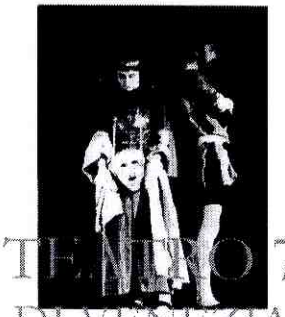


Arnaldo Momo

IL PRIMATO DELLA COMMEDIA NEL TEATRO MODERNO

(Lezioni per aggiornamento maestri)

con testi allegati

Venezia,

C.C.I. - TEATRO 7
San Polo 2870/a – 30 125 Venezia
tel. (+39)041.52.42.668; fax: (+39)041.52.42.639
e-mail: clubit@meetingeurope.com – www.meetingeurope.com

Lezione di Arnaldo Momo_ Introduzione alla letteratura comparata - Il primato della Commedia nel teatro moderno.

1 - "Siora mare?
- Fia mia.
--Deboto xe finìo carneval."

E' l'apertura dei Rusteghi. E siamo subito nell'atmosfera definita della borghesia conservatrice veneziana, che vuol godere, ma"a casa soa senza strepiti, senzasussurri."

2 "Creature, cossa dìsett de sto tempo?
- Che ordine xelo?
- Ma no so, varè. Oe, cugnà, che ordine xelo?
- No ti senti,che boccon de sirocco?
- Xelo bon de vegnire de sottovento?
- Sì ben, sì ben. Si i vien i nostri omeni, i gh'ha el vento inpoppe!

E' l'apertura delle Baruffe Chiozzotte.E siamo subito nell'atmosfera socialmente definita del popolo che fa il suo salotto in strada, nei campielli e nelle fondamenta, e più precisamente tra i pescatori, un mondo regolato dal vento, vento che può spirare in poppa-e sono gli uomini che tornano a casa,l'amore,i regali, la vita- vento che può soffiare contrario- e si sta col cuore in mano.

* Siamo subito nel mezzo e non nel centro dell'azione: si parte da un punto organicamente- non geometricamente- privilegiato, da un nucleo vitale dal quale si irradiano i successivi accadimenti con un processo che ricorda le reazioni chimiche, fisiologiche, piuttosto che lo sviluppo dai postulati matematici. Noi assistiamo alla Commedia nel suo farsi, come viene realizzandosi nel tempo, attraverso un autentico dialogo;"non prendendo la parola dialogo in senso letteralmente teatrale, ma vedendovi una maniera d'essere di realizzarsi dell'animo." (G. Piovene).

In questo senso, all'opposto, il teatro idealistico tende al monologo(o peggio, al finto dialogo col confidente): il personaggio è così, fin dall'inizio: non c'è prima nè dopo: detto quello che si ha da dire, tutto è finito: la tragedia è pulita, ogni cosa è già stabilita, non c'è posto per le sorprese.

3 "La tragedia è lineare, riposante, sicura... è soprattutto riposante perchè si sa che non c'è più speranza, la sporca speranza....Non c'è niente da fare...Non c'è più che da gridare...da gridare a piena voce quello che s'aveva da dire...Si chiama Antigone e bisogna che reciti la sua parte fino in fondo..."

Sono parole del coro dell'Antigone di Jean Anouilh; si teorizza così la superiorità della tragedia sullo sporco dramma borghese, che punta sulla suspence della cronaca, del mondo della contingenza.

INSERTO Nº 1 ~~(pag. 18)~~

Jean Anouilh - Antigone - Coro -

* Il metodo di composizione dell'Alfieri, con i "Tre respiri" dell' "ideare" "stendere" e " verseggiare", tende appunto a questa idealistica unità:"le mie tragedie....hanno....il pregio di essere...fatte di getto, e di un solo attacco collegate in se stesse, talchè ogni parola e pensiero ed azione del quint'atto strettamente s'immedesima con ogni pensiero parola e disposizione del quarto risalendo sino ai primi versi del primo"(VitaIV,4).

4 Il"Benificio del tempo" di cui parla l'Alfieri riguarda quindi esclusivamente l'autore, la necessaria maturazione dell'idea, proprio perchè l'opera possa "camminare.... a gran passi verso il fine"(parere sul "Filippo"),come una molla che si scarichi di colpo a ritrovare la quiete.

la concezione in cerca d'ispirazione; l'incontro fortuito con Abagigi; le maschere de Pettegolezzi. (C

Confrontiamo Goldoni:
" Non mi restava da dare che una commedia per finire l'anno e mantenere il mio impegno. S'era alla penultima domenica di carnevale, non avevo ancora scritto una sola riga di commedia, anzi non l'avevo nemmeno immaginata. Quello stesso giorno esco di casa; vado per distrarmi in Piazza S.Marco, attento se qualche maschera o qualche saltimbanco non mi potesse suggerire l'argomento di una commedia o di una parata per gli ultimi giorni di carnevale. Sotto l'Arco dell'Orologio incontro un uomo che mi colpisce e mi dà l'argomento che stavo cercando. Era un vecchio armeno, sbrindellato, sporco e con una gran barba, che per le calveneziane andava vendendo la frutta secca del suo paese detta "abagigi".
Dappertutto si vedeva quell'uomo, anch'io l'avevo incontrato parecchie volte; era così noto e sprezzato che per burlarsi di una ragazza che cercava marito le si proponeva "abagigi".
Tanto mi bastò per rincasare contento. Torno, mi chiudo nello studio e immagino una commedia popolare intitolata:"I Pettegolezzi".»
Lo spunto è un dono degli dei e l'opera è ancora tutta davanti all'autore, non già alle sue spalle, nel momento in cui scrive:Atto I scenaI.
Goldoni è disponibile dinnanzi alla realtà; l'atteggiamento volontaristico, decisivo nell'Alfieri("è mio intendimento divenire un grande poeta e morire in tale impresa a cui mettono capo tutte le mie idee"....."da quel giorno,volli e volli sempre e fortissimamente volli ."2) in Goldoni sarebbe inconcepibile;Alfieri crese stesso, Goldoni è scelto dalla natura:"questo abito di osservare e di riflettere e di ritenere l'ho fatto senza avvedermene,ed è un effetto del genio comico che non si acquista con l'arte, ma proviene dalla natura3."
Anche le diverse condizioni sociali dei due poeti acquistano in questa prospetti un preciso significato: il nobile Alfieri vive di rendita; Goldoni è un borghese e vive di teatro. Egli stesso ce lo dice a proposito del contratto stipulato col Medebac, usando parole che dimostrano come abbia una coscienza tutta moderna del libertà, intesa come limitata possibilità di azione, entro precisi confini fissa da molteplici, complesse relazioni.
"Ecco così la mia musa e la mia penna impegnate all'ordine di un privato. Un autre francese magari troverà strano questo impegno. Si dirà che un letterato deve essere libero,deve sprezzare la servitù e la costrizione. Se quell'autore è agia come Voltaire, o cinico come Rousseau, non c'è niente da dire; ma se è uno di quel che non disdegnano di spartire gli incassi e i guadagni della stampa, lo prego i grazia di ben voler ascoltare la mia giustificazione."
La libertà, assoluta, è buona per chi può permetterselo (cioè acquistarla come un altro bene e bisognerebbe risalire a come sono stati fatti i soldi), oppure per chi ha l'erca vocazione del martirio(e Goldoni non è più che un onesto borghese, e difende buon diritto degli uomini medi); per tutti gli altri non è che vuota parola, magconsolazione o etichetta per contrabandare altra merce.
Goldoni fa questione anche di prezzi;Alfieri è nella condizione di poter rispondi sè solo a se stesso; può dire il suo no, come l'Antigone di Anouilh dice di nal tiranno Creonte che è condannato per avere detto sì ai compromessi della vita

INSERTO N°2 ~~(pagg. 20-22) Manca~~.

Jean Anouilh - Antigone - (Creonte - Antigone).

Il no dell'Alfieri è un no....che ha valore sia nella vita("io non avrei consto mai di contrarre nè amicizia nè famigliarità con una Musa appigionata o ve Vita,Epoca?III,cap.VIII), sia nella poesia("tutto quello che non è quasi necessissimo, ancorchè potesse riuscire di sommo effetto, non ve lo posso assolutamen inserire"(parere sul"Filippo");Goldoni è un uomo di teatro, deve rispondere all'presario e fare i conti con la cassetta: la monotonia dell'Alfieri("il difetto principale che io rivelo nell'andamento di tutte le presenti tragedie, si è l'unformità"(Parere sulle tragedie))sarebbe per lui un peccato mortale; e se è vero che nei casi peggiori questo atteggiamento resta quello del mestierante che in=

dulge troppo al pubblico, è anche vero che in tal modo Goldoni si libera da ogni schema, aprendosi alla verità della vita che egli non sottomette più al giogo di una idea o di una volontà, ma liberamente registra nelle sue possibili ricchezze: "In Tutte le arti, in Tutte le scoperte, l'esperienza ha sempre preceduto i precetti... io non ho mai sacrificato una Commedia che poteva essere buona a un pregiudizio che avrebbe potuto renderla cattiva" (Mem. 2). Stando alla lettera Goldoni si limita a dichiararsi nemico dei pedanti e ad incontrarsi coi poeti, alle loro spalle: "fissando la meta nella verità e nella ragione mi sono condotto poi per quella via, per dove la natura mi ha trasportato"; "infatti chi ha insegnato ai primi autori le regole? La natura."; "la natura è una universale e sicura maestra a chi la osserva...Solamente dopo mi sono avveduto di essermi in gran parte conformato ai più essenziali precetti dell'Arte" (prefaz. Bellinelli 1750); ma la sua dichiarazione di indipendenza, anche se addolcita da parole ammodo può già inserirsi in quel vitale filone della critica settecentesca che darà i suoi frutti maggiori nel Romanticismo.

Non solo: Goldoni avverte che la poesia dell'immaginazione (il "meraviglioso") è ormai destinata a cristallizzarsi nell'imitazione letteraria oppure a decadere nella volgarità delle farse.

Quando egli nota che la maschera danneggia l'attore perchè così non potrà far conoscere, con le espressioni del viso che sono interpreti del cuore, le diverse passioni dalle quali la sua anima è agitata, si tratta certo di una constatazione di uomo di teatro che avverte i mutati gusti del pubblico: infatti, secondo Goldoni, le passioni e i sentimenti non erano giunti, all'epoca dei Greci e dei Romani, a quel grado di delicatezza che si esigeva ai suoi tempi; ma se queste parole saranno interpretate alla luce del trinomio verità, ragione, natura, si vedrà che il "patetico" del Settecento preannuncia quella poesia del sentimento di cui ha teorizzato, fra gli altri, il Leopardi come della sola possibile in tempi di prosa, quando non sono più credibili le "favole antiche".

Il semplice spostamento dell'attenzione dalle "Regole" alla "Natura" significa in conclusione lo spostamento del centro dal cielo alla terra, dalla realtà immobile dell'eterno, da cui si deduce la nostra apparenza, alla realtà del mondo in perpetuo divenire, che la scienza può soltanto ordinare in provvisorie sistemazioni.

L'arte idealistica, come Minerva, nasce tutta armata dal cervello di Giove: Paolo Uccello e la "dolce prospettiva" monocolare, col mondo subordinato a un unico punto di vista; Piero della Francesca e l'immobilità delle sue figure-personaggi uomini alberi cose animali-idee platoniche. Al polo opposto, oggi, il procedimento può essere del tutto diverso: si parte da una macchia, la macchia suggerisce una linea, la linea il ricordo di una forma filtrata dall'inconscio: il tempo è diventato elemento necessario ("il movimento è alla base di ogni divenire...Perchè un punto divenga movimento e linea, ci vuol tempo." Klee, Schopferische Konfession, Berlin 1920).

A parte il tempo puramente materiale per dipingere, il quadro antico avrebbe potuto essere in un attimo: fiat lux. Ora il tempo è indispensabile, come al nascere delle cose organiche: l'arte non si identifica più, idealisticamente, col necessario e l'assoluto: può essere e non essere; la contingenza, l'elemento casuale vi è parte intrinseca. Così una radice: si affonda, si dirama in un cieco cammino alla ricerca del nutrimento: la natura del terreno la modifica, un sasso la può deviare, la sua forma è sempre in moto.

Tempo, caso, calcolo delle probabilità che sostituisce la necessità, moltiplicarsi dei punti di vista, collaborazione dello spettatore che diventa elemento intrinseco perchè acquisti significato la proposta dell'opera d'arte, sfacettata come cristalli iridescenti: "toute pièce est, pour moi, une aventure, une chasse, une decouverte d'un universe qui se révèle à moi même, de la présence duquel je suis le premier à être étonné...." (Jonesco, Impromtu de l'Alma); e ricordiamo il più modesto Goldoni (la necessità della reclame e gli slogans non avevano assuefatto gli artisti alla stilizzazione): "les idées se succedent; une scène produit l'autre; un mot trouvé par hasard fournit une pensée nouvelle..."

E' vero che Goldoni dichiara che ha potuto muoversi liberamente nella scrittura delle sue commedie perchè non ha mai perduto di vista lo scioglimento dell'azione; "Ma basterà confrontare "l'élan vital" delle

-/-

delle aperture goldoniane con la maniera dei finali per vedere dove stanno la forza e l'originalità. Del binomio goldoniano "Mondo" e "Teatro" il secondo qu rappresenta il polo nettamente più debole, la convenzione di fronte alla verità. Intuita l'esatta battuta iniziale, Goldoni, con lo spirito e i sensi vi gili dello sperimentatore, è pronto a cogliere ogni possibile sviluppo. Egli è il degno rappresentante di quella vivace borghesia, piena di fede nella sua mancanza di fede, che è ansiosa di costruirsi e verificare la sua nuova filoso fia.

"La filosofia-e per filosofia bisogna intendere soprattutto scienza e saper vi vere-, dice Goldoni nelle sue Memorie, ricordando gli studi giovanili,-la filoso fia moderna non aveva ancora fatto i progressi considerevoli che ha fatto suc= cessivamente, e bisognava tenersi nei limiti (soprattutto gli ecclesiastici) dell filosofia di S. Tommaso o di quella di Scot, o della peripatetica, o della mista che tutte insieme non fanno che allontanarsi dalla Filosofia del buon senso". (Mem. 1, 4).

Ma la convenzione teatrale, che in quanto accettata dall'universale rappresen la dimensione teologica, impone i suoi diritti, la virtù regolatrice dei finali e in questo senso ha ragione il Croce quando, nelle sue Conversazioni Critiche, parla di quelle "passioncelle, difetti e vizi o piuttosto diffettucci e viziett e curiose deviazioni, dei quali (i personaggi del Goldoni) poi quasi sempre si ravvedono e si correggono".

Ma il Croce vede appunto in Goldoni soprattutto il "buon uomo, di oneste condi zioni", in altre parole il piccolo borghese delle conclusioni spesso posticce nelle quali la vicenda aperta convenzionalmente si richiude, non solo per rispettare una consuetudine di ordine estetico, ma per dare insieme una garan= zia di ordine morale; ed è concessione al pubblico conservatore, o meglio all'aspetto conservatore di quella borghesia che è il vero pubblico di Goldoni e che in molte occasioni può essere sveglia e anche audace, ma che fra le mura domestiche preferisce sentirsi sicuramente protetta dalla tradizione delle virtù casalinghe che sono sempre le ultime a cedere il campo.

Ma non è legittimo giudicare un autore su quegli elementi che ne sono l'aspet più debole, sia moralmente che esteticamente,

Goldoni rappresenta una classe (quella borghese) nel momento in cui sta per af fermarsi, ed anche da questo punto di vista è significativo che la forza dell sue commedie stia nelle aperture e non nelle conclusioni.

