eterogenei i tentativi (tra i

pochi, troppi sanno di improvvisazione, quando pure non abbiano un sottofondo di facile speculazione), troppo saltuari e poco organici i contatti col mondo della scuola, troppo limitato il numero dei centri in cui, in qualche modo, bene o male, organicamente o no, lo spettacolo per ragazzi viene tentato, perché si possa presumere di dare una trattazione sistematica dell'argomento su scala nazionale. I ragazzi hanno una loro esperienza in fatto di spettacolo: ma esclusivamente di spettacoli cinematografici o televisivi; il 99 % di essi, come è risultato da una nostra inchiesta effettuata su « campioni » scelti dalla scuola torinese, ignorava il teatro completamente.

Quando il Teatro Stabile di Torino si accinse, alcuni anni or sono, ad avvicinare la scuola elementare e la media inferiore al mondo del teatro, si è trovato ad operare su un terreno pressoché inesplorato, quando si pensi che non si rivolgeva ad un pubblico di ragazzi accompagnati a teatro dai loro genitori (fatto che presuppone, almeno nella famiglia, una certa dimestichezza col fatto teatrale), ma a scolaresche intere: molti degli alunni intervenuti non avevano mai sentito in casa fare alcun riferimento al teatro, ne avevano sentito soltanto parlare in classe dal loro insegnante, in occasione dello spettacolo loro offerto. Fu rappresentato — come primo tentativo — « Il Bugiardo » di Goldoni, con lo spirito di chi tenta un'ardita e incertissima avventura: e fu un successo che stupì gli insegnanti e i dirigenti dello Stabile e che commosse ed entusias mò gli attori impegnati.

Si era accertato che lo spettacolo concepito e studiato per gli adulti, ma coi caratteri dell'autentico spettacolo popolare, era capace di conquistare il pubblico infantile: nella stessa stagione il successo de « Le storie di Arlecchino » collage di scene goldoniane, incentrato sulla popolarissima maschera e, nella scorsa stagione, il successo de « La Locandiera » non fecero che confermare questa scoperta.

Parafrasando l'affermazione del Croce noi possiamo ben dire che il teatro per ragazzi è quello che i fanciulli accettano. Ma che cosa, in concreto, i fanciulli

d'oggi son disposti ad accettare? Intanto accettano ciò che capiscono (e capiscono molte più cose di quanto possa credere chi non ha con essi dimestichezza di vita, che nasca da un operoso contatto quotidiano); apprezzano ciò che si presenta loro come serio e che parla loro come a « piccoli uomini »: detestano ciò che è vuoto, detestano di essere trattati da « uomini piccoli », si annoiano terribilmente quando avvertono che l'autore, perché sa di parlare a fanciulli, fanciulleggia a sua volta. In questi termini che segnano — seppur grossolanamente — i limiti dell'accettazione e del rifiuto, c'è posto evidentemente per l'antico e per il moderno, per l'opera originariamente scritta per gli adulti e per quella scritta appositamente per l'infanzia: il criterio che invita ad accettare o che costringe a respingere non risiede nella data di nascita del testo o nella visione che l'autore, scrivendo, aveva del suo pubblico: sta, viceversa, nella comprensibilità del testo da parte dei piccoli spettatori e nella sua capacità di operare formativamente sul loro animo e sulla loro mente, parlando in tutta serietà alla loro fantasia, alla loro capacità di intuizione e al loro sentimento, ciò che avviene soltanto ed esclusivamente se il testo stesso è vera poesia.

Ciò posto, appare del tutto necessario che all'opera dei classici che rappresentano la « voce di sempre » si affianchi l'opera dei contemporanei, « voce dell'oggi »; e un repertorio rivolto ai fanciulli deve opportunamente contemperare e alternare le due voci.

Per questa esigenza, che è — ad un tempo — educativa e civile, il Teatro Stabile di Torino presenta quest'anno ai suoi piccoli amici, che rappresentano non una appendice, ma un vitale e simpaticissimo settore del suo pubblico, un'opera scritta tutta per loro: « Storie di Re Mida » di Gianni Rodari, uno scrittore che i ragazzi del nostro tempo conoscono, capiscono ed amano. Ecco dunque una « novità assoluta » italiana scritta per un pubblico specialissimo (ma « solo » per quello? Gli adulti dovrebbero venire a vederla e sarà, anche per loro, una gradita sorpresa...).

I supercritici potranno sorridere per il fatto che noi elenchiamo tra le novità assolute, accanto a quelle di Moravia e di Primo Levi, anche l'opera di Gianni Rodari, scritta per « il pubblico di domani ».

Non ne sorridiamo noi: i ragazzi di Torino e del Piemonte, per noi, sono già « pubblico di oggi ».

BINO CECCON

Gianni Rodari e un nuovo teatro per i ragazzi

Chiederci se esiste, e ha ragion d'essere un teatro per ragazzi — come, del resto, chiederci se può e deve esistere un cinema o, su un piano ancora più ampio, una letteratura per ragazzi — ci porterebbe a impostare e discutere un assai complesso problema che, contrastato sul piano teorico, è tutt'altro che risolto sul piano pratico.

