

## Qui non c'è guerra

Al Teatro Stabile di Torino, il 29 febbraio 1960 la Compagnia del teatro stesso, con la partecipazione straordinaria di Lilla Brignone e Filippo Scelzo, ha rappresentato la commedia in tre atti di Giuseppe Dessì: « Qui non c'è guerra ».

■ La facilità con cui il pubblico aderisce alle situazioni proposte dal teatro di Giuseppe Dessì è la prova di come questo autore — giunto di recente al teatro dopo una lunga maturazione esclusivamente narrativa — non presenti delle sostanziali novità d'impianto rispetto al quadro tipico offerto dalla migliore tradizione del teatro borghese. Anzi, in *Qui non c'è guerra*, il nodo principale della vicenda ripete una situazione che si può definire « classica » di tale teatro, uno dei caposaldi presenti sin dalle sue origini: la fine di un casato e i suoi conflitti che sorgono — di conseguenza — per la destinazione dell'eredità; conflitti che, facendo leva sulla discriminazione tra legami affettivi « veri » e diritti formali, finiscono sempre con l'assolvere a una funzione di rivelazione e di spietata dimostrazione della reale sostanza di un ambiente e dei personaggi in gioco.

Inoltre, come già era avvenuto per *La Giustizia* — e, forse, con minor sfoggio di apparenze qui, ma con più sofferta partecipazione e penetrazione di precisi umori ambientali — l'evidente « colore » regionale di cui si veste, richiama attorno al teatro di Dessì timbri e suggestioni dell'esperienza verista; e lo fa sembrare frutto diretto di un'ispirazione che trae ragioni ed energie espressive dalla sensibile osservazione di una realtà « locale », circoscritta e fortemente caratterizzata da proprie leggi strutturali e da regole di costume che sopravvivono agli aggiornamenti, anche violenti e sovvertitori, imposti dalla generale trasformazione e standardizzazione delle strutture e dei modi di vita.

Se la radice del teatro di Dessì è ancora questa, inequivocabilmente — e lo testimoniano le stesse caratteristiche stilistiche dei suoi testi: la chiarezza descrittiva e l'intensa capacità di commozione del linguaggio — il sentimento che vi si insinua è ben più moderno. Il dramma non si esprime mai coll'oggettivo e diretto confronto dei personaggi, anche se sono ancora presenti scene di scontri frontali e di reciproche aggressività, né scaturisce dal conflitto tra personaggio e ambiente; ma si forma e si sviluppa come vero e proprio sentimento drammatico all'interno del personaggio, inteso nella sua condizione di solitudine e di incomunicabilità.

L'impianto è quello « oggettivo » della tradizione verista, ma la verità del dramma non è nella rappresentazione dell'ambiente, non è nel conflitto esteriore, bensì nella scoperta della delusa speranza

dell'uomo. Il sentimento drammatico ha una consistenza più evanescente, più frammentaria (ha un'origine lirica) e insieme una posizione più intima, una collocazione più radicale: è distribuita all'interno della vicenda e ciascuno alternamente vi giunge in sordina, come confessandosi a se stesso. Il sentimento della tragedia lo sorprende mentre segue la smorzata riflessione di un personaggio: come il sospetto che esista qualcosa di più crudele dell'ipocrisia e dell'avidità che pure gli viene dimostrata. La verità di quel dolore più profondamente patito gli giunge come l'eco ultimo di un'invocazione o di un rimpianto; allora coglie il nesso segreto fra la crudeltà della realtà esterna e la sensazione di impotenza che prova chi vorrebbe opporlesi. Scopre il vuoto terribile lasciato da una solidarietà mancata o non più richiesta. Il riferimento a Cecov è d'obbligo, sia pure per respingerlo. Dessì ha conservato al suo teatro una corposità di effetti e una violenza di sentimenti che è il segno di un persistente attaccamento alla speranza, ma anche della esistenza di residui moralistici; e poi non fa uso dell'ironia, ma addiziona la malinconia della delusione all'acido critico di una contemplazione umoristica, ma anzi ammette che un sentimento « umanitario » di rimprovero, sotto forma di pietà e di dolcezza, circoli per il suo dramma. C'è insomma una più calda vena sentimentale, che impedisce all'analisi di portare sino all'estremo il processo di disgregazione; e c'è una volontà, per così dire « strutturale », di sfruttare le risorse esterne del meccanismo drammatico, provocata forse da un ancora incompleto — e ingenuo — dominio del mezzo teatrale.