Bisogna tuttavia riconoscere ~~che la~~ una certa debolezza ideologica nelle opere goldonia si può individuare non solo nel finale prestabilito e convenzionale, rinuncia, per motivi che potrebbero essere puramente pratici ed estrinseci, alla novità (il dialogo aperto), ma proprio nell'essenza della stessa novità. Quando Goldoni si stacca dal teatro idealizzato o fantastico del melodramma o della Com. dell'Ar per sostituirvi il "Mondo" e il suo linguaggio, egli pensa, e fondamentalmente a ragione, in quanto combatte delle forme ormai fruste, di sostituire il vero al falso; ma è un vero che per sua stessa natura non può trascendere, se non incidentalmente la cronaca. Nel teatro goldoniano, infatti, il dialogo e la vera trama sono inscindibili: il dialogo diventa quindi strumento di indagine e scoperta; ma poichè si tratta di un linguaggio quotidiano le verità o novità non possono e sere che parziali: si affermano in relazione ad un no, o meglio a dei no parti colari, che l'esperienza fa incontrare lungo il cammino della vita, e non pos= sono armonizzarsi e prender forza in una sintesi superiore, che può nascere s lo dal confronto con un sistema ideologico.

Con la risorsa del nuovo dialogo a Goldoni si possono rivelare delle verità, ma queste verità, appunto, non possono che restare parziali.

Il fatto è che la ragione ragionevole di Goldoni è come sospesa in un instabi equilibrio dove le novità conquistate dalla ragione possono sempre decadere nell'inconsistenza del ragionevole. Egli così rappresenta esattamente "la posi= zione della borghesia veneziana capace di corrodere la vecchia struttura, in= capace ancora di imporre i problemi inerenti al proprio sviluppo e alla rela= tiva trasformazione dei rapporti sociali e politici esistenti." (F.do).

Certo l'opera di Goldoni è così piena di slancio che il sì della ragione preva
le sul no del ragionevole e le scoperte, pur parziali, sono così ricche di
verità che si può giustificare l'accantonamento delle contraddizioni di fondo;
anche se la vicenda resta tuttavia inconsistente e solo una organica imposta=
zione filosofica potrà farla coincidere con la stessa poesia: "secondo Aristo=
tele-e su questo siamo d'accordo con lui-(dice Brecht nel suo Breviario di
Estetica teatrale 30ª ediz.)- la vicenda è l'anima del dramma".
Sulla strada della ragione il teatro goldoniano del relativo troverà perciò
la sua risoluzione nel teatro scientifico di Brecht, e le contraddizioni saran
superate nell'organicità di una precisa ideologia ; dall'altra parte, nella
direzione del ragionevole, il relativo non è più relazione scientifica organic
menta disposta in un sistema, ma piuttosto il relativo nel senso popolare che
nulla è certo, nè sul piano morale (una cosa vale l'altra) nè su quello teorico
(tutto è apparenza). Restano solo i luoghi comuni, le frasi fatte che nella lor
apparente sicurezza non possono mascherare che il vuoto su cui si reggono.
E se Goldoni ha piena fiducia nella realtà del "Mondo" e nel linguaggio che lo
rappresenta e i suoi personaggi dicono esattamente quello che vogliono dire n
ci sono malintesi, sulla scena o fra il pubblico, tuttavia nel limite del ragio=
nevole e nel linguaggio che lo rappresenta è annidato questo cancro.
L'abuso dei diminutivi da parte di tanta critica goldoniana si spiega (se non
si giustifica) proprio alla luce di queste considerazioni. Ma deve essere chia
che questo stesso limite dell'originalità morale della posizione goldoniana è
ben lontano dal risolversi in semplice bonarietà ed è, viceversa, ricchissimo
di possibilità di sviluppo, se si pensa che può condurre fino all'arte conte
poranea della negazione e dissoluzione.
Nella ragione-anche nella bonaria ragione ragionevole di Goldoni, per quel tan
che vi è necessariamenta di critico-è insita infatti la necessità di un disco
so logico fino alle ultime conseguenze. Togliendo, asssieme alle regole, un metr
assoluto (o trascendente) di paragone, inizia un cammino che può portare al mond
tutto umano di Brecht, ma anche, nell'altra direzione del linguaggio soltanto
quotidiano, al dissolvimento del teatro di Jonesco. Spingendo l'analisi fino
in fondo in questo senso si arriverà infatti a scoprire che le apparenti comu
nicazioni quotidiane non portano in realtà nulla di nuovo, non ci arricchisco
no nemmeno in minima parte; e proprio il linguaggio più comune, apparentemente
chiaro, comprensibile e innocente, rivelerà il dramma dell'incomunicabilità, il
vaniloquio di un monologo in forma di dialogo: "sur tout pas de la philologie,
la philologie méne au pire" (Jonesco, la Leçon).
Nelle opere di Jonesco, allafine della parabola, l'elemento più originale è
costituito appunto da una spietata analisi del linguaggio che rivela nella
loro vuota nudità quegli elementi prefabbricati che ci permettono la quotidia
na conversazione.
Per questo aspetto é esemplare (il dialogo per il Signor Smith e la signora
Smith con cui si apre) l'anticommedia La cantatrice calva .

INSERTO Nº3 ~~(da pag. 9 a pag. 15)~~

Eugène Jonesco - La Cantatrice calva. (Signori Smith)

In questo "interno borghese inglese, con poltrone inglesi" giungono in visita
il Signor Martin e la Signora Martin.
" Miscusi, Signora, non vorrei sbagliare, ma mi pare di averla già incontrata
da qualche parte": potrebbe essere un metodo molto comune per attaccar discor
so. Senonchè, come nelle antiche scene del riconoscimento (le schiave con l
collane, le cicatrici, gli anelli, i nei e così via) il Signor e la Signor
Martin, ~~nell'anticommedia~~ La cantatrice chauve scoprono che sono marito e
moglie.

INSERTO Nº4 ~~(da pag. 16 a pag. 20)~~

Eugène Jonesco - La Cantatrice Calva (Signori Martin)

Sembra un gioco.

Ma non é puro gioco: con un pò di satira in più non si é molto lontani dalla carica passionale di certi ménages coniugali. Purché l'atteggiamento di Jonesco, nonostante le componenti surrealiste, astratte, metafisiche, dalla Commedia dell'Arte alle Farse, al Grand-guignol, fino ai Dada e ai fratelli Marx, resta fondamentalmente realistico.

-"Kakatoes, Kakatoes, Kakatoes....
-Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade....
-Quelle cascades de cacades....."

Suoni, ma non astratti né semplici esercizi letterari, tanto é vero che sono diventati teatro e sono esaltati dalla presenza fisica dell'attore, che con tutta la sua buona volotà non può ridursi ad una composizione puramente astrta. E poiché la satira é spostata dall'individuo al linguaggio, cioé ai rapporti fra gli uomini, il teatro di Jonesco é anche vero dialogo; come era accaduto per Goldoni che aveva a sua volta spostato il centro dal carattere al suo ambiente.

Il nucleo é la denuncia, ad alta carica esplosiva, del disfacimento della società borghese, che Jonesco conosce bene dato che, in fondo é un borghese anche lui; e il ~~nostro~~ teatro comico vitale é sempre partito dal dato concreto della realtà sociale in cui l'artista vive.

Immaginate un salotto. In Inghilterra, dove la noia bene educata ha raggiunta giudizio di tutti i continentali, la sua forma definitiva, tanto da creare perfino un clima patetico e lirico. In visita, varie persone. Si parla, si esce. Cosa é stato detto? Nessuno lo sa. In realtà nessuno ha detto niente a nessuno. I rassicuranti luoghi comuni, particolare appannaggio di ogni classe dirigente, approdo sicuro del buon senso fra gli irritanti imprevisti della vita, sono stati demoliti:"Kakatoes,.... quelle cacade,...quelle cascade de cacades..."! Vuoto per vuoto, tutto é perfettamente lo stesso; anche i sessi in questi manichini senza sangue, retti dall'abitudine, sono messi in dubbio "Lei si chiamava come lui, Bobby, Bobby Watson". Siccome avevano lo stesso nome non si riusciva a distinguerli l'uno dall'altra." naturalm. il libro è uno scherzo.

" A proposito, e la cantatrice calva?"

" Silenzio generale imbarazzato". E, finalmente, la signora Smith:"Si pettina sempre allo stesso modo". Mah!

Naturalmente in questo mondo, che sotto l'apparente ordine della convenzione cela il disfacimento del caos, neppure la scuola può insegnare qualcosa. Nella Lezione di Jonesco l'alunna diligente e zuccona, non potendosi fidare del suo ragionamento, ha già"imparato a memoria tutti i risultati possibili di tutte le moltiplicazioni possibili", mentre, per ciò che riguarda la lingua che"le rose di mia nonna sono gialle come mio nonno che era asiatico": feroce presa in giro di quegli esercizi che, a caccia di eccezioni, ci fanno imparare frasi senza senso.

le grammatiche possono rassicurare soltanto in tutte le lingue

INSERTO N°5 ~~(da pag. 60 a pag. 77)~~

(Eugène Jonesco - La Lezione)

Girando attorno lo sguardo , più nulla é vero e certo: il mondo é un universo desolato, popolato di vecchi , di fantasmi, di bambini non nati, da cui promana un senso di disperata solitudine.

-"Quel temps fait-il?-chiede Hamm, il padrone, gli occhi bianchi chiusi dietro gli occhiali neri, a Clov, il servo, in "Fin de partie" di Beckett. E il servo sale sulla scaletta fino all'alta finestrella, punta il canocchiale all'esterno e risponde:

-"Noir clair. Dans tout l'univers."
-"Zéro...Zéro...et Zéro."

INSERTO N°6 ~~(Beckett, pag. 120-124)~~

(Samuel Beckett - Finale di partita)

La dimensione del tempo si é rivelata illusoria: porta in un vicolo cieco fra alte mura e ci chiude, il che é in fondo lo stesso, in un circolo vizioso. Alla fine della commedia, nella Cantatrice calva, la commedia ricominci e non c'é differenza se le battute degli Smith sono dette dai Martin o viceversa.

L'accento, che in Goldoni stava sulle aperture, si é così spostato con Jonesco sulla conclusione: la vicenda comune e verosimile dell'intreccio borghese ha perso anche l'apparenza di una vicenda.

Non per nulla nei lavori di Beckett e Jonesco prevalgono i vecchi: i vecchi di "Finale di partita"rinchiusi in bidoni della spazzatura- la più tragica rappresentazione della vecchiaia che sia apparsa sul teatro-; i vecchi delle "Sedie" di Jonesco che attendono invano in una stanza piena di sedie vuote gli invitati infatti non sono venuti- l'arrivo di un oratore che dia voce al loro estremo messaggio.

In questo senso Jonesco ha teorizzato appunto il primato della commedia: " Il comico, essendo intuizione dell'assurdo, mi sembra più disperante del tragico;il comico non offre via d'uscita. Io dico disperante, ma, in realtà esso é al di là o al di qua della disperazione o della speranza.

Per certuni il tragico può sembrare, in un certo senso,confortante, perché, se vuole esprimere l'impotenza dell'uomo vinto, spezzato, per esempio, dalla fatalità, il tragico, proprio per questo,riconosce la realtà di una fatalità di un destino, di leggi che regolano l'universo, incomprensibili talvolta, ma oggettive. E questa impotenza, questa inutilità dei nostri sforzi può anche in un certo senso sembrare comica".

De Sanctis aveva visto giusto paragonando Goldoni a Galileo:"L'arte per lui era natura, era ritrarre dal vero. E riuscì il Galileo della nuova letteratura. Il suo telescopio fu l'intuizione netta e pronta del reale, guidata dal buon senso."

Ma De Sanctis ha lo sguardo troppo fisso sull'Italia e sulla sua storia letteraria come storia morale. In Goldoni egli scorge solo l'iniziatore della "nuova letteratura"italiana("la sua riforma era in fondo la restaurazione della parola, la restaurazione della letteratura nel suo posto e nella sua importanza, la nuova letteratura. E vide chiaramente che a ristaurare la parola bisognava lavorare non intorno alla parola ma al suo contenuto, rifare il mondo organico e interiore della espressione"); e traccia una via che da Goldoni va a Parini("qui risuscita la parola") e all'Alfieri ("é l'uomo nuovo"), secondo un progresso di approfondimento e di libertà morale.

In questa prospettiva Goldoni ne scapita:"gli mancò un mondo interiore della coscenza...Mancò... la sincerità e la forza della convinzione": in altre parole non era maturo il tempo degli eroi (Alfieri).

Infatti il razionale per Goldoni é anche il ragionevole e razionale e ragionevole é la sua grande Maestra, la Natura, la quale dunque ha i suoi limiti nel credibile, sia nel campo della ragion pura ché in quello della ragion pratica il difetto maggiore delle Commedie è così per Goldoni l'inverosimiglianza e, seguendo la natura, i suoi uomini ~~sono eroi~~ eroi sono e non semidei.

Ma proprio per questo aspetto Goldoni può essere considerato vicino a Diderot e Lessing, gli illuminati teorici del nuovo teatro francese e tedesco: ma in una prospettiva più ampia che quella nazionale, Goldoni non segna l'inizio della via che conduce all'uomo intero, all'eroe romantico, anzi chiude il tempo degli eroi e inizia la storia del teatro moderno. La "mezzanità" non é soltanto della società veneziana, ma, più ampiamente, dell'intera umanità (les malheures des héros tragiques nous interessent de loin" MEm;II,3 e poiché ogni convinzione o predilezione di Goldoni gli si muta in teatro, egli combatte su due fronti: da una parte contro la farsa triviale, e inverosimile, del teatro popolare; dall'altra, contro ogni forma del teatro aulico, altrettanto inverosimile e che gli é ancora più estraneo, nella sua letterarietà e convenzione.

La necessità logica e morale é stata sostituita dal calcolo delle probabiltà e la legge dei grandi numeri (la verosimiglianza) é il metro con cui giudica Goldoni: l'umanità che egli rappresenta é quella che noi incontriamo quotidi namente, perchè, almeno in tempi normali, é la stragrande maggioranza degli uomini; e i tempi normali, come dice la parola stessa, sono di diritto, se no di fatto, la natura& condizione degli uomini (la "natura"come tendenza, real di diritto più che di fatto é uno dei temi dell'illuminismo); le calamità, per quanto numerose, non sono che deprecabili accidenti dai quali, in sede di rappresentezione artistica, si deve, per verosimiglianza, ideale, prescin re; d'accordo in questo col Galileo di Brecht, Goldoni avrebbe potuto affermare:"Infelice é la terra dove occorrono eroi".BA.

Questo relativismo di Goldoni non si richiude dunque nello scetticismo tronf del piccolo borghese, che di volta in volta, secondo il bisogno, tira fuori il saper vivere e le vecchie bandiere, alibi morale della sua miseria; né tanto meno é il segno del disinteresse per la vita proprio del poeta puro che si nutre esclusivamente di rapporti musicali; ma si risolve, intuitivame te, in predisposizione scentifica, sia pure ancora incerta ed alquanto prude te. Infatti attenuare le dimensioni dell'Eroe significa per Goldoni, inplicitamente, razionalizzare il mondo.

L'Eroe ha bisogno, come metro per misurarsi, dell'Assoluto; l'uno é legato alla sorte dell'altro.

Tolto l'elemento trascendente di Dio (che esiste almeno come proiezione del personaggio) , si toglie insieme la dimensione tragica, e siamo in piena com media, o drammma: all'eroe che sceglie il suo destino, e ne é scelto, che é assolutamente libero e quindi insieme senza libertà alcuna, alla necessità di chi non può essere che se stesso dinanzi al suo Dio, si sostituisce la probabilità , un insieme appunto di cause seconde, o naturali (solo alla lontana prudenzialmente dirette dalle leggi della Divina Provvidenza), la cui indagine spetta di diritto non più alla teologia, ma alla scienza (termi ni da intendersi, é ovvio, in senso amplissimo). Così Goldoni, magari soltan to nelle intenzioni, si rivela più moderno di Molière, e con lui si introduc un discorso che troverà le sue logiche conclusioni nel teatro contemporaneo più originale. Esempio del Don Giovanni - Leggi Fulmine (causa seconda) e Foglie statua commendatore (Dio)

Alla luce della feconda attenuazione , sia teoretica che morale (chiamarla superficialità o peggio indifferenza, sarebbe individuarne soltanto l'aspett negativo), in cui si risolve il naturale illuminismo di Goldoni, si precisen nella particolare forma che gli é propria, quel distacco del poeta che, per mancanza di approfondimento, farebbe difetto al Goldoni; e non si contraddicono più fra loro gli aspetti parziali che sono stati individuati in una vitale dialettica.