Limitiamoci quindi a constatare la realtà delle cose: l'esistenza cioè da una parte di un esiguo numero di opere che, concepite e realizzate per un pubblico di bambini (pensiamo, per rimanere nel campo letterario, a un Pinocchio, a un'Alice, a un Peter Pan), sono diventate, avendo raggiunto valori d'arte e di poesia, patrimonio culturale di tutti e dicono qualcosa anche ai grandi; e dall'altra di opere scritte senza minimamente pensare all'infanzia di cui tuttavia i ragazzi si sono impadroniti e appropriati, trovando evidentemente in essi soddisfazione alle loro esigenze: tipico è il caso di Robinson Crusoe e di Gulliver e, in tempi più recenti, di Topolino che — come tutti i personaggi dei fumetti — nacque per il sollazzo non dei bambini ma degli adulti. Accanto, e in mezzo, a questa aristocratica minoranza, troviamo poi innumerevoli opere di diverso valore letterario e artistico, che vanno dalla divulgazione al semplice intrattenimento e che assolvono senza dubbio a una funzione schiettamente pedagogica: spiegare ai ragazzi, in forma a loro accetta e gradita, cose che non appetirebbero né capirebbero se dette loro nel linguaggio degli adulti, e opportunamente avvicinarli, stimolando la loro fantasia e il loro sentimento, a certi concetti e a certi ideali capaci d'influire, aiutandola, sulla loro formazione intellettuale e morale.

Il compito dello scrittore per ragazzi è quindi tutt'altro che facile: richiede notevoli qualità d'intuito psi-

cologico, chiarezza ed equilibrio ideale, un'approfondita esperienza di vita infantile e una sensibilità che gli permetta di mettersi sempre dalla parte del piccolo lettore.

Gianni Rodari è un vero scrittore per bambini: uno dei pochi — per non dire l'unico — nuovi e originali, comparsi in Italia dopo l'ultima guerra. Dotato d'una sensibilità poetica, radicata nella realtà infantile d'ogni giorno e animata dal soffio d'una luminosa e pacata fantasia, sa accostarsi al fanciullo col giusto atteggiamento, incontrandolo sul suo piano infantile, non con bamboleggiante accondiscendenza, ma con quella conoscenza sicura delle sue qualità e delle sue esigenze ch'è poi l'unica via per poterlo guidare ed educare. Perché Rodari oltre che un poeta è anche un educatore; e la sua qualità di maestro, privo però di qualsiasi didattica pedanteria, si rivela nel modo in cui imposta i problemi dei suoi personaggi, rappresenta gli aspetti del lavoro e della vita, indirizza i sentimenti del lettore.

La sua popolarità si fondò all'inizio sulle pagine illustrate che per diversi anni presentò sul settimanale per ragazzi *Il Pioniere* e di cui raccolse poi il succo nel *Romanzo di Cipollino* (Ed. Riuniti, 1955), di cui furono vendute nella sola Unione Sovietica oltre due milioni di copie: un gaio mondo vegetale, popolato da personaggi fantastici e umani al tempo stesso, come Cipollino e Ciliegino, Pirro Porro e Mastro Zucchini, il pittore Bananito e la zia Pannocchia, e in cui l'elemento negativo, rappresentato dal bieco Pomodoro e dalle bisbetiche contesse del Ciliegio, non costituisce mai un incubo pauroso, ma un semplice elemento di vivace contrasto. La forma espressiva a lui più naturalmente congeniale è quella della poesiola, della filastrocca, del breve racconto dal sapore di apologo. Le sue cose migliori le troviamo infatti in *Filastrocche in cielo e in terra* (Einaudi 1960), nelle *Favole al telefono* (Einaudi 1962), nel *Libro degli errori* (Einaudi 1964), felicissime raccolte di poesie e racconti di varia lunghezza e intonazione, ispirati tutti a una visione della vita straordinariamente dinamica e ottimista.

I motivi fondamentali dell'opera di Rodari sono: da una parte il riconoscimento, l'osservazione attenta e amorosa della realtà quotidiana, senza schemi paralizzanti, senza mortificanti pregiudizi, senza veli di falso ottimismo; e dall'altra l'aspirazione coraggiosa, l'impulso verso l'avvenire, visto come opera dell'uomo, capace di comprensione come di critica, di collaborazione come di battaglia, cosciente delle proprie possibilità e responsabile delle proprie azioni.

Il mondo che troviamo nelle sue *Filastrocche* non è l'ambiente artificiosamente idillico di troppi libri per bambini. È la città moderna, movimentata e industriosa, dove non ci si sveglia al canto del gallo, ma allo stridore del primo tram mattutino, con le sue strade e le sue piazze e i suoi cortili dove però è proibito giocare; sono i mestieri coi loro colori e i loro odori diversi; è la casa, modesta ma illuminata dal provvido amore materno, a volte poverissima, dove « ci sono soltanto fiori di gelo — sui vetri che mi nascondono il cielo » e su cui grava troppe volte la preoccupazione dell'oggi e del domani; sono i treni, l'accelerato e il diretto, la tradotta e il merci, quello degli emigranti e quello delle mondine, quello dei bimbi e quello del futuro che porterà alla luna e agli altri pianeti; è la scuola dove si dovrebbe imparare a « scrivere parole diritte e chiare: amare, lottare, lavorare »; è il lavoro umano con la sua forza gioiosa e con le sue battaglie tragiche e crudeli, con l'angoscia dei cancelli serrati e delle ciminiere da cui non esce più il fumo. Tutto un mondo fortemente radicato nella realtà attuale e tuttavia lanciato con forza verso l'avvenire.

Favole al telefono sono una raccolta di fiabe e racconti che un papà commesso viaggiatore narra ogni sera alla sua bambina dai più diversi « Alberghi Commercio » della penisola. Diverse per ispirazione e respiro, le storielle affrontano i temi nuovi della fantasia infantile, dal mondo dei fumetti a quello della fantascienza. Ecco, tra i vari personaggi, Giovannino Perdigiorno che va a finire nei posti più strani, come il

« paese senza punta », in cui gli spigoli delle case sono rotondi, e le spine delle siepi invece di pungere fanno il solletico e le guardie hanno la sciabola che non taglia; o nel « paese con l'esse davanti » dove c'è lo « scannone » che è il contrario del cannone e serve quindi non per fare ma per disfare la guerra; ecco Martino Testadura che conquista un tesoro perché ha il coraggio di batter per primo una strada nuova; ed ecco il giovane gambero che, ribellatosi alla tradizione, impara a camminare in avanti. Ma, al di là del variopinto caleidoscopio delle figure e delle trovate, sempre si avverte la presenza d'una sorridente ma sicura intenzione pedagogica.