1944. Nella Sardegna appena sgombrata dai tedeschi affluiscono reduci dalla prigionia e sol-

dati dello sconvolto esercito italiano. Alcuni tornano a casa, finalmente; altri affluiscono ai campi di raccolta « alleati » per essere riorganizzati in nuove formazioni di combattimento. Il conte Massimo Scarbo spera che vi sia anche il figlio: non lo vede da sette anni, poiché Giacomo animato da sentimenti antifascisti era passato nel 1937 in Spagna, coi « rossi ».

Nell'antica casa il conte Scarbo, uomo fiero, rigido, pioniere dell'aviazione, ma ormai vecchio, logoro, solo dopo la morte della seconda moglie, contende i suoi giorni alla morte animato da quella unica speranza. Da molti anni sente affiorare il sospetto che il figlio sia morto, ma non vuole ammetterlo; anzi dà subito credito ad alcune voci che riferiscono quel suo figliolo in procinto di raggiungere l'isola. Susanna, la giovane popolana che lo assiste, lo aiuta a sperare. Della devozione con cui questa donna esuberante e fresca di vita lo circonda, il paese dà un'interpretazione assai poco caritatevole: tutti la dicono l'amante e anzi alcuni parenti del conte suggeriscono il sospetto che ella voglia farsi sposare per godere dell'eredità. Ma Susanna cura tanto amorevolmente il suo vecchio « Ninniu » per un sentimento misto di ammirazione e di pietà che si è fuso in un'attenzione quasi materna. Gli uomini le piacciono, confessa; ed ha già dovuto « cavarsi il dente »; ha insomma imparato a ribellarsi e a pagare, ma anche a cercare la verità dei sentimenti oltre e contro le apparenze. Il vecchio conte e una ragazza cacciata di casa sono i suoi protetti e li difende con la vivacità di un ingegno primitivo ma sempre desto e con l'accanimento di un affetto autentico. Con vera

felicità, raccogliendo le voci che le giungono dal paese, corre finalmente ad avvertire il vecchio che il figlio sta arrivando: sente che è una vittoria di entrambi. Ma anche essa si è ingannata. Il giovane che entra nella casa è Manlio, un nipote, venuto a salutare lo zio prima di essere paracadutato dietro le linee tedesche. Manlio è ugualmente molto caro al vecchio Scarbo, ma la delusione del mancato arrivo del figlio è questa volta definitiva. Massimo Scarbo capisce — prima ancora che giungano testimonianze a confermarlo — che Giacomo è morto; e si rende conto che la sua resistenza è finita. I medici fingono incoraggiamenti, ma egli sente la morte imminente. La prova migliore è in quei suoi nipoti Deluna, che sicuri della morte di Giacomo e altrettanto « fiduciosi » che Manlio non sarebbe scampato alla pericolosa missione cui si accinge, si sono accampati in casa e sfogliano i registri e fanno inventari, grintosi e avidi come rapaci che aspettano impazienti la preda.