Il difetto di impegno e di approfondimento dell'intimo per Goldoni é anche ampiamento di interessi umani; la relatività propria dell'esperienza é insieme predisposizione scentifica; la bonarietà diventa imparzialità di giudizio, e in quanto buon senso (e quindi ragione) é pure un limite al predominio del sentimento; la debolezza sistematica e programmatica della sua filosofia si risolve in accettazione e registrazione della vita nella sua molteplicità. Questa é appunto la particolare forma del distacco di Goldoni dinnanzi alla sua materia, e in essa si sintetizzano la razionalità e la poesia pura, il realismo e la musica, che, astrattamente intesi, sembrano dimensioni incompatibili.

Così il divertimento nelle commedie di Goldoni, lungi dall'essere puro(ma come, divertimento puro? Alle spalle di chi?, parte dal vero e arriva alla morale. Naturalmente sarebbe una bella pretesa(a sostegno della tesi del divertimento puro)volere un Goldoni che sul palcoscenico facesse opera di morale nella forma che è propria a filosofi, predicatori, politici.

Il teatro non è una chiesa, nè un'aula universitaria, nè una sala per confe= renze e chi cade in questa confusione non si dovrà meravigliare dell'insuc= cesso.

Brecht, spesso citato come prototipo degli scrittori "impegnati", dice:"il

teatro resta teatro anche quando diventa teatro didattico,e nella misura in cui è buon teatro,non può non essere divertente"; anche qui divertimento e insegnamento sono termini inseparabili l'uno dall'altro; anzi è proprio la pura fantasia, l'evasione,che ingenera la noia:"sono le incongruenze nella rappresentazione di fatti umani che diminuiscono il nostro godimento in teatro .... Nella nostra ricerca di quale sia il divertimento immediato,il piacere pieno e completo che il nostro teatro potrebbe procurarci col rappresentare la convivenza sociale, dobbiamo infatti considerarci figli di un'era scientifica".
Il divertimento è inteso come il modo in cui l'artista conosce la realtà(sociale) ed opera sulla realtà;ed egli torna uomo fra gli uomini,in una posizione solo apparentemente inferiore a quella eccezionale e irresponsabile che gli assegnava la società romantica,di creatore"ex nihilo" di illuminato dalla grazia,di volta in volta venerato o maledetto,angelo o demonio,signore o buffone mai semplice uomo.
Lungi dall'essere un elemento spurio e faticoso da mascherare col"soave licor della fantasia, la ragione è (per Brecht ma anche per Goldoni) elemento indispensabile al divertimento,perchè senza di essa è impossibile quell'effetto de l' "alienazione" o "straniamento che è la nuova luce in cui sono viste le co essenza della poesia e del"divertimento"; e allo stesso modo non sono più in contrasto ragione e sentimento,contrasto che sussiste solo per le classi in decadenza quando i sentimenti"han da temere la luce della ragione",e la ragio "non è effettivemente ragione,poichè si oppone ai grandi sentimenti". Ma per la classe in ascesa"i sentimenti...stimolano alla suprema tensione della ragine e la ragione purifica i ....sentimenti".
E' vero che in Goldoni non si tratta di"grandi sentimenti"nè della "suprema tensione della ragione"e che la sua qualità di borghese ha anche il significa limitativo che comunemente si dà a questa parola;ma è anche vero che in quant egli scrive"dal punto di vista della classe che per le più urgenti difficoltà in cui si dibatte la società umana tien pronte le soluzioni più ampie"
Goldoni effettua,sia pure bonariamente,una"critica poggiata sul sentimento."
Se i termini ragione sentimento diletto in Goldoni si possono ancora separar (ma qualcosa bisogna pur concedere alla rozzezza degli antichi quando parlano delle cose dell'arte) e non è stata raggiunta la feconda fusione in cui consistono l'originalità e la novità della posizione brechtiana,è però legittima questa riscoperta del razionalismo settecentesco alla luce delle ultime esperienze teatrali,saltando al di là del misticismo romantico.
Nel"comique raisonné"(Mem.I,30)di Goldoni si può individuare il primo germe del nuovo teatro"scientifico" e dell' "arte naturale":non per nulla,parlando della riforma di Goldoni,De Sanctis fa il nome di Galileo,e oggi,a proposito della riforma di Brecht, si parla di rivoluzione "copernicana"e"einsteiniana".
Nel fulcro della ragione si articolano realismo,stile e divertimento.
Secondo Brecht realismo vuol dire anche"concretezza e possibilità di astrazione"; e questa astrazione non può esistere,anche se si esprime in immagini e simboli,senza l'elemento razionale,che permette il giudizio sulla realtà del momento concretamente rappresentata e introduce quindi la dimensione del futuro, il mondo cui si aspira e in base al quale si giudica.
Ma da un altro punto di vista l'astrazione razionale coincide con lo stile: essa mette infatti l'artista in condizione di guardare con distacco(non con disinteresse,tutt'altro!)la sua materia e gli dà così la consapevolezza della finzione poetica.Da ciò la possibilità di appropriarsi della convenzione teatrale che non resta più qualcosa di freddo e inerte,ma viene ad assumere un ruolo decisivo per quella particolare illuminazione della realtà che mentre "stimola l'attività"e"procura nozioni"allo spettatore",attraverso"l'alienazione",ne assicura insieme il divertimento. (sperimentale come metodo, non come fine ma come puro sperimentalismo)
Il realismo del nostro tempo,che si potrebbe definire sperimentale, segna la fine della trascendenza non solo come Dio, ma anche,più genericamente,come ideale assoluto,su cui o contro cui l'uomo si misura.
In questo senso sono esclusi da una parte Claudel(e anche Mauriac,nonostante la sua concezione dinamica di Dio,come ricerca),dall'altra Sartre,Camus?

Anouilh, che ci parlano dell'uomo in rapporto alla sua coscienza e concludono nell'imperativo categorico del no, come rifiuto agli accomodamenti della cronaca. Si potrebbe lamentare che la mancanza di un metro porta inevitabilmente alla dissoluzione: tirato giù il Dio dall'altare, il mondo per l'uomo sembra nullificarsi e la scienza rivelare il potere diabolico dell'analisi e confessare l'incapacità ad amare e creare ("Forse Tu non pensavi che io loico fossi"; "Tu te ne parti di costui l'eterno per una lagrimetta che il mi toglie"...).
Ma difronte alle necessità degli sviluppi storici le lamentele sono inutili; lo dimostra quel requiem per l'arte moderna nella società borghese che è cantato da Thomas Mann nel "Doctor Faustus".
Nel "compositore demoniaco" Adrian Leverkühn, che ha ereditato la natura di sperimentatore dal padre (sperimentatore, è da notare, dilettantesco e letterario che gode a stuzzicare il diavolo), Thomas Mann rappresenta la solitudine della Germania fra le due guerre, verso il suo annullamento.
Di fronte alle "insuperabili contraddizioni dell'esistenza borghese", e alla solitudine dell'artista che ne deriva, Thomas Mann allora postula la necessità dell'uomo integrale e il mondo noumenico, negato dalla Ragion pura, viene riaffermato come in Kant, dalla Ragion pratica .
Il contro-altare di A. Leverkühn non è tanto l'umanista professor Serenus Zeitblom, il cui nome e titolo accademico già limitano ironicamente la sua identificazione con Thomas Mann (non si può pretendere, oltretutto, anche la salvezza dei professori), ma è Thomas Mann stesso come autore, e perciò la stessa struttura oggettiva del suo romanzo, il "nuovo Olimpo..a'Celesti".
Ma Thomas Mann, "era borghese e borghese è rimasto": dunque, "egli poteva criticar il sistema capitalistico soltanto da un punto di vista romanticamente anticapitalistico" (G. Lukacs): il tempio che ci ricorda la necessità della fede (e dell'ordine) è ancora quello del Dio spodestato: non ci si meraviglia se fra gli echi dei solenni accordi dell'organo si ode la sghignazzata del diavolo; il Tempio, infatti, senza il Dio è anche una parodia del Tempio: "Perchè-si domanda Adrian, che non può essere più sorretto dalla "robusta ingenuità"-quasi tutte le cose mie si devono affacciare con la loro parodia? Perchè mi deve sembrare che quasi tutti, anzi tutti, addirittuta, i nessi e le convenienze dell'arte possano oggidì servir soltanto alla parodia?"
"Il diavolo di Thomas Mann è in tal modo il critico storico e filosofico di tutta quanta la cultura borghese dell'imperialismo": allorchè il ribelle Adrian, vedendo "altrettanto quanto Serenus che soggettività e libertà sono cadute in crisi", entra nel solenne tempio dell'ordine (tempio apparente, perchè ormai senza Dio), egli non può arrivare, in concreto, che a questa misera conclusione: "anche un ordine sciocco è sempre meglio che niente"; così l'assoluta libertà dello spirito si riduce ai limiti dell' "intimismo all'ombra del potere" e l'intellettuale Adrian Leverkühn-che è anche, il compositore (ebreo) Schönberg-in questa sua irrazionale esigenza d'ordine precorre veramente lo sciocco, folle e criminale ordine di Hitler: ARBEIT MACHT FREI (il lavoro rende liberi), come stava scritto sulla porta di Auschwitz; cioé, l'ordine del lavoro produce la libertà (una libertà assoluta, idealistica) della morte.
Sarà dunque vero che il basso realismo della letteratura borghese illuminata, introducendo la modesta dimensione del tempo, arriva nel suo ultimo sviluppo (e magari involuzione) alla negazione di se stesso, e che la "così detta avanguardia della intelletualità borghese" vede "nel mondo un caos di deformazioni che deforma ogni valore di umanità" (Lukacs); ma allora bisognerà anche dire che l'alto idealismo (borghese ed in più reazionario; e nel realismo oggettivo che non sia puramente tecnico, c'é un residuo di ~~realismo~~ idealismo) che può andare ben oltre della dissoluzione formale e morale (e quindi sempre umana) dell'uomo, per arrivare addirittura alla sua eliminazione fisica (che é sempre bestiale.)
Nella fuga, nel bendarsi gli occhi, nelle parole solenni e vuote non ci può essere salvezza, né morale né poetica.

Non resta come antidoto che il "verace saper"; e può spiacerne il gusto; ma:
" E giustizia e pietade altra radice/avranno allor che non superbe fole"[27].
Dopo il nodo Kantiano rappresentato da Thomas Mann una presa di posizione realistica non può concludersi che o nella accettazione della vanità (Beckett, Jonesco: e si sfalda naturalmente anche la "tradizionale uniformità realistica del decorso storico e sociale" in cui consiste, secondo Lukacs, la superiorità del mondo di Mann sull' "informe e deformante caos" della " così detta avanguardia dell'intellettualità borghese"); oppure, ed é il caso di Brecht e Piscator, nella costruzione della verità.
Nell'un caso e nell'altro l'oggetto non é più il noumeno (divino) ma il fenomeno umano.
In questa prospettiva l'arte d'avanguardia non rappresenta una posizione sterile, ma il momento negativo, dialetticamente necessario ad un discorso vitale.
Lungi dall'essere un puro, astratto vaniloquio, le commedie di Jonesco e Beckett sono così, in quanto calate senza resti nella realtà, l'espressione di un estremo realismo, e a torto si parla, a loro proposito, di astrattismo; che se mai bisognrebbe definirli informali, in quanto rappresentano la dissoluzione del mondo portata dal razionalismo analitico.
Inoltre, se si volesse accusarli, sul piano morale, di mancanza di impegno, non bisogna dimenticare che quando la realtà si riduce a puro fenomeno, la ~~realtà~~ verità consiste nell'andare fino in fondo e in questo si può riconoscere la loro moralità scentifica.
Nell'ignorare questa tappa dell'arte del nostro mondo occidentale, nel cercare di cancellarla "sic et sempliciter" sta l'errore storico (anche da un punto di vista marxista) del così detto realismo socialista.
Invano dall'altra parte si invoca la Grazia.
Brecht, per costruire il suo mondo, parte, (non in senso strettamente cronologico, né estetico ma morale) da questo momento di dissoluzione; e la sua forza sta nel non ignorare la realtà storica (ed artistica) del suo ambiente (ancora borghese ed occidentale.)
Come giustamente dice Chiarini " Brecht, in fondo, all'arte e al mondo borghese é rimasto sempre sensibile, anche quando più feroce si faceva la sua condanna d'entrambi "e la sua opera" non é altro che... il risultato dello sforzo di " prendere distanza dal mondo borghese ...tale "presa di distanza" si realizza appunto attraverso il marxismo... che egli ha saputo intendere ed applicare in forma non dogmatica e chiusa, bensì spregiudicata e creativa. Nella sua dimensione più viva e drammatica: quella della ricerca". In questo senso Brecht é dunque rimasto fermo al Manifesto dei comunisti... il comunismo gli é servito come filo conduttore per la sua spiegazione e spregiudicata ricognizione della società borghese contemporanea e non oltre (mentre molto sfumata e lontana, sullo sfondo rimane la caratterizzazione dell'uomo nuovo e del nuovo ordine sociale"[28].
E' proprio questo spostamento dell'ideale nel futuro, come direzione di marcia che permette a Brecht di essere -intanto- realistico nel presente e di mostrarci -fema la responsabilità della classe dirigante - un popolo imperfetto, in una rappresentazione scentifica e marxista lungi dalle utopistiche santificazioni laiche del popolo ad opera dei letterati di troppa fede (?) e dei dolci socialisti umanitari in patetico ritardo [29].
Anche per Brecht si potrebbe parlare, dunque, di "drammaturgia dell'esperimento non per nulla Brecht stesso dichiara , polemicamente, che lo spirito di contraddizione é la sua costante "attraverso lo scorrere degli anni e il maturare delle sue esperienze umane e ideologiche".
Da questo punto di vista il marxismo può essere considerato anche come un'ipotesi di lavoro e il dubbio metodico acquista il valore di insegnamento morale

INSERTO N°7 ~~(Brecht poesie Pag. 193-194)~~
(Bertolt Brecht. Colui che dubita)

~~Anche per Brecht si potrebbe parlare, dunque di "drammaturgia dell'esperimento" 60 almeno col valore del dubbio metodico (Io, ci diceva, / sono colui che dubita" 60A, ed il marxismo potrebbe essere considerato come un'ipotesi di lavoro.~~ Infatti in Brecht non c'é più nulla dell'esperimentatore dilettantesco non si limita ad attendere che la mela ("un mot trouvé par hasard....") gli caschi sulla testa , né assiste impotente, tra divertito e spaurito, alle reazioni a catena liberate dall'apprendista stregone (si ricordi Jonesco nella Lezione: " La filologia conduce al peggio"-ed ecco il professore che finirà per uccidere l'allieva-; e Beckett che dichiara:" Ho paura di quello che le parole faranno di me"): Brecht vuol provocare il caso per dominarlo in leggi sempre più ampie, tenendolo sotto controllo, da serio professionista, nel suo laboratorio, organizzando e verificando le reazioni più varie, attraverso il montaggio e il paragone delle sue storie e parole con le storie e parole degli altri: straniamento dei testi che si combinerà con lo straniamento degli elementi più propriamente spettacolari.

L'indagine sperimentale e analitica ci raffigura il mondo come la ballata "Delle contraddizioni proprie dell'umana vita"; ~~e lo spirito di contraddizione da Brecht è dichiarato, polemicamente, come la sua costante "attraverso lo scorrere degli anni e il maturare delle sue esperienze umane e ideologiche~~ che chiude l'Atto 1° dell'Opera da tre soldi».

INSERTO 8 ~~(Brecht, 1°, pag. 203-205)~~

(Bertolt Brecht - L'opera da tre soldi. Canzone delle Contraddizioni)

Ma la ideologia (marxista) permette a Brecht di dare senso e ordine, secondo una prospettiva storica (meta da raggiungere nel futuro), ad un materiale che semplicemente constatato nelle manifestazioni del presente (contraddizioni della vita borghese) si dissolverebbe, come in Jonesco, nell'eguaglianza del caos, eguaglianza dell'istinto opposta all'égalité della ragione.