Gli stessi motivi troviamo, diversamente sviluppati, nei racconti più lunghi di Rodari, dove i personaggi, pur rimanendo sostanzialmente simbolici, acquistano una vitalità corposa che non impedisce loro però di muoversi con estrosa leggerezza. Una personalità definita e una storia compiuta ha, per esempio, l'ingenuo e scanzonato Gelsomino, protagonista di *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (Editori Riuniti, 1959) che, nel paese dominato dal borioso e prepotente re Giacomone, dove la menzogna è obbligatoria e la verità punita con la prigione, diventa il campione dell'anticonformismo intorno a cui si raccolgono tutti gli spiriti sinceri e ribelli.

Il pianeta degli alberi di Natale (Einaudi, 1962) narra le avventure di un bambino di otto anni che, portato via da un cavallo a dondolo spaziale, arriva in un pianeta meraviglioso dove s'ignorano parole come « ammazzare » e « pagare » e dove non esiste quindi né la violenza né il furto; dove il lavoro è libero come il riposo e la gioia di tutti crea una continua atmosfera natalizia. C'è il gran bazar Spaccatutto, un edificio zeppo di mobili e i mobili zeppi di stoviglie e vasellame: tutto da sfasciare e da stritolare. Qui, a giorni fissi, i bambini vengono accompagnati dai maestri e invitati a distruggere tutto quello che vogliono; e a volte ci vengono anche gli adulti per sfogare il cattivo umore e così non se la prendono più con nessuno; e c'è il giardino

« zoollogico », in cui leoni e tigri passeggiano tra la gente, e i cocodrilli giocano con cigni e bambini nelle acque d'un laghetto. Satira e allegoria sono evidenti al lettore adulto; ma non si sovrappongono mai al diletto del bambino, anche se gettano in lui semi preziosi di gusto per la verità, di solidarietà per il bene, di prospettive per il futuro. Nella bella filastrocca da cui la favola ha preso lo spunto, a chi gli obiettava che un così strano e beato pianeta non esiste, l'A. rispondeva: « Bene, se non esiste, esisterà; — che differenza fa? ». Lo stesso dice ora il ragazzo protagonista del racconto che, tornato sulla terra grida « Al lavoro! », preparandosi a trasformarla per renderla degna degli amici che ha conosciuto lassù, tra le lontane costellazioni.

Il valore della solidarietà e dell'amicizia corre continuamente come un motivo dominante ne *« La freccia azzurra »* (Editori Riuniti, 1964). Un trenino elettrico, esposto nella vetrina della Befana, attira per tutto un anno gli sguardi e i desideri di Francesco, un ragazzino che non potrà mai averlo perché sua madre non possiede i soldi per comperarlo. Neanche quando i giocattoli, ribellandosi all'ingiustizia, fuggiranno dalla bottega e andranno spontaneamente a realizzare i sogni dei bimbi poveri, il trenino riuscirà ad arrivare a Francesco che ha intanto cambiato casa. Il ragazzo avrà però un dono anche più prezioso: un cane di pezza, Spicciola, che gli ha sempre voluto bene, che l'ha cercato con tanto ardore da trasformarsi in un cane vero; ora vive, gioca, lavora con lui; ed è felice perché « aveva trovato un vero amico e non era più solo al mondo ».

L'elemento satirico è accentuato in quella che Rodari ha chiamato « favola in orbita » e che porta il titolo di *Gip nel televisore* (Mursia, 1964), dove si narra la storia d'un ragazzo che, colpito dalla malattia della « televisionite » mentre assiste a uno spettacolo western alla tv, viene aspirato dal televisore e si trova in piena battaglia. Inutilmente i genitori tentano con ogni mezzo di recuperarlo: Gip esce dal televisore ma soltanto per rimbalzare da un circuito all'altro, da una

rete all'altra, come una palla da biliardo che schizzi tra sponde. Va a finire in un apparecchio introdotto dal medico nello stomaco d'un paziente che viene perciò accusato di cannibalismo; capita nel sotterraneo d'un castello dove due poliziotti danno la caccia a un ladro; poi eccolo a bordo d'una nave naufragata, tra le vele d'uno yacht, nella casa d'un guardaboschi, per finire poi sugli anelli di Saturno. Il motivo della collaborazione tra tutti gli uomini ritorna nel finale quando un giovane scienziato giapponese dice che per recuperare il ragazzo bisogna operare un collegamento di tutte le stazioni trasmittenti del mondo e fare un unico programma in cui dovrà comparire per forza anche l'«onda-Gip». Per questo bisogna lanciare ben tre satelliti artificiali; ma — commenta con affettuosa arguzia l'A. — «un bambino vale bene tre lune»; e così l'impresa è felicemente compiuta.