Solamente Susanna cerca di tenere loro testa: il vecchio le ha affidato un giorno la casa perché lei la conservi intatta sino all'arrivo di Giacomo, le ha dato gli ori di famiglia e una somma. Adesso che il vecchio è morente e che ormai di Giacomo si conosce la fine, Susanna tenta disperatamente di convincere Manlio a rimanere lui in quella casa, a prendersi denaro e gioielli, a raccogliere — lui che era amato quanto il figlio — l'eredità. Susanna sente di essere l'unica vera interprete della volontà del conte Scarbo e si ostina a nascondere i beni rimasti alla rapacità dei Deluna. Eppure Manlio deve partire: è ancora la guerra a trascinarlo via; quella guerra

che sprezzantemente Timoteo Deluna — prendendo possesso della casa — dichiara finita per far posto all'ordine della « legalità ». Susanna viene arrestata durante il funerale di Massimo Scarbo, mentre urla alla folla che il vecchio non voleva essere sepolto nella terra acquistata da Deluna: è anche accusata di avere sottratto dei valori dalla casa del conte. Essa sa che c'è un testamento che la indica come l'unica esecutrice e che la può discolorare. Ma quando la lasciano andare quella lettera non serve più: ha saputo che anche Manlio è caduto. Susanna abbandona il testamento al fuoco del camino e lo guarda lentamente bruciare. L'« ordine » dei Deluna, subentrato alla guerra, ora può trionfare.

Lilla Brignone non ha mancato l'occasione di questo personaggio difficile e disperato, pur nell'apparente esuberanza. Gli ha dato con efficace semplicità quel suo spunto di orgoglio, la sfacciata, un po' sventata asprezza di chi ha imparato a non temere le condanne morali degli ipocriti e l'accanimento di chi sa difendere un sentimento autentico; ma anche la tenerezza, a tratti dolcissima, a tratti quasi violenta, dei trasporti affettivi, e il pudore, il rispetto, la volontaria docilità nei rapporti con il fiero vecchio; e il sentimento di un tragico abbattimento, alla fine, dinanzi alla speranza perduta. Massimo Scarbo, impersonato da Filippo Scelzo, è apparso un vecchio di carnosa e fin troppo evidente ferezza, cui il gusto della parola toglieva quella punta di sofferente riserbo che sarebbe stato il più adatto ad esprimere la severità del suo dolore. Buone aderenze alle sostanze aspre dei loro personaggi hanno ottenuto Giulio Oppi, Luisa Rossi, Ga-



stone Bartolucci, Mercedes Brignone; mentre il Manlio dell'Enrici ha accusato una rigidità di intonazione che ne ha offuscato la pena.

La regia di De Bosio, al consueto molto esperta e felice negli effetti di orchestrazione delle scene d'insieme, ci ha dato l'impressione di non aver operato sul singolo attore con quell'insistente accanimento che sarebbe stato necessario per destare tutte le intime vibrazioni dei personaggi: una tensione che dall'intimo di ognuno avrebbe dovuto

scaricarsi nell'atmosfera e coinvolgere tutti. Forse è questa — assieme a qualche smagliatura propria del testo — la ragione di alcune zone opache che frenano lo sviluppo dello spettacolo, che per altro ha momenti di notevole efficacia e di dimessa, ma sicura bellezza. La scena, fra le più belle disegnate da Scandella, ha contribuito non poco ad esaltare le più riuscite suggestioni di questo dramma, notevole ed importante anche se non esente da imperfezioni.

Giorgio Guazzotti

## La stampa è libera

Al Teatro San Ferdinando di Napoli, il 1° marzo 1960, la Compagnia Adami-Cimara, ha rappresentato la commedia in tre atti di Achille Saitta: « La stampa è libera ».