"Il teatro-dice Jonesco nell'Improvviso dell'Alma, che è una rappresentazione della sua poetica, come l'Improvviso di Versailles per Molière o il Teatro Comico per Goldoni- il teatro è per me la proiezione, sulla scena, del Mondo interiore: è nei miei sogni, nelle mie angosce, nei miei confusi desideri, nelle mie contraddizioni interne che, per parte mia, mi riservo il diritto di prendere quella materia teatrale. Ma siccome io non sono solo al mondo, siccome ognuno di noi, nel più profondo del suo essere, è nello stesso tempo anche tutti gli altri, i miei sogni, i miei desideri, le mie angosce, le mie ossessioni non mi appartengono in esclusiva: fanno parte di una eredità ancestrale, un antichissimo deposito che costituisce la proprietà di tutto il genere umano. Questo è ciò che, al di là delle loro differenze esteriori, riunisce gli uomini e costituisce la nostra profonda comunità, il linguaggio universale.»

Si comprende facilmente come Jonesco, sotto il vaniloquio del linguaggio comune trovi la realtà immobile dell'inconscio, la paura della morte, la condanna metafisica dell'uomo, e, quando voglia rendere più preciso il discorso da un punto di vista sociale, non possa andare molto al di là, come nel Rinoceronte, di una qualunquistica esaltazione dell'uomo. Così Durrenmatt, che sostenendo il "primato" della commedia è su una linea vicina a quella di Jonesco e Beckett- "La tragedia, come il genere artistico più rigoroso, presuppone un mondo formato. La commedia...un mondo informe, in divenire, in procinto di crollare...come il nostro mondo di oggi", conclude naturalmente per l'irresponsabilità dell'uomo: "La tragedia-egli dice- presuppone la colpa...una responsabilità..Nel nostro secolo non ci sono più nè colpevoli nè responsabili. Nessuno può farci niente nè l'ha voluto". (Cfr. guerre antiche e guerre moderne: Tritocarne)-

I suoi personaggi sono tutti sconfitti: sconfitto già in partenza: nel Matrimonio del signor Mississippi è sconfitto il rivoluzionario che crede nel comunismo come liberazione dell'uomo; è sconfitto il procuratore di stato che vuol imporre l'onestà all'uomo con la paura della legge; ed è infine sconfitto-e forse non solo nel mondo terreno- il conte Bodone di Uebelohe Zabernsee, il cavaliere dell'amore, anche se rinasce sempre nel mondo ideale come un eterno

Inserto 9

Don Chisciotte: egli infatti è ridicolo perché alla sua vittoria di diritto nel mondo ideale corrisponde sempre la vittoria di fatto, nel mondo reale, del mulino che lo sbalza e rappresenta la società capitalistica.

Don Chisciotte.Infatti il conte,ridicolo e anacronistico personaggio,può,sì,far -parafraso Kirkegaard-il movimento dell'infinita rassegnazione e passare così dal tempo all'eternità,dal finito all'infinito;ma gli è poi negata la possibili del passaggio inverso,in cui consiste la vera vittoria della fede,dall'infinito al finito,dall'eterno al tempo:in altre parole,egli è pronto a sacrificare Isac co, ma Isacco non gli sarà più restituito da Dio. (Conclusione: Mulino)

INSERTO 9

(Friedrich Dürrenmatt - Il Matrimonio del Signor Mississippi).

In questa scena Bodone, tornato in fretta per vendere la donna che ama e che gli cede all'ergastolo - Anastasia aveva avvelenato il marito con un veleno debole da Bodone -, trova che la donna è sposata proprio al procuratore di stato che avrebbe dovuto condan

Ma spostando il discorso dall'interno all'esterno(e per spostarlo all'esterno occorre un metro di giudizio) ognuno vede che gli uomini non sono eguali(e qui di irresponsabili),e che anzi la loro eguaglianza,postulata dalla ragione,deve essere la conquista dell'umanità:di fronte alla quale i singoli uomini sono responsabili e giudicabili.

In tal modo,però, il metro di giudizio non è più una misura statica,un numero fisso,ma esso stesso ha valore dinamico,come la materia da giudicare:e Brecht non è costretto a degradare il tempo(l'uomo e la scienza:i giudicati) dinanzi all'Eterno(Dio e la teologia:i giudici).Non solo il mondo di Brecht è"un mondo senza dei",ma non c'è nemmeno più il tempio,la casa di Dio,che vale per se stes che è,in un certo senso,il Dio:al suo posto vi è la casa che l'uomo va costruen dosi,casa insieme e misura dei costruttori,realtà presente e ideale dinamico.

In altre parole con Brecht classicità e teologia non coincidono più,in quanto l'idea informatrice di una società che in quella si riconosce non è più trascen dente e immobile,ma trascendentale e dinamica.

Proprio nel tempo dunque(che è corruttore se paragonato,anche implicitamente,ad un assoluto anche inesistente)si cerca la salvezza alla dissoluzione:"Perchè Macheath viene arrestato due volte e non una sola?",si chiede Brecht nelle "Os servazioni su L'opera da tre soldi";e risponde:

"Se considerata dall'angolo visuale della scuola pseudo-classica tedesca,la prim scena del carcere è un inutile allungamento;secondo noi invece è un esempio di forma epica primitiva. Essa è un allungamento se,seguendo il concetto drammatic puramente dinamico che assegna la preminenza all'idea,si fa desiderare allo spe tatore una meta sempre più precisa(nel nostro caso la morte dell'eroe),si crea per così dire una sempre più forte domanda per l'offerta e,per rendere possibil un'intensa partecipazione sentimentale dello spettatore - i sentimenti si arri schiano solo su un terreno assolutamente sicuro,non ammettono possibili delusion - si applica un "va sans dire" in linea retta.La drammatica epica,d'impostazion materialistica,scarsamente interessata agli investimenti spirituali dello spett tore,non conosce alcuna meta,ma solamente un fine,e conosce un altro "va sans dire",che può correre non soltanto in linea retta, ma anche compiendo delle cur e perfino dei salti...

Ma dappertutto ove sia il materialismo,sorgono forme epiche di arte drammatica, segnatamente e con maggior frequenza nel genere comico,sempre improntato in sen più materialistico,più "terra,terra".Oggi che l'esistenza umana deve essere con cepita come "l'insieme di tutti i rapporti sociali",la forma epica è sola a pot esprimere quei processi che servono all'arte drammatica come sostanza di una comprensiva visione del mondo.Anche l'uomo e proprio l'uomo carnale,può essere capito soltanto attraverso i processi nei quali si trova e che condizionano la sua esistenza.La nuova forma drammatica deve proporsi come metodo di accogliere dentro di sè il "saggio".Essa deve poter utilizzare ogni nesso in ogni direzion abbisogna perciò di statica e ha in sestessa una tensione,che governa le sue si gole parti e la "carica"reciprocamente.»

Dinanzi alla pura dinamica dell'idealismo (dinamica che,essendo pura, è insiema apparente perchè non può deviare dalla meta) Brecht rivendica la libertà del procedimento epico,che è scientifico(accoglie entro di sè il"saggio")e verament

dinamico,in quanto la"statica" di cui si parla coincide con il punto di vista dello sperimentatore(che deve utilizzare" ogni nesso in ogni direzione")e con la delimitazione della materia considerata(la quale ha però in se stessa una "tensione" che"carica"reciprocamente le sue singole parti).
La dimensione del tempo,che è necessario alla composizione non solo da un punto di vista materiale e pratico,ma in quanto deve permettere lo spostamento dell'autore e i vari accoppiamenti degli oggetti da paragonare,diventa libera scelta di prospettiva e possibilità d'ordine. (es. cubisti)-
Il principio del teatro epico si realizza nel modo più significativo proprio in Brecht,nonostante accanto a lui sia giusto ricordare le forme epiche del teatro americano di Wilder e Miller,e,più vicino a lui e prima di lui nel tempo il regista Piscator.
Il dramma classico ci presenta come un tutto inscindibile(si ricordino le tre unità aristoteliche):"Il dramma-dice Çases nell'introduzione alla Teoria del dramma moderno di Peter Szondi- è assoluto...è assoluto nel tempo,perchè presenza pura,non riferita a una prima o a una dopo;è assoluto come rapporto interumano perchè non presuppone rapporti al di fuori di quelli espressi nel dialogo;infine è assoluto come accadere,poichè questo non è fondato altro che sulla propria tensione e non su altre condizioni psicologiche o attinenti al mondo esterno".Ora,con l'epicizzazione del dramma questa assolutezza si relativizza;avviene una "scissione della sintesi tra soggetto e oggetto,che è tipica del dramma"; uno dei personaggi diventa narratore,e così"al rapporto drammatico si sostituisce un rapporto...epico". * Spiegare
Ma in Brecht-è in ciò la sua originalità e l'importanza decisiva della sua posizione-questo"deus ex machina"non è più un personaggio,non è più il regista della Piccola città ,non è nemmeno l'autore,ma è l'incarnazione di un principio:quello della scienza". Brecht stesso ha tracciato uno schema nel quale "sono indicati alcuni spostamenti dal teatro drammatico a quello epico".

Forma drammatica del teatro	Forma epica del teatro
attiva	narrativa
involge lo spettatore in una	fa dello spettatore un osserv
azione scenica	tore,però
ne esaurisce l'attività	ne stimola l'attività
gli consente dei sentimenti	gli strappa delle decisioni
gli procura emozioni(Erlebnis)	gli procura nozioni(Weltbild)
lo spettatore viene immesso in	viene posto di fronte a una
una azione	azione
viene sottoppsto a suggestioni	viene sottoposto ad argomenti
le sensazioni vengono conservate	vengono spinte fino alla cons
	pevolezza
l'uomo si presuppone noto	l'uomo è oggetto di indagine
l'uomo immutabile	l'uomo mutabile e modificator
tensione riguardo all'esito	tensione riguardo all'andamen
una scena serve l'altra	ogni scena sta per sé
progressione	montaggio
corso lineare degli accadimenti	a curve
evoluzione obbligata	salti
l'uomo come dato fisso	l'uomo come processo
il pensiero determina l'esistenza	l'esistenza sociale determina
	il pensiero
sentimento	ragione.

Si capisce dunque come l'effetto più evidente di questo teatro epico sia lo straniamento: l'attore recita e deve insieme indicare che recita affinchè lo spettatore non partecipi,ma possa"studiare!" Brecht perciò distingue nelle recitazioni tre piani -discorso corrente,discorso elevato e canto-che non devono sfumare l'uno nell'altro,ma,per mantenere tutta la loro efficacia,restare separati. Il canto non è più, come nell'opera romantica, il momento in cui tensioni e sfoghi trovano l'ultima loro.

Il canto deve indicare i gesti, il comportamento di un personaggio in una determinata situazione.

Così, nell"opera da tre soldi", Polly Peachum, che prima abbiamo visto agire sul palcoscenico, staccandosi più evidentemente da se stessa nel canto, si indica, si racconta in una caratterizzazione. : Polly, in altre parole, racconta al pubblico il suo comportamento di ragazza borghese.

(Sara Baja Jonny Happy End - Brecht Curt Weill

INSERTO 10

(Bertolt Brecht. L'opera da tre soldi. Canzone di Polly).

Ma lo straniamento, prima ancora che nella recitazione, è, naturalmente, già nel testo. E non solo negli elementi più propriamente spettacolari, come cartelli, proiezioni ecc., che indicano sempre nuovi rapporti fra quanto avviene sulla scena e il resto del mondo (in questo Brecht era stato preceduto da Piscator): nelle stesse parole dei drammi brechtiani noi troviamo questo tipico effetto. In tal senso va intesa la citazione, l'inserimento sperimentale, scientifico di brani di opere altre di altri autori e di altri tempi, per cui Brecht è stato perfino accusato - a torto, si capisce - di plagio. E' evidente infatti che il tono dei brani originali muta decisamente nelle trasposizioni brechtiane: anzi, spesso proprio nella citazione, sostituita all'invenzione della drammaturgia classica e romantica, con maggiore evidenza si può individuare la novità delle opere di Brecht, il dramma didattico come superamento dell'opera d'arte, prodotto insindacabile di una personalità; la catarsi non più intesa come identificazione nel personaggio, sempre assolto, ma come giudizio degli uomini da parte di altri uomini. Nella Resistibile ascesa di Arturo Ui ~~questo~~ l'effetto di straniamento ~~attraverso la citazione~~ è, per esempio, evidentissimo: la vicenda si svolge su tre piani: il palcoscenico che ci racconta la storia di Ui, gangster americano, e del trust dei davolfiori (storia che ha riferimenti precisi, a sua volta con personaggi e vicende di gangsters americani: la strage fra bande rivali in un garage, la notte di S. Valentino; il gangster di professione fiorista ecc.); i cartelli storici, che riferiscono le vicende alla conquista del potere da parte di Hitler; le citazioni di Schakespeare (Riccardo III) e Goethe che usano i classici non perchè lo spettatore si dimentichi in quelle grandi parole ma all'opposto perchè anche quelle parole, nella nuova prospettiva, siano giudicate dallo spettatore.

INSERTO 11

(Bertolt Brecht. Arturo Ui. (Attore - Ui)

Così Brecht può passare nel finale dell'Arturo Ui, senza preoccupazioni di verosimiglianza, cioè senza sfumature, dalla vicenda dei gangsters alla denuncia aperta di Hitler.

INSERTO 12

(Bertolt Brecht - Arturo Ui - Epilogo)

In questo senso Jonesco e Beckett sono meno astratti di Brecht, ma anche meno realisti, in quanto si arrestano ad accettare una realtà (quella presente), mentre Brecht la paragona, giudicandola con un ideale che è tale in quanto è il fine da raggiungere, ma che è insieme reale in quanto non è più assoluto (da Dio verso DI ma è nelle possibilità naturali dell'uomo. L'astrazione, accanto alla concretezza, diventa uno dei poli del realismo e per questo, secondo Brecht, "a poeti come Shelley bisogna addirittura assegnare un posto ancor più evidente nella grande scuola dei realisti che non a Balzac, poichè egli permette meglio di quest'ultimo l'astrazione..."; e questa astrazione, sintesi dinamica di giudizio che si accompagna all'analisi, non solo non si oppone alla realtà, ma non ne può prescindere, perchè: "al lume della realtà soltanto noi potremo mutare la realtà".

Gli schermi sui quali, nella messa-in-scena di Piscator e di Brecht, le didascalie traggono "la morale dei fatti" non sono un semplice "mezzo pedagogico, ma anche un mezzo per sollevare il dramma dal suo originario livello narrativo a quello superiore di dramma didattico (dramma di tendenza)".

In accordo con l'XI° tesi su Feuerbach - "i filosofi hanno solo interpretato il mondo in modi diversi; si tratta però di mutarlo" - Piscator conclude: "Per noi, marxisti rivoluzionari, il nostro compito non si può esaurire in una riproduzione senza critica della realtà, non possiamo considerare il teatro semplicemente come "uno specchio dell'epoca". Non è questo il suo compito, come non è suo compito superare questa condizione solamente con mezzi teatrali, eliminare la disarmonia con un velo pietoso, rappresentare l'uomo con grandezza sublime, in un'epoca la quale in realtà lo deforma socialmente - in una parola, non è suo compito agire idealisticamente. Il compito del teatro rivoluzionario consiste invece nel prendere la realtà come punto di partenza, e intensificare la frattura sociale facendone un elemento di accusa, di rivoluzione e di nuovo ordine".

E Brecht: "il vero progredire non sta nell'aver progredito, ma nel progredire".

Poichè resta nel tempo e nel relativo, anche Brecht afferma il "primato" della Commedia, ma in senso opposto a quello di Jonesco ("Il comico è senza via di uscita: B: "la commedia ammette soluzioni, la tragedia - nel caso che ancora si creda in generale alla sua possibilità - no.

La commedia rende possibile, anzi necessariamente determina la distanza e con ciò una chiara comprensione dei nessi"; perchè: "una cosa è divenuta chiara: il mondo di oggi può essere descritto agli uomini d'oggi solo se viene descritto come un mondo trasformabile".