Ma l'opera in cui la fusione tra poesia e pedagogia, caratteristica di Rodari, si realizza nel modo migliore è *Il Libro degli errori* (Einaudi, 1964) dedicato «ai padri di famiglia, e anche alle madri, s'intende, e anche ai maestri di scuola: a quelli insomma che hanno la terribile responsabilità di correggere — senza sbagliare — i più piccoli e innocui errori del nostro pianeta». Nell'«errore» egli non vede manicheisticamente la fonte di ogni male, ma un'esperienza che può essere, a volte, un elemento di progresso: guai a voler sopprimere tutti gli errori, come fa la macchina del prof. Grammaticus che «invece di ammazzare gli errori, rischiava di ammazzare le persone». Lasciamo andare gli errori di poco conto, pretesto a una girandola di continue e deliziose trovate (come l'*acqua* asciutta che non fa girare i mulini, la *bensina* senza «zeta» che vi tradisce e vi lascia a mezza via, il ponte che crolla perché è fatto di cemento *amato*, o ancora la strada sbagliata dove si vendono *cugine economiche*, *pane e basta*, *nobili per ufficio*, ecc. Gli errori più grossi non stanno nell'ortografia ma nelle cose o nei cervelli, come accade per il dromedario e il cammello che litigano perché ciascuno è convinto d'aver

una forma perfetta mentre quella dell'altro è mostruosa; o nell'incapacità di vedere al di là del proprio naso, come il povero Tommaso che, mentre sta meditando e contemplarselo, si sente cadere la casa in testa; o ancora nell'inerzia di Tonino l'obbediente che è «tanto bravo - però di sua testa non fa niente». A volte l'errore consiste nel cosiddetto e troppo decantato «buon senso», nei proverbi tradizionali che spesso andrebbero cambiati. Perché all'egoistico «Meglio soli che male accompagnati» non sostituire l'avventuroso «In compagnia lontano vai», al presuntuoso «Chi fa da sé fa per tre» il solidale «Chi ha cento amici fa per cento», o al malinconico «Chi sta solo non fa baruffe», il festoso «Se siamo in tanti si fa allegria»? Non sarebbe difficile, al di là del velo scherzoso, ricavare dalla lettura del libro un semplice sistema di morale moderna, anticonformista e antiretorica.

Era naturale che a un certo punto Rodari volesse cimentarsi col teatro e che portasse anche qui la sua sensibilità e il suo estro originale. Il suo linguaggio così saporoso e netto, tutto cose, il suo gusto per le trovate più insolite e imprevedibili, la sua dinamica inventività lo rendono particolarmente adatto per questo tipo di scrittura. Già il suo poemetto «*Castello di carte*» (Mursia, 1963), — in cui narra le avventure del re di denari «il più avaro di tutti gli avari», implacabile sfruttatore del povero Jolly tutto-fare il quale però si rifiuta di fare il carceriere e va a vivere su un'isola dove tutti son fortunati perché «non vi son guardie né carcerati», — ha ispirato un cartone animato realizzato da G. Giannini e E. Luzzati.

Il suo *Re Mida* (che andrà in scena quest'anno per opera del Teatro Stabile di Torino) è una fiaba che non vuol essere «una caricatura dell'antico mito, ma una sua lettura con l'occhio al calendario di oggi». La storia del re di Frigia — che già aveva ispirato a Rodari una delle sue «favole al telefono», ricca di motivi e di trovate comiche, assume qui un ben diverso respiro.

Il castigo dell'avidio Mida che ha chiesto al dio Bacco il

dono di trasformare in oro tutto ciò che tocca, racchiude un ammonimento profondo che s'esprime attraverso le parole di rimprovero della saggia nutrice: « Tu puoi scegliere l'essere o l'avere. Tu, ieri, hai pensato subito all'oro, al verbo avere; non hai pensato a te stesso. Non hai chiesto di essere piú saggio, piú giusto, piú amato; non hai domandato di vivere mille anni, di essere immortale. Hai voluto il potere di compiere un piccolo gioco di prestigio; hai buttato alle ortiche l'essere, hai scelto l'avere: ed è come se tu avessi scelto il nulla ». E quale empito catartico sentiamo nella gioia con cui, liberato dal dono nefasto dopo essersi tuffato nelle sudicie acque del Pattolo, Mida può nuovamente toccare gli oggetti. « Viva la terra! — grida. Viva le ortiche! (anche se pungono). Viva la balia! (anche se brontola). Lo sapete cosa vuol dire toccare un fiore, accarezzare un albero senza ucciderli di colpo, senza spegnere la vita che è in loro, murandola in una prigione d'oro? Viva l'albero! ».

Un significato non meno profondo troviamo nel secondo episodio: quello in cui, avendo il re Mida dato la palma alla grossolana musica di Marsia contro quella di Apollo, che gli affatica il cervello, il dio per punirlo gli fa crescere le orecchie d'asino. Assistiamo allora agli inutili sforzi del re per nascondere al popolo la sua vergogna, alla sua penosa decadenza: chiuso nel suo crucchio, non sa piú muovere né progredire e sente che la vita va avanti senza di lui. Solo quando, all'avvicinarsi d'una sommossa, ha il coraggio di non piú nascondersi, di mostrare al popolo la sua vera faccia, miracolosamente guarisce e riconquista la forza e il potere. Perché « quando uno va incontro a pié fermo al suo destino, qualunque sia, la sua vittoria è certa ».

Due altissime lezioni, come si vede, che, non mai sovrapposte, scaturiscono dal ritmo drammatico della vicenda ravvivata dalla presenza di numerosi personaggi tutti vivacissimi: dall'ubriacone Sileno, assorto nella perenne ricerca d'un verso d'una canzone che gli sfugge, alla bisbetica ma lungiveggente balia, dalla moglie fatua

e stupidella all'ingordo ciambellano, dall'astuto barbiere alle guardie avide e titubanti.