La commedia fluida, scorrevole, teatralissima di Achille Saitta ha un difetto preliminare di costruzione: Greta, un'attrice del cinema, una vamp che è stata l'amante di Walter, un « divo » vano e narcisista, permette che quell'attore sposi la sua giovanissima figlia, Clara. E' vero, l'autore discetta a lungo nel secondo atto su quel matrimonio; mette anzi il problema in discussione fra i due antichi amanti, i quali tengono a spiegare il perché di quelle nozze ch'erano veramente proibite: l'amore della ragazza di diciotto anni per l'uomo di trentacinque. Ora è appunto con quel dialogo serrato, nervoso, tra ostile e passionale, che Saitta, uomo di teatro, mostra di sapere benissimo che il punto vulnerabile dei suoi tre atti è proprio quello. Lo giustifica. Lo difende. E, si badi, nella sua dialettica che vuol essere cinica, Walter si proclama ancora in preda ad una scalmiana sessuale per la suocera. No, quel matrimonio non si doveva fare. La passione di Clara? Il capriccio, l'infatuazione a fior di pelle di Walter per la fidanzata, poi sua sposa? E' poco, in simili frangenti. In un caso del genere, una ragazza la si manda lontano o le si parla lealmente. Quanto alla polemica sulla stampa (oggi come oggi una faccenda semmai da rotocalco e non da quotidiano) siamo troppo parte in causa per poterla discutere. Dovessimo esprimere la nostra opinione in proposito, diremmo che se il figlio, vicedirettore di un giornale, ha torto nel frugare senza un vero motivo etico e morale nell'intimità da camera da bagno di una famiglia, ha torto anche il padre, direttore dai capelli bianchi, a voler comprimere in una colonna di cronaca uno scandalo grave, e non quello degli amori stantii di Greta e Walter che egli peraltro non conosce ancora, ma un fattaccio che interessa l'opinione pubblica.

Laura Adani ha recitato da quella deliziosa attrice che è sempre stata, e Luigi Cimara signore, calmo, lievemente stilizzato, m'è parso, non so, un Guglielmo Emanuel meno anziano, ma egualmente corretto, rigorosamente galantuomo. Ottimi Luisella Boni, Franco Graziosi, Matteo Spinola, Aldo Barberito, Carloni e la Della Porta. Regia dell'autore. Successo vivissimo e cordiale.

e. g.

## Picnic

★ Al Teatro Stabile di Napoli, l'11 febbraio 1960, la Compagnia del teatro stesso, ha rappresentato — con la regia di Mario Ferrero — la commedia in tre atti di William Inge: « Picnic », pubblicata in questa rivista nel fascicolo di dicembre 1955.

■ Strani uomini, questi commediografi che il cinema, più ancora che il Teatro, ci lancia attraverso l'Atlantico, squadrate in fotogrammi, sulle liste di celluloidi. Insieme col naturalismo italiano fine-Ottocento aggiornato alla prima metà di quest'altro secolo con elementi tipicamente americani (Freud applicato alla vita di ogni giorno, tutt'altro che una novità) ecco che ci rimbalzano — Inge dopo Williams — una formula di quel crepuscolarismo che qui da noi è definitivamente sepolto sotto il tumulo della disfatta. Crepuscolarismo complicato da ingredienti sessuali che poco o nulla tolgono al loro tardo romanticismo.

Vi sono poi in William Inge impronte non trascurabili di Arthur Miller. In Morte di un commesso viaggiatore, Miller, che ha dimostrato di amare euforicamente la vita (e lo ha dimostrato distruggendo la sua famiglia per accoppiarsi a Marilyn Monroe), mette in scena l'insuccesso nell'esistenza; Inge riprende il motivo in Buio in cima alle scale, spiega l'insuccesso con un puro e semplice complesso di inferiorità, e, giunto alla conclusione, ha un debole colpo d'ala e risolve le sue commedie con un moderato ottimismo fatto di comoda speranza. Per William Inge, il Buio in cima alle scale è appunto il timore di non essere idonei alle prove più o meno ardue, più o meno impegnative, più o meno tragiche che ci sono imposte dalla vita.

Picnic è del 1953 e la sua vicenda quanto mai nota; si sa come rapido sia l'epilogo della ragazza che, pur convinta che il suo amante sia un ragazzaccio, lo segue ugualmente perché a lei, donna — è questo che conta — ha sve-