Il relativo in tal modo non coincide con l'indifferenza scettica, con l'impossibilità di giudizio teoretico e morale ("La tragedia - dice Durrenmatt - presuppone la colpa... una responsabilità... Nel nostro secolo non ci sono più né colpevoli, né responsabili. Nessuno può farci niente, né l'ha voluto"; all'opposto, il relativo significa semplicemente relazione e quindi, consentendo una scelta, permette di costruire, è libertà e responsabilità. Ma l'opposizione fra la neo-avanguardia teatrale e Brecht non è estraneità: entrambi derivano dal teatro borghese che offre un piano comune nella realtà fenomenica e nella mentalità critica; su una strada può arrivare al disordine informale, sull'altra alla chiarezza della scienza. Ma

tra l'una esperienza vitale(~~anche~~ e realistica)e l'altra esperienza vitale(anche realistica)esiste una feconda tensione;per cui,partendo dalle estreme conseguenze di una cultura,è possibile superarla con felice scatto,trovando un punto sicuro e oggettivo di riferimento non più in qualcosa di immobile(il vecchio tempio di T.Mann legato al passato)ma in un elemento dinamico e rivolto al futuro. Del resto che l'opposizione fra le tragiche marionette di Jonesco e i biblici Clowns di Becket da una parte,e gli uomini di Brecht dall'altra,sia anche relazione,lo dimostrano gli ultimi risultati di Adamov,che in Paolo Paoli,alla libera danza di ali di farfalla e piume di struzzo accompagna(e non è una soluzione eclettica)le frasi proiettate che "chiariscono e commentano gli avvenimenti dell'anno-guerre,rivolte,scandali,scioperi,delitti-dal 1900al 1914.

In conclusione il tempo,che in Goldoni aveva rivelato,in una forma ancora ottimisticamente ingenua,la ricchezza e la varietà della vita,non è più subìto(resa della ragione all'istinto) ma è tenuto sotto controllo e dominato dalla ragione è possibilità di scelta,permette all'uomo di costruirsi il suo mondo,e diventa perciò principio di libertà e di ordine(senza il quale vera libertà non può esistere,ma caos e anarchia).

E l'ordine che Goldoni aveva trovato solo nel ripiegamento delle conclusioni dopo la novità delle aperture(e che nel Romanticismo,fuori di questa strada,si era creduto possibile in una misura trascendente,magari soltanto morale)ora, compiuto il cammino,si afferma nel procedere avanti.

Il razionalismo e l'illuminismo attuano così quanto di vitale avevano in sé potenzialmente,nella rivalutazione piena,anche estetica,della ragione,che in se stessa trova la soluzione alle contraddizioni nate da una impostazione limitata. La contraddizione,fino all'annulamento della ragione,era insita infatti in una concezione razionale che per sua natura deve arrivare alle ultime conclusioni mentre trovava un limite nelle vesti borghesi in cui l'uomo nuovo era per la prima volta comparso in società.Caduto questo limite,il borghese si risolve nell'uomo,magari come fine,sullo sfondo,ancora come negativa:e ne è segno il sostanziale ottimismo di Brecht:il suo sdegno e la sua asprezza hanno infatti una analogia solo di partenza con l'amara ferocia di Jonesco,chiusa nel presente: perchè nascono dalla fede nella ragione,da un rapporto fra il presente e un modo più alto e completo,misura di giudizio e fine,che si può,e dunque si deve raggiungere. ~~Appunto, Goldoni aveva affidato all'eroe borghese le sue, con Brecht, E' significativo che~~ l'oppositore del tiranno non ~~sia,per Brecht,l'eroe~~ l'eroe, come nelle tragedie alfieriane,ma "una figura umana di tipo diametralmente opposto :il piccolo uomo insignificante,la nullità,che vanifica gli sforzi dell'oppressore proprio col non offrirgli nessuna coerenza da piegare"(G.Lunari).Brecht riprende così da Hasek la figura immortale del buon soldato Schweick,non la "parodia dell'eroe",ma "l'antieroe",che distrugge con l'arma del ridicolo,tanto più invincibile perchè inconscio,l'apparato dell'impero austro-ungarico nella 1°guerra mondiale(Hasek)e l'apparato hitleriano nella 2°guerra mondiale(Brecht).Ma tra i due Schweyk c'è una differenza:il primo,quello di Hasek,è fondamentalmente un anarchico che deve arrivare alla distruzione di tutti i sistemi;il secondo,quello di Brecht,ha un significato più vasto,è il popolo,che distrugge soltanto ogni sistema in cui l'uomo sia alienato:perciò il soldato Schweyk di Brecht può guardare innanzi,ed è sostanzialmente ottimista:egli manifesta infatti "l'atteggiamento veramente non positivo del popolo"(veramente non-positivo,aggiungiamo,perchè addirittura fuori di ogni oppressione,prima ancora che contro l'oppressione),essendo il popolo"l'unico elemento positivo"e non potendo"dunque porsi come positivo nei riguardi di null'altro";in questo è "la sua indistruttibilità,che lo rende oggetto inesauribile di abusi,e al tempo stesso terreno fecondo per la liberazione(Brecht).

Spogliatosi delle sue vesti borghesi, il proletario si presenta nei panni del popolo, ed è pronto a divenire il semplice uomo.

INSERTO I3

(Bertolt Brecht - Schweyk nella 2ª guerra mondiale)

Non solo nella rappresentazione del presente le figure di Brecht,nei loro lim
ti,sono"umane",ma anche l'uomo ideale ,con cui l'uomo del presente si paragona,p
superando per quanto possibile i limiti negativi,resta umano.Anche lo scienziato
deve restare umano e non cedere alla tentazione della falsa superiorità del supe
uomo,nella nuova incarnazione del tecnicoal di là della morale e della politica;
altrimenti,dice il Galileo di Brecht,"tra voi scienziati e l'umanità si scaverà
un abisso così grande,che ad ogni vostro eureka risponderà un grido di orrore un
versale".Allo stesso modo l'artista non è più il genio isolato"nel proprio labo=
ratorio":"Succede così che non esiste un solo pensiero utilizzabile,nè alcuna
formulazione d'un pensiero che possa essere citata.Occorre ben poco a costoro pe
la loro opera! Una penna ed un pò di carta sono le sole cose che sappiamo mostra
re!E senza alcun aiuto,soltanto col magro materiale che uno può portare sulle pr
prie braccia,innalzano le loro capanne! Essi non conoscono edifici più grandi di
quelli che uno è in grado di costruire da sé!".
Ora l'artista è un uomo fra gli uomini:"La moderna divisione del lavoro ha tras=
sformato in molti importanti settori la qualità dell'elemento creativo.L'atto
creativo è diventato un processo creativo collettivo,un continuum di natura dia=
lettica,così che l'invenzione isolata e originaria ha perso d'importanza".
Il "superamento di libertà e soggettività" dell'umanesimo borghese non si risol
così nell'abdicazione dinnanzi all'ordine accettato(e perciò amorale e disuman
dai potenti;ma nella libertà e società del nuovo umanesimo proletario.
Gli artisti e gli intellettualinon saranno più,allora,prigionieri,come Adrian e
Serenus di T.Mann,ma nel "piccolo mondo" del loro studiolo",non conosceranno il
popolo"soltanto fra le virgolette" e non sarà più ineluttabile la "tragicità del
"piccolo mondo" e dell'arte e della cultura";ma troveranno un loro posto e il s
so della loro opera fuori dell'isolamento nel"grande mondo"che si prepara nel p
polo.Perchè:"senza opinioni e senza intenzioni non si può raffigurare.Senza con
scere non si può mostrare nulla;come si farebbe a sapere quello che val la pena
di conoscere?Se l'attore non vuole essere un pappagallo o una scimmia,deve appro=
priarsi la conoscienza della convivenza umana propria della sua epoca,col parte
cipare alla lotta delle classi. Ad alcuni di ciò potrà sembrare umiliante,perch
trasferiscono l'arte-una volta che ne sia regolato il pagamento-nelle eccelse s
re.Ma le decisioni fondamentali per il genere umano vengono dibattute sulla ter
e non nelle sfere celesti;all"'esterno"non dentro i cervelli.Al di sopra delle
classi in lotta non ci può stare nessuno,perchè nessuno può stare al di sopra d
gli uomini.La società non ha un portavoce comune finchè è divisa in classi che
si combattono.Per l'arte dunque essere "apartitica" non significa altro che ess
re del "partito dominante".Così si arriva a dire che la scelta della posizione
un altro elemento precipuo dell'arte drammatica;e bisogna scieglierlo al di fuo
del teatro.Al pari della trasformazione della natura,la trasformazione della so
cietà è un atto di liberazione;ed è la gioia che nasce da tale liberazione ciò
che il teatro di un'era scientifica dovrebbe comunicare?? Anche per Goldoni bi=
sogna parlare,prima che del Teatro,del Mondo;anche per lui "la scelta della po
sizione è un elemento precipuo dell'arte drammatica" e la scelta è avvenuta"al
di fuori del teatro";che poi la posizione sia più un punto di vista che un
posto di combattimento ha secondaria importanza,almeno rispetto a questo fonda
mentale accordo.
E come Goldoni e Brecht sono i rappresentanti delle due classi in accordo col
cammino della storia,così l'uno e l'altro sono essenzialmente ottimisti.Più sc
pertamente ma anche più debolmente,Goldoni.Egli ha tanta fiducia nel mondo nuo
hanno tanto peso le novità positive,che le contraddizioni possono venire accan
nate e affrettatamente sistemate nei finali;ma queste contraddizioni dovevano
esplodere quando i proletari chiederanno i conti al mondo borghese proprio sul
scorta dei suoi stessi ideali.L'asprezza di Brecht deriva anche da questa cosc
nza;ma appunto questa coscenza consente maggior calore umano(nonostante le app
renze della bonomia goldoniana)e un ottimismo più pieno e solenne perchè si è
to da passare in fondo artisti avvicendate da questa prospettiva più ampia è lec

guardato fino in fondo alla realtà. Solo da questa prospettiva più ampia è lecito poi passare alla più ristretta vicenda della storia del teatro.
A.K.Givelegov parte appunto dalla posizione storica di Goldoni per spigare la sua nuova tecnica teatrale:"Goldoni era il portavoce della borghesia italiana più progredita in lotta contro il feudalesimo e doveva respingere la vecchia tecnica scenica della Commedia dell'arte,che costituiva ormai un ostacolo alla espressione del nuovo contenuto ideologico".
Ma naturalmente la novità non significa ignorare la storia e la tradizione;Goldoni si appropria della parte vitale della Commedia dell'arte-l'impostazione dell'intreccio,la pluralità e la ricchezza dei dialetti,le maschere più popolari (rinnovandole dall'interno):in una parola,i suoi aspetti realistici .
Allo stesso modo per Brecht "popolare" vuol dire anche "ricollegarsi con la tradizione:trasmettere alla parte del popolo che aspira alla direzione le conquiste della parte che attualmente dirige"?
Ma perchè sia possibile questo nutrirsi della tradizione per superarla bisogna che il concetto di popolo non sia "astorico,statico,privo di sviluppo";anche santificarlo sarebbe fare il gioco di chi vuole impedirne il pieno sviluppo.
"Noi abbiamo in mente un popolo,dice Brecht,che faccia la storia,che muti il mondo e se stesso. Noi abbiamo in mente un popolo combattivo,e dunque un concetto combattivo di popolarità". Più particolarmente,per quanto riguarda le opere letterarie e la loro comprensibilità:"Non c'è solo l'essere popolare,ma anche il diventar popolare".

I N S E R T O 9

I L M A T R I M O N I O D E L S I G N O R M I S S I S S I P I

- FRIEDRICH DURRENMATT -

UEBELHOE : (si concentra) Signor Procuratore di Stato ! Cinque anni or sono Lei ha costretto me, conte Bodone di Uebelohe-Zabernsee, signore di Marienzorn presso Bunzendorf, ad abbandonare il paese. Sono stati dei momenti duri per tutti i coinvolti, non parliamone, perché io, signor Procuratore di Stato, non sono venuto a discutere con Lei. Lei ha sposato la donna alla quale io ho dato il veleno, pazienza, un colpo per me, un colpo atroce, certamente, ma Lei voleva reintrodurre la legge mosaica. M'inchino di fronte ad una così grande passione per la giustizia. E' un pensiero sublime. M'inchino con riverenza. (S'inchina) In quanto aristocratico, i cui antenati hanno combattuto a Pavia e a Sempach, anzi già nelle Crociate, tengo a esprimere il mio disgusto nei confronti di coloro le cui diaboliche canzoni rimbombano in questa stanza. Io mi trovo, signor Procuratore, al ritorno dai tropici che mi hanno dato delle dolorose delusioni, rovinato - devo confessarlo - da tutti i punti di vista. Non mi lamento. Anche Lei, signor Procuratore, è rovinato, come constato, non senza rabbrividirne, dal terribile disordine dei Suoi abiti e dal Suo volto coperto di lividi e di graffiature. E' il destino di ambedue noi, signore, quello di essere rovinati in questo secolo. Rovinati fino all'osso. Non abbiamo più niente da dire, la storia ci ha confutati, sia Lei che si era elevato infaticabilmente, con ferrea energia, dalla gora della grande città, che anche me, il conte, il vecchio patrizio. La plebe della strada cantacora il Suo destino, il mio lo sbrigherà con risate di scherno. Non abbiamo che una cosa da fare ancora in questo mondo che sta sprofondando - chi può ancora dubitare che esso stia sprofondando ? - una sola cosa, e ciò con fanatismo e temerarietà. (Vacilla sempre di più) Dobbiamo schierarci dalla parte della verità, signor Procuratore, della verità terribile

forse anche ridicola, ma con tutta la nostra forza e tutto il nostro coraggio. (Cade a sedere sulla sedia a sinistra e nasconde il volto tra le mani).

- Mississippi va tranquillamente al tavolino e suona il campanello. La cameriera entra da destra. -

MISSISSIPPI : Vada a prendere un bacino di acqua fredda, Lucrezia.

- La cameriera esce. -

ANASTASIA : (freddamente) E' ubriaco.

MISSISSIPPI : Tornerà sobrio e finirà il suo discorso.

ANASTASIA : Cinque bottiglie di cognac da stamane.

- La cameriera porta il bacino -

MISSISSIPPI : Porta il bacino al signor conte, Lucrezia.

LA CAMERIERA : Il bacino, signor conte.

MISSISSIPPI : Immerga la faccia nel bacino, signor conte. (Uebelohe ubbidisce. Alla cameriera) Può andare, Lucrezia.

- La cameriera esce a destra -

UEBELOHE : (lentamente) Mi perdoni, ma la lunga attesa mi ha dato il colpo di grazia.

MISSISSIPPI : Continui pure, che cosa ha da dirmi ?

UEBELOHE : (si alza in piedi) Signor Procuratore ! Devo dirLe la verità. Nel mio nome e in nome di Sua moglie. La verità è che Sua moglie ed io - la verità è che noi - che io amo Sua moglie.

- Una enorme salva di proiettili penetra nella stanza. Fuoco di mitragliatrici furioso, che riduce in schegge le persiane. -

MISSISSIPPI : Alle pareti !

UEBELOHE : I comunisti.

- Un'altra salva. Tutti e tre si appiattiscono contro le pareti. Mississippi a destra, xAnastasia e Uebelohe a sinistra. Un'altra salva. Alla finestra sinistra compare Saint-Claude. -

SAINT-CLAUDE : E già sono appiccicati alle pareti, pigiati contro le loro tappezzerie di cattivo gusto. Riduco in frantumi questi mobili Luigi XIV, XV e XVI, il lampadario in stile Impero, gli specchi rococò, le incisioni, i vasi, le stuccature, i resti di una Venere di gesso ed il buffet su cui di trova. Distruggo tutte queste cianfrusaglie, un carbonaio che riduce in carbone questo mondo ridicolo per riscaldare il suo regno a venire.

-Sparisce. Un'altra salva-

MISSISSIPPI : (con voce tagliente) Signora, andate nella vostra camera. Là siete al sicuro.

- Anastasia esce per la porta a sinistra. Grida in mezzo alle salve. -

Incontriamoci in mezzo alla stanza. Devo però pregare il signor conte di strisciare, in considerazione dei tiri.

UEBELOHE : Strisciamo pure, signor Procuratore.

- Strisciano verso il centro. Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : Ferito ?

UEBELOHE : Solo uno sgraffio insignificante.

- S'incontrano sotto il tavolino da caffè. -

MISSISSIPPI : Lei ha fatto or ora una confessione, signor conte. Come marito mi sento in dovere di porre alcune domande

UEBELOHE : Sono a Sua disposizione, signor Procuratore.

MISSISSIPPI : Signor conte ! Il suo destino non manca di una certa, anche se dubbia, grandiosità. La trovo, Lei, rappresentante di una delle più antiche famiglie nobili del nostro continente, vestito di stracci. Posso chiederLe perché ha abbandonato il castello di Zabernsee per andarsene per un mondo a Lei sconosciuto ?