Ci auguriamo sinceramente che a questo primo felice approccio di Rodari al teatro, altri ben presto ne seguano, da parte sua e di quanti potrebbero dare allo spettacolo per i ragazzi un significato e un indirizzo moderno. Si colmerebbe così in questo campo una grave lacuna. Nel nostro paese — in cui la tradizione dello spettacolo ha così antiche e profonde radici — siamo ridotti per quanto riguarda il teatro dei ragazzi da un lato ai « pupi » siciliani e ad altre marionette regionali e dialettali (come il Gianduja di Torino e il Gioppino bergamasco) validissimi ancora da un punto di vista folcloristico, ma ormai in via d'estinzione e d'interesse limitato e superato — e ai teatrini di marionette dei parchi e delle piazze di Roma e di Napoli in genere divertentissimi ma da cui sarebbe assurdo pretendere un qualsiasi livello artistico o educativo. E, dall'altra, alle recite convenzionalmente edificanti, conformistiche e ben pensanti, tipo Angelicum, animate dalle migliori intenzioni, ma che dicono poco o nulla ai ragazzi d'oggi: basti pensare allo scarso interesse che dimostrano i piccoli spettatori per le trasmissioni televisive di questo tipo.

C'era stato, prima dell'ultima guerra, il « Teatro dei Piccoli » di Podrecca che — nonostante la sua perfezione tecnica, o proprio per questa — non entusiasmava i bambini perché il suo eccessivo, minuzioso, quasi positivisticò realismo troppo poco respiro lasciava alla fantasia. E c'era stato il « Teatro di Bonaventura » di Sergio Tofano che di fantasia ne aveva invece in abbondanza e piaceva ed educava proprio perché intelligentemente legato alla realtà umana del suo tempo. Erano due filoni che, continuati, sviluppati, migliorati, avrebbero potuto dare ottimi frutti.

Invece, dopo la guerra, non abbiamo avuto, in Italia, nulla di neppur lontanamente paragonabile alla stupenda fioritura del teatro di marionette creato da Trnka in Cecoslovacchia e da Obraszov nell'Unione Sovietica

(anche se una parte soltanto della loro opera è veramente adatta ai ragazzi). L'attività si limita in questo campo agli sforzi degni e volenterosi di persone singole: pensiamo ai pupazzi di ottimo gusto di Maria Signorelli nelle cui opere è sempre avvertibile un vivo interesse pedagogico, e a quelle di Maria Perego, il cui Topo Gigio ha acquistato fama attraverso la televisione.

Nel campo del teatro vero e proprio poi, si sono avuti soltanto tentativi isolati e sporadici. Ricordo certi fini e intelligenti spettacoli allestiti a Firenze dagli educatori del CEMEA (Centre Entraînement Méthodes Éducation Active) italiano, collegati al bellissimo teatro de « La Clairière », creato dal CEMEA francese; ricordo la gustosa realizzazione — con la collaborazione dei ragazzi stessi — d'una fiaba popolare emiliana a cura del direttore del Centro Medico Psicopedagogico di Reggio Emilia, dottor Malaguzzi; ricordo la comicità irresistibile di certi mimi messi in scena dagli allievi del collegio de La Rasa sotto la guida del loro geniale direttore Sergio Rossi. Queste iniziative che, per mancanza di mezzi finanziari e organizzativi non hanno avuto il seguito e il successo che meritavano, rivelano tuttavia l'esigenza d'un teatro per ragazzi di tipo nuovo; ed è proprio questo teatro che in un certo senso sembra annunciare la fiaba sceneggiata di Gianni Rodari.

ADA MARCHESINI GOBETTI

La tournée del Teatro Stabile in Russia

*UN ARTICOLO DI MARKOV
SULLA RIVISTA «TEATRO»*

Il Teatro Stabile di Torino dal 28 marzo al 30 aprile 1966 ha effettuato una tournée ufficiale in Russia nel corso della quale ha presentato i suoi spettacoli a Kiev, Mosca e Leningrado. Prima di raggiungere l'Unione Sovietica la compagnia si è fermata a Budapest per un breve ciclo di recite (28-29-30 marzo), mentre prima del rientro in Italia effettuò un'altra tappa a Praga (30 aprile).

Gli spettacoli presentati dal nostro Teatro sono stati salutati ovunque da larghissime manifestazioni di simpatia sia da parte del pubblico, accorso sempre numerosissimo, sia da parte della critica.

Il cartellone della tournée comprendeva quattro spettacoli: L'Anconitana del Ruzante (regia di Gianfranco de Bosio, coreografie di Marta Egri, elaborazioni musicali di Roberto Goitre), Dialoghi del Ruzante (regia di Gianfranco de Bosio, coreografie di Marta Egri, musiche di Sergio Liberovici), La locandiera di Carlo Goldoni (regia di Franco Enriquez), La bisbetica domata, di William Shakespeare (regia di Franco Enriquez, musiche di Gino Negri). Le scene e i costumi di tutti e quattro gli spettacoli recavano la firma di Emanuele Luzzati, mentre i testi dei due spettacoli ruzantiani erano recitati nell'edizione curata da Ludovico Zorzi.

Hanno partecipato alla tournée diciotto attori, cioè (in ordine alfabetico):

Alvise Battain, Donato Castellaneta, Mimmo Craig, Silvana de Santis, Alessandro Esposito, Adriana Innocenti, Eligio Irato, Romano Malaspina, Glauco Mauri, Valeria Moriconi, Leda Negroni, Gianfranco Ombuen, Alfredo Piano, Mario Piave, Maria Teresa Sonni, Armando Spadaro, Adelaide Zaccaria e Giancarlo Zanetti; e cinque danzatori: Mirella Aguiaro, Luigi Bonino, Antonietta Daviso, Giancarlo Vantaggio e Adriano Vitale.

Sul fascicolo n. 8 del 1966 della rivista « Teatro » il critico russo Markov ha tracciato un ampio ed intelligente bilancio al termine della nostra tournée. Riteniamo interessante riprodurre i passi essenziali dallo scritto in questione.