UEBELOHE : Avevo pietà degli uomini.

- Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : Li amava tutti ?

UEBELOHE : Tutti.

MISSISSIPPI : Con la loro lordura, con la loro avidità ?

UEBELOHE : Con tutti i loro peccati.

- Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : Lei è cristiano ?

UEBELOHE : Io sono cristiano.

- Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : E che Le è rimasto di tutto il Suo amore per l'umanità, signor conte ?

UEBELOHE : Niente altro che l'amore per Sua moglie, signor Procuratore

- Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : E che Le ha dato questo amore per una donna che non Le appartiene ?

UEBELOHE : Solo la speranza che l'anima della donna da me amata non sia perduta fintanto che io l'amo, solo questa speranza !

- Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : Abbandoni questa pia illusione, signor conte. L'amore non può niente in questo mondo.

——— ••• ———

I N S E R T O 1 0 (PER CANTO)

L' O P E R A D A T R E S O L D I - BERTOLT BRECHT

CON UNA CANZONCINA POLLY ANNUNCIA LE SUE NOZZE COL BANDITO MACHEATH

Un giorno lontano quand'ero innocente
e tutta candore e virtù,
se un tale veniva a farmi la corte,
gli davo assai poco a mai di più.
Poco importava a me che fosse ricco
e ben lavato anche al venerdì
e che educato fosse sempre comme il faut :
io gli dicevo "No".
Era la sola via da scegliere :
buoni amici e nulla più.
Anche se la luna splende in ciel
anche se la notte è calma e senza vel,
non si deve andar più in là.
Sì, è meglio essere fredda e senza cuor
e lasciarsi andare non sip può :
non si sa quel che può accader,
bisogna sempre dire "No".
Il primo che venne fu un tale del Kent,
era bello, era pazzo di me.
Secondo fu un duca con cento castelli,
e il terzo era ricco come un re.
Cosa importava a me dei loro soldi,
del profumo anche il venerdì,
dei colletti e dei guanti sempre comme il faut :
io rispondevo "No".
Era la sola via da scegliere :
buoni amici e nulla più.

Anche se la luna splende in ciel,
anche se la notte è calma e senza vel,
non si deve andar più in là.
Sì, è meglio esser fredda e senza cuor
e lasciarsi andare non si può.
Non si sa quel che può accader,
bisogna sempre dire "No". "No".
Ma un giorno fu un giorno colore d'azzurro,
un tipo deciso arrivò;
entrò nella stanza ed appese il cappello
ed io quel che feci non lo so.
Ma che importava a me se non ne aveva,
se non cambiava il colletto al venerdì,
e che importava se non era comme il faut :
a lui non dissi "No".
Cosa c'è ormai da scegliere
quando tutto andò così ?
E la luna risplendeva in ciel,
e la notte era calma e senza vel,
e si andò molto più in là.
Non bisogna esser fredde e senza cuor :
contro il cuore andare non si può.
Più di quello non può accader :
d'allora non ci fu più "No".

I N S E R T O 11

L A R E S I S T I B I L E A S C E S A D I A R T U R O U I -

- BERTOLT BRECHT

SCENA VII - Hotel Mammoth. Appartamento di Ui. Due gangsters della guardia del corpo conducono da Ui un attore assai mal ridotto. Appare un cartello : " Si dice che Hitler abbia preso lezioni di declamazione e di arte di apparire in pubblico da un attore di provincia, Basil "

ATTORE : Shakespeare. Nient'altro. Cesare. L'eroe classico. Che ne pensa del discorso di Antonio ? Su l feretro di Cesare. Contro Bruto. Capà degli assassini. Un modello di discorso al popolo, famosissimo. Interpretai la parte di Antonio a Zenith, nel 1908. Proprio quel che le occorre, signor Ui.

- Si mette in posizione e declama verso per verso il discorso di Antonio -

Romani, amici, cittadini, udite !
Cesare è morto. E a seppellire Cesare
Vengo, non a lodarlo, cittadini!
Il male, che fa un uomo, sopravvive,
il bene spesso si sotterra con lui.
E così sia di Cesare ! A voi il nobile
Bruto ha detto che Cesare voleva
farsi tiranno. Sarebbe gran colpa,
se fosse vera, e Cesare l'avrebbe
grandemente spiata.

UI : (continuando da solo)
Io vengo qui, col permesso di Bruto
(poiché Bruto è un uomo onorato,
Io sono tutti uomini onorati)
a parlarvi davanti al suo cadavere.

Era mio amico, giusto e a me fedele :
ma Bruto afferma che voleva farsi tiranno
tiranno, e Bruto è un uomo onorato.
Condusse a Roma molti prigionieri,
e la casse di Roma si riempirono,
con i riscatti : in questo fu un tiranno ?
Certo, se il povero avesse affermato
questo di lui, Cesare avrebbe pianto.
Forse i tiranni hanno animo più duro ?
Ma Bruto afferma che voleva farsi
tiranno, e Bruto è un uomo onorato.
Voi tutti avete visto ai Lupercali
come gli porsi tre volte la corona.
Regia, tre volte la respinse. Questo
era un agire da tiranno ? No.
Ma Bruto dice che voleva farsi
tiranno, e certo è un uomo onorato.
Io non parlo per contraddire Bruto,
ma son qui per dire quel che so.
Voi tutti l'amavate, e non a torto !
Ora cosa vi tiene dal compiangerlo ?

SCENA VIII - Sede del trust della verdura. Arturo Ui, Ernesto Roma, Giuseppe Givola, Emanuele Giri e le guardie del corpo. Una folla di piccoli rivenditori di verdura ascolta il discorso di Ui. Sul podio, accanto ad Ui, siede Dog sborough : ha l'aspetto ammalato. Sul fondo, Clark.

UI : (urla)
Sangue ! Ricatti ! Furti ed assassinii !
Arbitri ! Sparatorie in piena strada !
Uomini che si recano al lavoro,
cittadini pacifici che vanno
in Municipio per testimoniare,
uccisi in pieno giorno ! E cosa fa,
io domando, il Consiglio Comunale,
nulla ! Perché codesti valentuomini
debbono progettare certi affari
poco puliti, e denigrare la gente
onorata, invece di adottare
delle misure !

GIVOLA : Bravo !

UI : In breve : regna
il caos. Perché quando ciascuno può
far ciò che vuole e gli suggerisce
l'egoismo, significa che tutti
son contro tutti, e perciò regna il caos.
Quando mi guardo in pace il mio negozio,
o carico, diciamo, sul mio camion
i cavoli o che altro, ed uno irrompe
meno pacifico in bottega, e dice
" Mani in alto ! " e mi spara sulle gomme
con la Browning, non può regnare la pace !
Però una volta accertato che gli uomini
sono così, non agnellini, io debbo
far qualcosa perché non mi mettano
tutto il negozio sottosopra, ed io
non sia costretto a alzare le mani ad ogni
momento, se fa comodo al vicino,

ma possa usarle per il mio lavoro,
per contar cetrioli o che so io.
Perché l'uomo è così. Di primo impulso.
Non metterà mai la Browning da parte,
e neanche perché sarebbe nobile
o perché un oratore al Municipio
lo loderebbe. Se non sparo io,
spara l'altro ! E' la logica. Ma cosa
si deve fare, voi chiedete. Adesso
ve lo dirò. Una cosa innanzitutto :
Non quello che finora avete fatto.
Sedere pigri davanti alla cassa
e sperare che tutto vada bene,
e per di più non essere d'accordo
tra voi, dispersi, senza una robusta
sorveglianza che vi protegga, e quindi
impotenti difronte ad ogni gangster,
non va, naturalmente. Quindi occorre,
per prima cosa, l'unità. Poi qualche
sacrificio. Vi sento dire : "Cosa
bisognerà sacrificare ? Soldi ?
Dare il trenta per cento sugli incassi
per pagare la protezione ? No,
non vogliamo questo ! Amiamo troppo
i nostri soldi ! Se la protezione
si potesse avere gratis, volentieri !"
Ma non è così semplice, miei cari
bottegai ! Solo la morte gratis,
Tutto il resto si paga. E così pure

la protezione. E la sicurezza, e la pace,
e la tranquillità. Così è la vita.
E dato che è così, né sarà mai
diversa, abbiamo stabilito, io
ed alcune persone che vedete
qui intorno - ed altre ancora stanno fuori -
di prestarvi la nostra protezione.

- Givola e Roma applaudono -

Ma per farvi vedere che ogni cosa
sarà fatta su base commerciale,
è presente il signor Clark, dei Grossisti
Clark, che voi tutti conoscete.

- Roma spinge avanti Clark. Alcuni negozianti applaudono.-

GIVOLA : A nome, signor Clark, dell'adunanza
io le dò il benvenuto. Che le idee
di Arturo Ui siano state abbracciate
dal trust dei cavolfiori, torna a cuore
di quest'ultimo. Grazie, signor Clark !

CLARK : Noi, signore e signori, noi del trust
dei cavoli, vediamo con allarme
quanto vi sia difficile smerciare
la verdura. Vi sento dire : "E' troppo
cara". Ma perché è cara ? Perché i nostri
caricatori, imballatori e autisti,
aizzati da elementi sovversivi,
chiedono sempre di più. Qui il signor UI
coi suoi amici, vuol fare un pò d'ordine.

1° NEGOZIANTE : Ma se la gente povera riceve sempre meno, chi compra la verdura ?

UI : Domanda molto giusta. Ed io rispondo : con il lavoratore, lo si apprezzi o no, nel mondo d'oggi è necessario fare i conti. Anche già come cliente. Io ho sempre affermato che il lavoro non fa vergogna, anzi edifica e dà dei profitti. E per questo è indispensabile. Il singolo lavoratore ha tutta la mia simpatia. Soltanto quando si riunisce in massa e poi pretende di intervenire dove non capisce, ossia sul meccanismo dei profitti e così via, io dico allora : Fermo, fratello, in questo modo non va bene. Tu sei un lavoratore, ossai lavori, ma quando non lavori più o scioperi, allora non sei più un lavoratore, ma un soggetto pericoloso, ed io intervengo.

Legge d'Ornella

INSERTO 12

LA RESISTIBILE ASCESA DI ARTURO UI -

- BERTOLT BRECHT

SCENA XVII - Cicero. Da un camion distrutto dai proiettili esce carponi una donna insanguinata ed avanza barcollando.

LA DONNA : Aiuto ! Non scappate ! Voi dovete
fare da testimoni ! Mio marito
è morto, là nel camion ! Soccorrete !
Anche il mio braccio è andato ... ed anche il camion !
Un cencio per il braccio ... ci macellano
così come si schiacciano le mosche
dal bicchiere di birra ! Oh Dio ! Soccorso !
Nessuno ! Mio marito ! Criminali !
Ma so chi è stato ! E' Ui !

- Furibonda -

Infame ! Feccia
d'ogni feccia ! Immondizia, innanzi a cui
l'immondizia ha disgusto, e chiede "dove
lavarmi ?" Tu, pidocchio dei pidocchi !
E tutti lo sopportano ! E noialtri
muoriamo ! Ehi, voi ! E' Ui !

- Vicinissimo il suono di un fucile mitragliatore. La donna si abbatte. -

Ui e i suoi vermi !
Quei mostri, c'è nessuno che li fermi ?

EPILOGO : E voi, imparate che occorre vedere
e non guardare in aria; occorre agire
e non parlare. Questo mostro stava,
una volta, per governare il mondo !

I popoli lo spensero, ma ora
non cantiamo vittoria troppo presto :
il grembo da cui nasce è ancor fecondo.

——— ••• ———

Lezione di Arnaldo Momo_ Introduzione alla letteratura comparata - Il primato della Commedia nel teatro moderno.

1 - "Siora mare?
- Fia mia.
--Deboto xe finìo carneval."
E' l'apertura dei Rusteghi. E siamo subito nell'atmosfera definita della borghesia conservatrice veneziana, che vuol godere, ma"a casa soa senza strepiti, senzasussurri."

2 "Creature, cossa dirett de sto tempo?
- Che ordine xelo?
- Ma no so, varè. Oe, cugnà, che ordine xelo?
- No ti senti,che boccon de sirocco?
- Xelo bon de vegnire de sottovento?
- Sì ben, sì ben. Si i vien i nostri omeni, i gh'ha el vento inpoppe!"
E' l'apertura delle Baruffe Chiozzotte.E siamo subito nell'atmosfera socialmente definita del popolo che fa il suo salotto in strada, nei campielli e nelle fondamenta, e più precisamente tra i pescatori, un mondo regolato dal vento, vento che può spirare in poppa-e sono gli uomini che tornano a casa,l'amore,i regali, la vita- vento che può soffiare contrario- e si sta col cuore in mano.

* Siamo subito nel mezzo e non nel centro dell'azione: si parte da un punto organicamente- non geometricamente- privilegiato, da un nucleo vitale dal quale si irradiano i successivi accadimenti con un processo che ricorda le reazioni chimiche, fisiologiche, piuttosto che lo sviluppo dai postulati matematici. Noi assistiamo alla Commedia nel suo farsi, come viene realizzandosi nel tempo, attraverso un autentico dialogo;"non prendendo la parola dialogo in senso letteralmente teatrale, ma vedendovi una maniera d'essere di realizzarsi dell'animo." (G. Piovene).
In questo senso, all'opposto, il teatro idealistico tende al monologo(o peggio, al finto dialogo col confidente): il personaggio è così, fin dall'inizio: non c'è prima nè dopo: detto quello che si ha da dire, tutto è finito: la tragedia è pulita, ogni cosa è già stabilita, non c'è posto per le sorprese.

3 "La tragedia è lineare, riposante, sicura... è soprattutto riposante perchè si sa che non c'è più speranza, la sporca speranza....Non c'è niente da fare...Non c'è più che da gridare...da gridare a piena voce quello che s'aveva da dire...Si chiama Antigone e bisogna che reciti la sua parte fino in fondo..."
Sono parole del coro dell'Antigone di Jean Anouilh; si teorizza così la superiorità della tragedia sullo sporco dramma borghese, che punta sulla suspence della cronaca, del mondo della contingenza.

l'eroe di Anouilh non accetta compromessi, non dice di sì, ma di no ad ogni compromesso

INSERTO Nº 1 ~~(pag. 18)~~

Jean Anouilh - Antigone - Coro -

Inserto Nº 2: (Antigone, creonte; "sepolti" vivi)

Anouilh: tragedia = rifiuto di giudicato; mito come forma della tragedia

nelle "Mosche": tragedia = rifiuto di giudicato; forma della tragedia senza più contenuto: metatragedia (Ab

* Il metodo di composizione dell'Alfieri, con i "Tre respiri" dell' "ideare" "stendere" e " verseggiare", tende appunto a questa idealistica unità:"le mie tragedie....hanno....il pregio di essere...fatte di getto, e di un solo attacco collegate in se stesse, talchè ogni parola e pensiero ed azione del quint'atto strettamente s'immedesima con ogni pensiero parola e disposizione del quarto risalendo sino ai primi versi del primo"(VitaIV,4).

4 Il"Benificio del tempo" di cui parla l'Alfieri riguarda quindi esclusivamente l'autore, la necessaria maturazione dell'idea, proprio perchè l'opera possa "camminare.... a gran passi verso il fine"(parere sul "Filippo"),come una molla che si scarichi di colpo a ritrovare la quiete.

l'opera deve

pag. 3

La genesi in cerca d'ispirazione; l'incontro fortuito con Abagigi; le maschere de Pettegolezzi. (C

Confrontiamo Goldoni:
" Non mi restava da dare che una commedia per finire l'anno e mantenere il mio impegno. S'era alla penultima domenica di carnevale, non avevo ancora scritto una sola riga di commedia, anzi non l'avevo nemmeno immaginata. Quello stesso giorno esco di casa; vado per distrarmi in Piazza S.Marco, attento se qualche maschera o qualche saltimbanco non mi potesse suggerire l'argomento di una commedia o di una parata per gli ultimi giorni di carnevale. Sotto l'Arco dell'Orologio incontro un uomo che mi colpisce e mi dà l'argomento che stavo cercando. Era un vecchio armeno, sbrindellato, sporco e con una gran barba, che per le calle veneziane andava vendendo la frutta secca del suo paese detta "abagigi". Dappertutto si vedeva quell'uomo, anch'io l'avevo incontrato parecchie volte; era così noto e sprezzato che per burlarsi di una ragazza che cercava marito le si proponeva "abagigi".
Tanto mi bastò per rincasare contento. Torno, mi chiudo nello studio e immagino una commedia popolare intitolata:"I Pettegolezzi".»
Lo spunto è un dono degli dei e l'opera è ancora tutta davanti all'autore, non già alle sue spalle, nel momento in cui scrive:Atto I scenaI.
Goldoni è disponibile dinnanzi alla realtà; l'atteggiamento volontaristico, decisivo nell'Alfieri("è mio intendimento divenire un grande poeta e morire in tale impresa a cui mettono capo tutte le mie idee"....."da quel giorno,volli e volli sempre e fortissimamente volli ."2) in Goldoni sarebbe inconcepibile;Alfieri crese stesso, Goldoni è scelto dalla natura:"questo abito di osservare e di riflettere e di ritenere l'ho fatto senza avvedermene,ed è un effetto del genio comico che non si acquista con l'arte, ma proviene dalla natura3."
Anche le diverse condizioni sociali dei due poeti acquistano in questa prospetti un preciso significato: il nobile Alfieri vive di rendita; Goldoni è un borghese e vive di teatro. Egli stesso ce lo dice a proposito del contratto stipulato col Medebac, usando parole che dimostrano come abbia una coscienza tutta moderna del libertà, intesa come limitata possibilità di azione, entro precisi confini fissa da molteplici, complesse relazioni.
"Ecco così la mia musa e la mia penna impegnate all'ordine di un privato. Un autre francese magari troverà strano questo impegno. Si dirà che un letterato deve essere libero,deve sprezzare la servitù e la costrizione. Se quell'autore è agia come Voltaire, o cinico come Rousseau, non c'è niente da dire; ma se è uno di quel che non disdegnano di spartire gli incassi e i guadagni della stampa, lo prego i grazia di ben voler ascoltare la mia giustificazione."
La libertà, assoluta è buona per chi può permetterselo(cioè acquistarla come un altro bene e bisognerebbe risalire a come sono stati fatti i soldi), oppure per chi ha l'erca vocazione del martirio(e Goldoni non è più che un onesto borghese, e difende buon diritto degli uomini medi); per tutti gli altri non è che vuota parola, magconsolazione o etichetta per contrabandare altra merce.
Goldoni fa questione anche di prezzi;Alfieri è nella condizione di poter rispond di sè solo a se stesso; può dire il suo no, come l'Antigone di Anouilh dice di nal tiranno Creonte che è condannato per avere detto sì ai compromessi della vita

INSERTO N°2 ~~(pagg. 20-22)~~
Jean Anouilh - Antigone - (Creonte - Antigone).

Il no dell'Alfieri è un no....che ha valore sia nella vita("io non avrei consto mai di contrarre nè amicizia nè famigliarità con una Musa appigionata o ve Vita,Epoca?III,cap.VIII), sia nella poesia("tutto quello che non è quasi necessissimo, ancorchè potesse riuscire di sommo effetto, non ve lo posso assolutamen inserire"(parere sul"Filippo");Goldoni è un uomo di teatro, deve rispondere all'presario e fare i conti con la cassetta: la monotonia dell'Alfieri("il difetto principale che io rivelo nell'andamento di tutte le presenti tragedie, si è l'unformità"(Parere sulle tragedie))sarebbe per lui un peccato mortale; e se è vero che nei casi peggiori questo atteggiamento resta quello del mestierante che in=

· dulge troppo al pubblico, è anche vero che in tal modo Goldoni si libera da ogni schema, aprendosi alla verità della vita che egli non sottomette più al giogo di una idea o di una volontà, ma liberamente registra nelle sue possibili ricchez= ze: "In Tutte le arti, in Tutte le scoperte, l'esperienza ha sempre preceduto i precetti... io non ho mai sacrificato una Commedia che potrebbe essere buona a un pregiudizio che avrebbe potuto renderla cattiva" (Mem. 2)
Stando alla lettera Goldoni si limita a dichiararsi nemico dei pedanti e ad incon= trarsi coi poeti, alle loro spalle: "fissando la meta nella verità e nella ragione mi sono condotto poi per quella via, per dove la natura mi ha trasportato"; "infat= ti chi ha insegnato ai primi autori le regole? La natura."; "la natura è una universale e sicura maestra a chi la osserva...Solamente dopo mi sono avveduto di essermi in gran parte conformato ai più essenziali precetti dell'Arte" (prefaz. Bel linelli 1750); ma la sua dichiarazione di indipendenza, anche se addolcita da pa= role ammodo può già inserirsi in quel vitale filone della critica settecentesca che darà i suoi frutti maggiori nel Romanticismo.
Non solo: Goldoni avverte che la poesia dell'immaginazione (il "meraviglioso") è ormai destinata a cristallizzarsi nell'imitazione letteraria oppure a decadere ne nella volgarità delle farse.
Quando egli nota che la maschera danneggia l'attore perchè così non potrà far co= noscere, con le espressioni del viso che sono interpreti del cuore, le diverse passioni dalle quali la sua anima è agitata, si tratta certo di una constatazione di uomo di teatro che avverte i mutati gusti del pubblico: infatti, secondo Goldo= ni, le passioni e i sentimenti non erano giunti, all'epoca dei Greci e dei Romani, a quel grado di delicatezza che si esigeva ai suoi tempi; ma se queste parole sa= ranno interpretate alla luce del trinomio verità, ragione, natura, si vedrà che il "patetico" del Settecento preannuncia quella poesia del sentimento di cui ha teorizzato, fra gli altri, il Leopardi come della sola possibile in tempi di prosa, quando non sono più credibili le "favole antiche".
Il semplice spostamento dell'attenzione dalle "Regole" alla "Natura" significa in conclusione lo spostamento del centro dal cielo alla terra, dalla realtà immobile dell'eterno, da cui si deduce la nostra apparenza, alla realtà del mondo in per= petuo divenire, che la scienza può soltanto ordinare in provvisorie sistemazioni.
L'arte idealistica, come Minerva, nasce tutta armata dal cervello di Giove: Paolo Uccello e la "dolce prospettiva" monocolare, col mondo subordinato a un unico punto di vista; Piero della Francesca e l'immobilità delle sue figure-personaggi uomini alberi cose animali-idee platoniche. Al polo opposto, oggi, il procedimento può es= sere del tutto diverso: si parte da una macchia, la macchia suggerisce una linea, la linea il ricordo di una forma filtrata dall'inconscio: il tempo è diventato elemento necessario ("il movimento è alla base di ogni divenire...Perchè un punto divenga movimento e linea, ci vuol tempo." Klee, Schopferische Konfession, Berlin 1920).
A parte il tempo puramente materiale per dipingere, il quadro antico avrebbe potu= to essere in un attimo: fiat lux. Ora il tempo è indispensabile, come al nascere del le cose organiche: l'arte non si identifica più, idealisticamente, col necessario e l'assoluto: può essere e non essere; la contingenza, l'elemento casuale vi è parte intrinseca. Così una radice: si affonda, si dirama in un cieco cammino alla ricerca del nutrimento: la natura del terreno la modifica, un sasso la può de= viare, la sua forma è sempre in moto.
Tempo, caso, calcolo delle probabilità che sostituisce la necessità, moltiplicarsi dei punti di vista, collaborazione dello spettatore che diventa elemento intrin= seco perchè acquisti significato la proposta dell'opera d'arte, sfacettata come cristalli iridescenti: "toute pièce est, pour moi, une aventure, une chasse, une decouverte d'un universe qui se révèle à moi même, de la présence duquel je suis le premier à être étonné...." (Jonesco, Impromtu de l'Alma); e ricordiamo il più modesto Goldoni (la necessità della reclame e gli slogans non avevano assuefatto gli artisti alla stilizzazione): "les idées se succedent; une scène produit l'autre; un mot trouvé par hasard fournit une pensée nouvelle..."
E' vero che Goldoni dichiara che ha potuto muoversi liberamente nella scrittura delle sue commedie perchè non ha mai perduto di vista lo scioglimento dell'azione; "Ma basterà confrontare "l'élan vital" delle [illegible] Goldoniane

-/-

delle aperture goldoniane con la maniera dei finali per vedere dove stanno la forza e l'originalità. Del binomio goldoniano "Mondo" e "Teatro" il secondo qu rappresenta il polo nettamente più debole, la convenzione di fronte alla verità. Intuita l'esatta battuta iniziale, Goldoni, con lo spirito e i sensi vi gili dello sperimentatore, è pronto a cogliere ogni possibile sviluppo. Egli è il degno rappresentante di quella vivace borghesia, piena di fede nella sua mancanza di fede, che è ansiosa di costruirsi e verificare la sua nuova filoso fia.

"La filosofia-e per filosofia bisogna intendere soprattutto scienza e saper vi vere-, dice Goldoni nelle sue Memorie, ricordando gli studi giovanili,-la filoso fia moderna non aveva ancora fatto i progressi considerevoli che ha fatto suc= cessivamente, e bisognava tenersi nei limiti (soprattutto gli ecclesiastici) dell filosofia di S. Tommaso o di quella di Scot, o della peripatetica, o della mista che tutte insieme non fanno che allontanarsi dalla Filosofia del buon senso". (Mem. 1, 4).

Ma la convenzione teatrale, che in quanto accettata dall'universale rappresen la dimensione teologica, impone i suoi diritti, la virtù regolatrice dei finali e in questo senso ha ragione il Croce quando, nelle sue Conversazioni Critiche, parla di quelle "passioncelle, difetti e vizi o piuttosto diffettucci e viziett e curiose deviazioni, dei quali (i personaggi del Goldoni) poi quasi sempre si ravvedono e si correggono".

Ma il Croce vede appunto in Goldoni soprattutto il "buon uomo, di oneste condi zioni", in altre parole il piccolo borghese delle conclusioni spesso posticce nelle quali la vicenda aperta convenzionalmente si richiude, non solo per rispettare una consuetudine di ordine estetico, ma per dare insieme una garan= zia di ordine morale; ed è concessione al pubblico conservatore, o meglio all'aspetto conservatore di quella borghesia che è il vero pubblico di Goldoni e che in molte occasioni può essere sveglia e anche audace, ma che fra le mura domestiche preferisce sentirsi sicuramente protetta dalla tradizione delle virtù casalinghe che sono sempre le ultime a cedere il campo.

Ma non è legittimo giudicare un autore su quegli elementi che ne sono l'aspet più debole, sia moralmente che esteticamente,

Goldoni rappresenta una classe (quella borghese) nel momento in cui sta per af fermarsi, ed anche da questo punto di vista è significativo che la forza dell sue commedie stia nelle aperture e non nelle conclusioni.

Bisogna tuttavia riconoscere ~~che la~~ una certa debolezza ideologica delle opere goldonia si può individuare non solo nel finale prestabilito e convenzionale, rinuncia, per motivi che potrebbero essere puramente pratici ed estrinseci, alla novità (il dialogo aperto), ma proprio nell'essenza della stessa novità. Quando Goldoni si stacca dal teatro idealizzato o fantastico del melodramma o della Com. dell'Ar per sostituirvi il "Mondo" e il suo linguaggio, egli pensa, e fondamentalmente a ragione, in quanto combatte delle forme ormai fruste, di sostituire il vero al falso; ma è un vero che per sua stessa natura non può trascendere, se non incidentalmente la cronaca. Nel teatro goldoniano, infatti, il dialogo e la vera trama sono inscindibili: il dialogo diventa quindi strumento di indagine e scoperta; ma poichè si tratta di un linguaggio quotidiano le verità o novità non possono e sere che parziali: si affermano in relazione ad un no, o meglio a dei no parti colari, che l'esperienza fa incontrare lungo il cammino della vita, e non pos= sono armonizzarsi e prender forza in una sintesi superiore, che può nascere s lo dal confronto con un sistema ideologico.

Con la risorsa del nuovo dialogo a Goldoni si possono rivelare delle verità, ma queste verità, appunto, non possono che restare parziali.

Il fatto è che la ragione ragionevole di Goldoni è come sospesa in un instabi equilibrio dove le novità conquistate dalla ragione possono sempre decadere nell'inconsistenza del ragionevole. Egli così rappresenta esattamente "la posi= zione della borghesia veneziana capace di corrodere la vecchia struttura, in= capace ancora di imporre i problemi inerenti al proprio sviluppo e alla rela= tiva trasformazione dei rapporti sociali e politici esistenti." (F.do).

Certo l'opera di Goldoni è così piena di slancio che il sì della ragione preva
le sul no del ragionevole e le scoperte, pur parziali, sono così ricche di
verità che si può giustificare l'accantonamento delle contraddizioni di fondo;
anche se la vicenda resta tuttavia inconsistente e solo una organica imposta=
zione filosofica potrà farla coincidere con la stessa poesia: "secondo Aristo=
tele-e su questo siamo d'accordo con lui-(dice Brecht nel suo Breviario di
Estetica teatrale 30ª ediz.)- la vicenda è l'anima del dramma".
Sulla strada della ragione il teatro goldoniano del relativo troverà perciò
la sua risoluzione nel teatro scientifico di Brecht, e le contraddizioni saran
superate nell'organicità di una precisa ideologia ; dall'altra parte, nella
direzione del ragionevole, il relativo non è più relazione scientifica organic
menta disposta in un sistema, ma piuttosto il relativo nel senso popolare che
nulla è certo, nè sul piano morale (una cosa vale l'altra) nè su quello teorico
(tutto è apparenza). Restano solo i luoghi comuni, le frasi fatte che nella lor
apparente sicurezza non possono mascherare che il vuoto su cui si reggono.
E se Goldoni ha piena fiducia nella realtà del "Mondo" e nel linguaggio che lo
rappresenta e i suoi personaggi dicono esattamente quello che vogliono dire n
ci sono malintesi, sulla scena o fra il pubblico, tuttavia nel limite del ragio=
nevole e nel linguaggio che lo rappresenta è annidato questo cancro.
L'abuso dei diminutivi da parte di tanta critica goldoniana si spiega (se non
si giustifica) proprio alla luce di queste considerazioni. Ma deve essere chia
che questo stesso limite dell'originalità morale della posizione goldoniana è
ben lontano dal risolversi in semplice bonarietà ed è, viceversa, ricchissimo
di possibilità di sviluppo, se si pensa che può condurre fino all'arte conte
poranea della negazione e dissoluzione.
Nella ragione-anche nella bonaria ragione ragionevole di Goldoni, per quel tan
che vi è necessariamenta di critico-è insita infatti la necessità di un disco
so logico fino alle ultime conseguenze. Togliendo, asssieme alle regole, un metr
assoluto (o trascendente) di paragone, inizia un cammino che può portare al mond
tutto umano di Brecht, ma anche, nell'altra direzione del linguaggio soltanto
quotidiano, al dissolvimento del teatro di Jonesco. Spingendo l'analisi fino
in fondo in questo senso si arriverà infatti a scoprire che le apparenti comu
nicazioni quotidiane non portano in realtà nulla di nuovo, non ci arricchisco
no nemmeno in minima parte; e proprio il linguaggio più comune, apparentemente
chiaro, comprensibile e innocente, rivelerà il dramma dell'incomunicabilità, il
vaniloquio di un monologo in forma di dialogo: "sur tout pas de la philologie,
la philologie méne au pire" (Jonesco, la Leçon).
Nelle opere di Jonesco, allafine della parabola, l'elemento più originale è
costituito appunto da una spietata analisi del linguaggio che rivela nella
loro vuota nudità quegli elementi prefabbricati che ci permettono la quotidia
na conversazione.
Per questo aspetto é esemplare (il dialogo per il Signor Smith e la signora
Smith con cui si apre) l'anticommedia La cantatrice calva .

INSERTO Nº3 ~~(da pag. 9 a pag. 15)~~

Eugène Jonesco - La Cantatrice calva. (Signori Smith)

In questo "interno borghese inglese, con poltrone inglesi" giungono in visita
il Signor Martin e la Signora Martin.
" Miscusi, Signora, non vorrei sbagliare, ma mi pare di averla già incontrata
da qualche parte": potrebbe essere un metodo molto comune per attaccar discor
so. Senonchè, come nelle antiche scene del riconoscimento (le schiave con l
collane, le cicatrici, gli anelli, i nei e così via) il Signor e la Signor
Martin, ~~nell'anticommedia~~ La cantatrice chauve scoprono che sono marito e
moglie.