La messinscena della « Locandiera », con la quale lo Stabile di Torino cominciò le sue recite, aveva un tono tranquillo, quasi accademico. D'altra parte, da tempo i teatri italiani ci hanno disabituati all'irruenza delle tinte focose e al temperamento troppo impetuoso che, francamente, è un peccato in cui cadono spesso i nostri teatri, attori e registi quando vogliono raffigurare la vita italiana. Ed anche questa volta nelle scene meravigliava piuttosto la dolcezza che la chiassosità marcata dei colori. Le scene erano leggere ed eleganti e non pretendevano affatto di raggiungere una greve precisione di ambientazione quotidiana. Il rapido cambiamento dei fondali permetteva di trasformare con agilità lo spazio scenico da linda sala da pranzo in camera d'albergo del conte o in una galleria aperta superiore dove *Mirandolina* stira la biancheria. I fondali rilucevano di tinte ora turchine, ora azzurrognole, ora arancioni: sembrava che dietro l'ombrosa frescura delle camere della locanda splendesse il calante sole di Firenze.

Anche questa volta gli italiani recitavano con una levità da commedia ma in maniera seria; nessuno si abbandonava a un'esibizione passionale, né si permetteva un'agitazione incontrollata e grossolana, e questo valeva soprattutto per *Mirandolina*, la cui parte era sostenuta dalla bravissima attrice Valeria Moriconi. Per il suo costume modesto, sobrio ed elegante ricordava le fotografie della Duse o della *Komissarževskaja*. Non fa parte, questo costume, delle tradizioni del teatro italiano?

In questa ragazza c'era molta femminilità e una grazia armoniosa. Si muoveva con leggerezza, in lei si sentivano, senza dubbio, una grande imperiosità, una capacità di autodominio e nemmeno una goccia di grossolana civetteria.

Il marchese di Forlipopoli è interpretato da Glauco Mauri. Nessuno può perturbare la tranquilla, sicura, smargiassa sfrontatezza del suo Forlipopoli. Il tema della povertà, che a volte diventa un pretesto sentimentale per esecutori russi di questa parte, non diventa mai in Mauri una sfumatura attenuante. Una compatta impu-

denza è diffusa in tutta la sua massiccia figura, in lui si è conservata l'abitudine di spadroneggiare e di non tener conto degli altri. Spesso nasconde la vigliaccheria.

Questo è lo spettacolo che ha meritato la stima del pubblico, ha rivelato la presenza di due splendidi attori e ha ricordato il danno degli schemi fissi « all'italiana », restando nei limiti del buon gusto, di un'accurata regia e nulla di più.

I successivi spettacoli hanno rivelato un registro completamente diverso del Teatro Stabile di Torino. Alla « *Locandiera* » infatti seguirono due spettacoli dedicati a un drammaturgo del primo Rinascimento a noi del tutto sconosciuto: Ruzante. Dove andò a finire allora l'elegante festosità della « *Locandiera* »? La compagnia torinese mutò nettamente il senso di attenzione del pubblico, lo trascinò imperiosamente con sé da una ricercata società di marchesi e di conti nella più fonda vita di un popolo che, lucido e robusto, si andava appena risvegliando al principiare del Rinascimento. La stessa atmosfera scenica era tutto l'opposto di quella della « *Locandiera* ». Le scene mobili fatte di tela grigia grezza davano la sensazione di una grande piazza, creavano un'atmosfera in cui nascono uno spirito grezzo ma trionfante e un autentico animo popolare. Nell'« *Anconitana* », senza mai arrestarsi per un attimo, ora ritirandosi nell'ombra, ora emergendo in primo piano, viveva questa piazza di mercato con le povere bottegucce nelle quali di rado si vedevano clienti e dove i loro poco esigenti padroni si facevano visita l'un l'altro per tagliare i panni addosso ai vicini. Questo spettacolo mi ricordò per l'immediatezza e la nudità dei procedimenti registici la linea che è seguita in teatro da Roger Planchon. Come il regista francese gli italiani hanno abbandonato l'eleganza elaborata dei procedimenti tecnici, cercando di raggiungere una diretta veridicità, una provocante nettezza e una potente vitalità. Entrambi gli spettacoli dedicati al Ruzante, sia « *L'Anconitana* » sia i « *Dialoghi di Ruzante* » che ne sono la continuazione, sono autenticamente innovatori. Essi si aprono e si

chiudono con un originale prologo e epilogo in cui gli attori con una caotica corsa riempiono la scena salutandolo fragorosamente il pubblico e la abbandonano danzando in un girotondo rapido e scomposto e prendendo congedo dagli spettatori che tributano loro un prolungato omaggio d'applausi. L'esecutore della parte del Ruzante nel primo spettacolo, Giancarlo Zanetti, è semplice, ma pieno di una schietta gaiezza.

Io non ho mai visto uno spettacolo dedicato ai primi anni del Rinascimento recitato con tanto ardimento e con tanta obbiettività! Il risvegliarsi del gusto per la vita, la sensazione della sua pienezza e della sua forza traspare in tutta la generale tonalità dello spettacolo. E persino situazioni banali come il travestimento e l'agnizione improvvisamente assumono una risonanza nuova, illuminate da un brioso e fresco sentimento del mondo.

Ma se il primo spettacolo del Ruzante ci buttava nel pieno della vita popolare, nelle sue giovani gioie, il secondo, i « Dialoghi », ci immerge ormai nelle penose contraddizioni dell'epoca, mostrando così l'altra faccia della vita. Ha una risonanza più saggia e più amara del primo. Nel primo abbiamo incontrato il giovane Ruzante che era pronto a credere nella vita, a sfrenarsi e a conquistarla, nel secondo spettacolo incontriamo un mondo in cui l'ipocrisia e il potere del denaro continuano a trionfare, mentre le illusioni passano e il duro destino umano ha il sopravvento. La parte del Ruzante questa volta è recitata non dal giovane attore Zanetti ma da Mauri che con forza enorme rivela la storia di una giovinezza perduta e la disperazione di un inutile ritorno a casa. Egli recita nello spettacolo due parti ma, in sostanza, sia Ruzante che Bilora si fondono in una sola figura tragica.

Mauri non giustifica affatto né il Ruzante né il Bilora, non presta loro né un eccessivo ardimento, né un'interiore nobiltà, né un'intelligenza grande e brillante. Al ritorno dalla guerra ingannati dagli uomini essi cercano invano una pur minima giustizia. Mauri è zotico, a volte degno di pietà: quest'uomo goffo e cen-

cioso è ferito nel profondo del cuore, e si capisce che l'umiliato Ruzante si trasformi nel vendicativo Bilora.

In entrambe le commedie Mauri recita con una straordinaria coerenza, passando dalla timida speranza alla pusillanime baldanza e all'offesa delusione, il suo cervello lavora con fatica e invano cerca una spiegazione agli imprevisti avvenimenti accaduti. Allora in Mauri si risvegliano forze oscure e lo spettacolo che sembrava cominciato sul piano della commedia finisce in tragedia. Bisogna riconoscere che negli spettacoli del Ruzante la compagnia ha raggiunto un'organicità quasi perfetta. Io non enumero tutti gli interpreti perché essi sono inseparabili l'uno dall'altro e creano un'atmosfera in cui ognuno aiuta l'altro e diventa come il segno di un'epoca.

Ma il teatro non ha voluto prendere congedo dal pubblico moscovita con gli spettacoli del Ruzante e ha concluso la sua tournée con la « Bisbetica domata » di Shakespeare dove l'energia della vita si è riversata con una nuova e inebriante generosità. Recitando Shakespeare, la compagnia era molto più vicina al Ruzante che al Goldoni. Di solito nelle messinscena della « Bisbetica domata » il prologo con Sly sembra ingiustificato, ma a torto la maggior parte delle compagnie lo rifiutano. Per lo Stabile di Torino il prologo è diventato la chiave di tutto lo spettacolo, quasi uno spettacolo nello spettacolo.

Lo spettacolo si svolge tra le incessanti risate del pubblico, ed è tutto giocato con allegria, con gusto, con tutto il grottesco che è proprio alle commedie shakespeariane. L'attenzione è concentrata soprattutto sui due interpreti centrali. Mauri recita la parte di Petruccio in modo affascinante, come un conquistador straccione. La Moriconi è « Caterina ». È come una giovane cavalla indomata: in lei tutto ribolle per sovrabbondanza di vita, per capricciosità, per il fascino che è proprio d'una donna che si risveglia. I suoi occhi mandano tali lampi di malizia che è assolutamente impos-

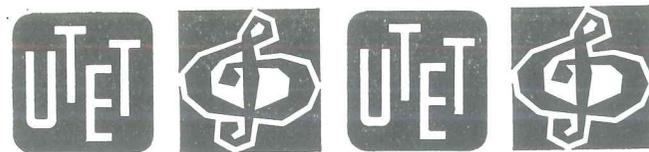
sibile farsi garanti della futura felice tranquillità di Petruccio soddisfatto della sua vittoria.

Gli altri attori rispondono gaiamente al ritmo brioso dello spettacolo, senza lasciarlo mai cadere per un istante e gareggiando con gli interpreti principali nell'inventività e nell'improvvisazione delle caratteristiche e dei trucchi scenici.

Nel Teatro Stabile di Torino si avverte un generale sentimento del mondo e un'unitaria percezione dell'arte teatrale, spesso indipendentemente dal grado di esperienza degli interpreti e dalla loro perfezione tecnica. Nel Teatro Stabile vi sono attori più o meno dotati, più o meno preparati, ma attraverso la ribalta tutti questi attori lanciano una loro trionfante sensazione del teatro, cosa che è diventata particolarmente chiara nel « Ruzante » e nella « Bisbetica ».

Ritengo che questo sia il merito principalissimo del direttore del teatro e del regista del « Ruzante », Gianfranco De Bosio. Ho avuto occasione di incontrarmi con lui nel corso di dibattiti a Milano e a Torino, e fin dalla prima conoscenza mi ha fatto l'impressione di un uomo convinto dei suoi piani e delle sue concezioni. Gli incontri di Mosca e i suoi spettacoli hanno di nuovo confermato questa opinione. Gli sono di grande aiuto lo scenografo del teatro Emanuele Luzzati, un artista mobilissimo che sente lo stile della regia, e il regista Franco Enriquez, coraggioso e appassionato, che ha messo in scena le commedie di Goldoni e di Shakespeare. E nella compagnia — gli attori ai quali i registi affidano numerosi e svariati ruoli, ad esempio, Adriana Innocenti, che possiede un ottimo temperamento e una vivezza di tinte sceniche, Alvisè Battain, che dà prova di una sorprendente nettezza di caratterizzazioni, Maria Teresa Sonni, Leda Negroni, e molti altri ancora. Auguriamo dunque loro un completo trionfo.

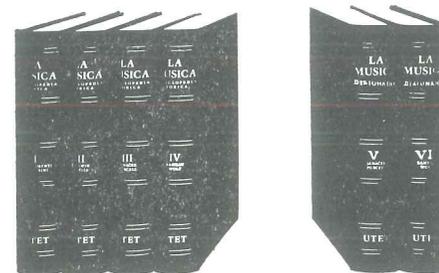
pag. 5	Gli autori italiani e il nostro teatro <i>di Gian Renzo Morteo</i>
19	Il mondo è quello che è: <i>Locandina, presentazione dell'autore, note di regia, nota biografica dell'autore, il giudizio della stampa</i>
37	Se questo è un uomo: <i>Locandina</i>
39	Se questo è un uomo <i>di Primo Levi</i>
45	Dal libro di Levi al testo teatrale <i>di Pieralberto Marché</i>
49	Una lunga lotta per salvare l'uomo nell'uomo <i>di Giannino Galloni</i>
53	Note di regia <i>di Gianfranco de Bosio</i>
57	Nasce un'avanguardia? <i>di G. R. M.</i>
59	Il piano regolatore <i>di Roberto Lerici</i>
79	August, ovvero l'arte della guerra <i>di Alberto Gozzi</i>
89	L'acqua alle piante <i>di Alfredo Giuliani</i>
95	Invocazione <i>di Nanni Balestrini</i>
103	« Storie di Re Mida » ragioni di una novità <i>di Bino Cecon</i>
107	Gianni Rodari e un nuovo teatro per i ragazzi <i>di Ada Marchesini Gobetti</i>
117	La tournée del Teatro Stabile in Russia <i>Un articolo di Markov sulla rivista «Teatro»</i>



LA MUSICA

ENCICLOPEDIA STORICA E DIZIONARIO

sotto la direzione di Guido M. Gatti
a cura di Alberto Basso

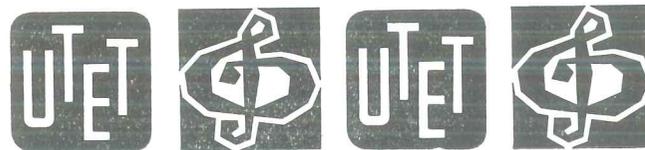


RELE

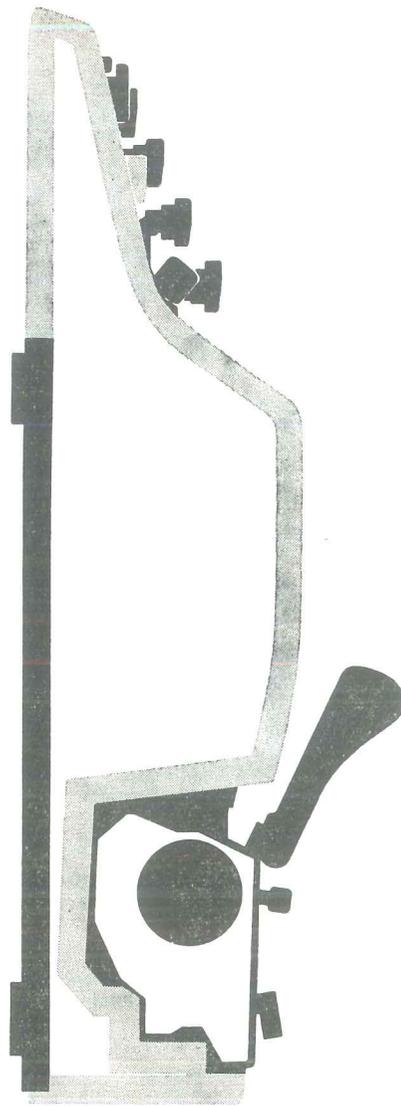
Una grossa iniziativa a livello internazionale. Un modo nuovo e critico di affrontare i problemi e la storia della musica

Enciclopedia storica: 4 volumi - L. 70.000.
Dizionario: 2 volumi - (in preparazione)

UTET - C. RAFFAELLO 28 - TORINO - TEL. 68.86.66



ing. C. Olivetti & C., S.p.A. Ivrea



Per ogni scritto, in ogni luogo,
la macchina per scrivere portatile.

Olivetti Lettera 32

EINAUDI

I testi che sono al centro dell'attuale
stagione teatrale:

Primo Levi

SE QUESTO È UN UOMO

Versione drammatica di Pieralberto Marché
e Primo Levi

Peter Weiss

L'ISTRUTTORIA

Imminente sulle scene del « Piccolo » di Milano

Augusto Frassinetti

IL TUBO E IL CUBO

Una storia carica di ironia, pessimismo e
di sapore fantascientifico

Novità

LE COMMEDIE DI DARIO FO

Sei successi dell'autore attore
da « Gli arcangeli non giocano a flipper »
a « La colpa è sempre del diavolo »

EINAUDI



**AGENZIA
GENERALE
NORD**

Settore

**PRODOTTI
SCENICI
PUBBLICITARI
DECORATIVI**

le scene di

**IL MONDO E'
QUELLO CHE E'**

di A. Moravia

sono state eseguite con

PORON B
Statue e cespugli

PORON MD
Lettere alfabetiche

LAPI AC
Pannelli e Fondali
Lucidi

TORINO

Via Salerno 35
Tel. 48.23.17/18

MATERIE PL
ATERIE PLA
TERIE PLAS
ERIE PLASTI
RIE PLASTIC
E PLASTICH
E PLASTICHE
PLASTICHE
PLASTICHE M
ASTICHE MA
STICHE MA
TICHE MATI
CHE MATER
HE MATERIE
IE MATERIE
MATERIE F
MATERIE PL
VATERIE PL
ATERIE PLAS
TERIE PLAST
ERIE PLASTI

Edizioni dell'Albero



Scenografie e costumi di Guglielminetti

184 pagine - formato 27,5 x 34,5
oltre 160 illustrazioni a colori e 350 in nero
56 spettacoli illustrati.

Testo critico di Gian Renzo Morteo
con interventi di G. de Bosio, E. Fenoglio,
L. Squarzina.

Rilegatura in piena tela
scatola custodia stampata a 4 colori

L. 25.000

Agli abbonati del Teatro Stabile
sarà concesso uno sconto del 20 %.
Richiedere il volume al botteghino del Teatro Gobetti.

*Finito di stampare in Torino il 19 Novembre 1966
per conto del Teatro Stabile della Città di Torino
presso la Tipografia Teatrale e Commerciale - Via Ariosto 3*