INSERTO Nº4 ~~(da pag. 16 a pag. 20)~~

Eugène Jonesco - La Cantatrice Calva (Signori Martin)

Sembra un gioco.

Ma non é puro gioco: con un pò di satira in più non si é molto lontani dalla carica passionale di certi ménages coniugali. Purché l'atteggiamento di Jonesco, nonostante le componenti surrealiste, astratte, metafisiche, dalla Commedia dell'Arte alle Farse, al Grand-guignol, fino ai Dada e ai fratelli Marx, resta fondamentalmente realistico.

-"Kakatoes, Kakatoes, Kakatoes....
-Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade....
-Quelle cascades de cacades....."

Suoni, ma non astratti né semplici esercizi letterari, tanto é vero che sono diventati teatro e sono esaltati dalla presenza fisica dell'attore, che con tutta la sua buona volotà non può ridursi ad una composizione puramente astrta. E poiché la satira é spostata dall'individuo al linguaggio, cioé ai rapporti fra gli uomini, il teatro di Jonesco é anche vero dialogo; come era accaduto per Goldoni che aveva a sua volta spostato il centro dal carattere al suo ambiente.

Il nucleo é la denuncia, ad alta carica esplosiva, del disfacimento della società borghese, che Jonesco conosce bene dato che, in fondo é un borghese anche lui; e il ~~nostro~~ teatro comico vitale é sempre partito dal dato concreto della realtà sociale in cui l'artista vive.

Immaginate un salotto. In Inghilterra, dove la noia bene educata ha raggiunta giudizio di tutti i continentali, la sua forma definitiva, tanto da creare perfino un clima patetico e lirico. In visita, varie persone. Si parla, si esce. Cosa é stato detto? Nessuno lo sa. In realtà nessuno ha detto niente a nessuno. I rassicuranti luoghi comuni, particolare appannaggio di ogni classe dirigente, approdo sicuro del buon senso fra gli irritanti imprevisti della vita, sono stati demoliti:"Kakatoes,.... quelle cacade,...quelle cascade de cacades..."! Vuoto per vuoto, tutto é perfettamente lo stesso; anche i sessi in questi manichini senza sangue, retti dall'abitudine, sono messi in dubbio "Lei si chiamava come lui, Bobby, Bobby Watson". Siccome avevano lo stesso nome non si riusciva a distinguerli l'uno dall'altra." naturalm. il libro è uno scherzo.

" A proposito, e la cantatrice calva?"

" Silenzio generale imbarazzato". E, finalmente, la signora Smith:"Si pettina sempre allo stesso modo". Mah!

Naturalmente in questo mondo, che sotto l'apparente ordine della convenzione cela il disfacimento del caos, neppure la scuola può insegnare qualcosa. Nella Lezione di Jonesco l'alunna diligente e zuccona, non potendosi fidare del suo ragionamento, ha già"imparato a memoria tutti i risultati possibili di tutte le moltiplicazioni possibili", mentre, per ciò che riguarda la lingua che"le rose di mia nonna sono gialle come mio nonno che era asiatico": feroce presa in giro di quegli esercizi che, a caccia di eccezioni, ci fanno imparare frasi senza senso.

le grammatiche possono rassicurare soltanto in tutte le lingue

INSERTO N°5 ~~(da pag. 60 a pag. 77)~~

(Eugène Jonesco - La Lezione)

Girando attorno lo sguardo , più nulla é vero e certo: il mondo é un universo desolato, popolato di vecchi , di fantasmi, di bambini non nati, da cui promana un senso di disperata solitudine.

-"Quel temps fait-il?-chiede Hamm, il padrone, gli occhi bianchi chiusi dietro gli occhiali neri, a Clov, il servo, in "Fin de partie" di Beckett. E il servo sale sulla scaletta fino all'alta finestrella, punta il canocchiale all'esterno e risponde:

-"Noir clair. Dans tout l'univers."
-"Zéro...Zéro...et Zéro."

INSERTO N°6 ~~(Beckett, pag. 120-124)~~

(Samuel Beckett - Finale di partita)

La dimensione del tempo si é rivelata illusoria: porta in un vicolo cieco fra alte mura e ci chiude, il che é in fondo lo stesso, in un circolo vizioso. Alla fine della commedia, nella Cantatrice calva, la commedia ricominci e non c'é differenza se le battute degli Smith sono dette dai Martin o viceversa.

L'accento, che in Goldoni stava sulle aperture, si é così spostato con Jonesco sulla conclusione: la vicenda comune e verosimile dell'intreccio borghese ha perso anche l'apparenza di una vicenda.

Non per nulla nei lavori di Beckett e Jonesco prevalgono i vecchi: i vecchi di "Finale di partita"rinchiusi in bidoni della spazzatura- la più tragica rappresentazione della vecchiaia che sia apparsa sul teatro-; i vecchi delle "Sedie" di Jonesco che attendono invano in una stanza piena di sedie vuote; gli invitati infatti non sono venuti- l'arrivo di un oratore che dia voce al loro estremo messaggio.

In questo senso Jonesco ha teorizzato appunto il primato della commedia: " Il comico, essendo intuizione dell'assurdo, mi sembra più disperante del tragico;il comico non offre via d'uscita. Io dico disperante, ma, in realtà esso é al di là o al di qua della disperazione o della speranza.

Per certuni il tragico può sembrare, in un certo senso,confortante, perché, se vuole esprimere l'impotenza dell'uomo vinto, spezzato, per esempio, dalla fatalità, il tragico, proprio per questo,riconosce la realtà di una fatalità di un destino, di leggi che regolano l'universo, incomprensibili talvolta, ma oggettive. E questa impotenza, questa inutilità dei nostri sforzi può anche in un certo senso sembrare comica".

De Sanctis aveva visto giusto paragonando Goldoni a Galileo:"L'arte per lui era natura, era ritrarre dal vero. E riuscì il Galileo della nuova letteratura. Il suo telescopio fu l'intuizione netta e pronta del reale, guidata dal buon senso."

Ma De Sanctis ha lo sguardo troppo fisso sull'Italia e sulla sua storia letteraria come storia morale. In Goldoni egli scorge solo l'iniziatore della "nuova letteratura"italiana("la sua riforma era in fondo la restaurazione della parola, la restaurazione della letteratura nel suo posto e nella sua importanza, la nuova letteratura. E vide chiaramente che a ristaurare la parola bisognava lavorare non intorno alla parola ma al suo contenuto, rifare il mondo organico e interiore della espressione"); e traccia una via che da Goldoni va a Parini("qui risuscita la parola") e all'Alfieri ("é l'uomo nuovo"), secondo un progresso di approfondimento e di libertà morale.

In questa prospettiva Goldoni ne scapita:"gli mancò un mondo interiore della coscenza...Mancò... la sincerità e la forza della convinzione": in altre parole non era maturo il tempo degli eroi (Alfieri).

Infatti il razionale per Goldoni é anche il ragionevole e razionale e ragionevole é la sua grande Maestra, la Natura, la quale dunque ha i suoi limiti nel credibile, sia nel campo della ragion pura ché in quello della ragion pratica il difetto maggiore delle Commedie è così per Goldoni l'inverosimiglianza e, seguendo la natura, i suoi uomini ~~sono eroi~~ eroi sono e non semidei.

Ma proprio per questo aspetto Goldoni può essere considerato vicino a Diderot e Lessing, gli illuminati teorici del nuovo teatro francese e tedesco: ma in una prospettiva più ampia che quella nazionale, Goldoni non segna l'inizio della via che conduce all'uomo intero, all'eroe romantico, anzi chiude il tempo degli eroi e inizia la storia del teatro moderno. La "mezzanità" non é soltanto della società veneziana, ma, più ampiamente, dell'intera umanità (les malheures des héros tragiques nous interessent de loin" MEm;II,3 e poiché ogni convinzione o predilezione di Goldoni gli si muta in teatro, egli combatte su due fronti: da una parte contro la farsa triviale, e inverosimile, del teatro popolare; dall'altra, contro ogni forma del teatro aulico, altrettanto inverosimile e che gli é ancora più estraneo, nella sua letterarietà e convenzione.

La necessità logica e morale é stata sostituita dal calcolo delle probabiltà e la legge dei grandi numeri (la verosimiglianza) é il metro con cui giudica Goldoni: l'umanità che egli rappresenta é quella che noi incontriamo quotidi namente, perchè, almeno in tempi normali, é la stragrande maggioranza degli uomini; e i tempi normali, come dice la parola stessa, sono di diritto, se no di fatto, la natura& condizione degli uomini (la "natura"come tendenza, real di diritto più che di fatto é uno dei temi dell'illuminismo); le calamità, per quanto numerose, non sono che deprecabili accidenti dai quali, in sede di rappresentezione artistica, si deve, per verosimiglianza, ideale, prescin re; d'accordo in questo col Galileo di Brecht, Goldoni avrebbe potuto affermare:"Infelice é la terra dove occorrono eroi".BA.

Questo relativismo di Goldoni non si richiude dunque nello scetticismo tronf del piccolo borghese, che di volta in volta, secondo il bisogno, tira fuori il saper vivere e le vecchie bandiere, alibi morale della sua miseria; né tanto meno é il segno del disinteresse per la vita proprio del poeta puro che si nutre esclusivamente di rapporti musicali; ma si risolve, intuitivame te, in predisposizione scentifica, sia pure ancora incerta ed alquanto prude te. Infatti attenuare le dimensioni dell'Eroe significa per Goldoni, inplicitamente, razionalizzare il mondo.

L'Eroe ha bisogno, come metro per misurarsi, dell'Assoluto; l'uno é legato alla sorte dell'altro.

Tolto l'elemento trascendente di Dio (che esiste almeno come proiezione del personaggio) , si toglie insieme la dimensione tragica, e siamo in piena com media, o drammma: all'eroe che sceglie il suo destino, e ne é scelto, che é assolutamente libero e quindi insieme senza libertà alcuna, alla necessità di chi non può essere che se stesso dinanzi al suo Dio, si sostituisce la probabilità , un insieme appunto di cause seconde, o naturali (solo alla lontana prudenzialmente dirette dalle leggi della Divina Provvidenza), la cui indagine spetta di diritto non più alla teologia, ma alla scienza (termi ni da intendersi, é ovvio, in senso amplissimo). Così Goldoni, magari soltan to nelle intenzioni, si rivela più moderno di Molière, e con lui si introduc un discorso che troverà le sue logiche conclusioni nel teatro contemporaneo più originale. Esempio del Don Giovanni - Leggia Fulmine (causa seconda) e Foglie statua Commendatore (Dio)

Alla luce della feconda attenuazione , sia teoretica che morale (chiamarla superficialità o peggio indifferenza, sarebbe individuarne soltanto l'aspett negativo), in cui si risolve il naturale illuminismo di Goldoni, si precisen nella particolare forma che gli é propria, quel distacco del poeta che, per mancanza di approfondimento, farebbe difetto al Goldoni; e non si contraddicono più fra loro gli aspetti parziali che sono stati individuati in una vitale dialettica.

Il difetto di impegno e di approfondimento dell'intimo per Goldoni é anche ampiamento di interessi umani; la relatività propria dell'esperienza é insieme predisposizione scentifica; la bonarietà diventa imparzialità di giudizio, e in quanto buon senso (e quindi ragione) é pure un limite al predominio del sentimento; la debolezza sistematica e programmatica della sua filosofia si risolve in accettazione e registrazione della vita nella sua molteplicità. Questa é appunto la particolare forma del distacco di Goldoni dinnanzi alla sua materia, e in essa si sintetizzano la razionalità e la poesia pura, il realismo e la musica, che, astrattamente intesi, sembrano dimensioni incompatibili.

Così il divertimento nelle commedie di Goldoni, lungi dall'essere puro(ma come, divertimento puro? Alle spalle di chi?, parte dal vero e arriva alla morale. Naturalmente sarebbe una bella pretesa(a sostegno della tesi del divertimento puro)volere un Goldoni che sul palcoscenico facesse opera di morale nella forma che è propria a filosofi, predicatori, politici.

Il teatro non è una chiesa, nè un'aula universitaria, nè una sala per conferenze e chi cade in questa confusione non si dovrà meravigliare dell'insuccesso.

Brecht, spesso citato come prototipo degli scrittori "impegnati", dice:"il

teatro resta teatro anche quando diventa teatro didattico,e nella misura in cui è buon teatro,non può non essere divertente"; anche qui divertimento e insegnamento sono termini inseparabili l'uno dall'altro; anzi è proprio la pura fantasia, l'evasione,che ingenera la noia:"sono le incongruenze nella rappresentazione di fatti umani che diminuiscono il nostro godimento in teatro .... Nella nostra ricerca di quale sia il divertimento immediato,il piacere pieno e completo che il nostro teatro potrebbe procurarci col rappresentare la convivenza sociale, dobbiamo infatti considerarci figli di un'era scientifica".
Il divertimento è inteso come il modo in cui l'artista conosce la realtà(sociale) ed opera sulla realtà;ed egli torna uomo fra gli uomini,in una posizione solo apparentemente inferiore a quella eccezionale e irresponsabile che gli assegnava la società romantica,di creatore"ex nihilo" di illuminato dalla grazia,di volta in volta venerato o maledetto,angelo o demonio,signore o buffone mai semplice uomo.
Lungi dall'essere un elemento spurio e faticoso da mascherare col"soave licor della fantasia, la ragione è (per Brecht ma anche per Goldoni) elemento indispensabile al divertimento,perchè senza di essa è impossibile quell'effetto de l' "alienazione" o "straniamento che è la nuova luce in cui sono viste le co essenza della poesia e del"divertimento"; e allo stesso modo non sono più in contrasto ragione e sentimento,contrasto che sussiste solo per le classi in decadenza quando i sentimenti"han da temere la luce della ragione",e la ragio "non è effettivemente ragione,poichè si oppone ai grandi sentimenti". Ma per la classe in ascesa"i sentimenti...stimolano alla suprema tensione della ragine e la ragione purifica i ....sentimenti".
E' vero che in Goldoni non si tratta di"grandi sentimenti"nè della "suprema tensione della ragione"e che la sua qualità di borghese ha anche il significa limitativo che comunemente si dà a questa parola;ma è anche vero che in quant egli scrive"dal punto di vista della classe che per le più urgenti difficoltà in cui si dibatte la società umana tien pronte le soluzioni più ampie"
Goldoni effettua,sia pure bonariamente,una"critica poggiata sul sentimento."
Se i termini ragione sentimento diletto in Goldoni si possono ancora separar (ma qualcosa bisogna pur concedere alla rozzezza degli antichi quando parlano delle cose dell'arte) e non è stata raggiunta la feconda fusione in cui consistono l'originalità e la novità della posizione brechtiana,è però legittima questa riscoperta del razionalismo settecentesco alla luce delle ultime esperienze teatrali,saltando al di là del misticismo romantico.
Nel"comique raisonné"(Mem.I,30)di Goldoni si può individuare il primo germe del nuovo teatro"scientifico" e dell' "arte naturale":non per nulla,parlando della riforma di Goldoni,De Sanctis fa il nome di Galileo,e oggi,a proposito della riforma di Brecht, si parla di rivoluzione "copernicana"e"einsteiniana".
Nel fulcro della ragione si articolano realismo,stile e divertimento.
Secondo Brecht realismo vuol dire anche"concretezza e possibilità di astrazione"; e questa astrazione non può esistere,anche se si esprime in immagini e simboli,senza l'elemento razionale,che permette il giudizio sulla realtà del momento concretamente rappresentata e introduce quindi la dimensione del futuro, il mondo cui si aspira e in base al quale si giudica.
Ma da un altro punto di vista l'astrazione razionale coincide con lo stile: essa mette infatti l'artista in condizione di guardare con distacco(non con disinteresse,tutt'altro!)la sua materia e gli dà così la consapevolezza della finzione poetica.Da ciò la possibilità di appropriarsi della convenzione teatrale che non resta più qualcosa di freddo e inerte,ma viene ad assumere un ruolo decisivo per quella particolare illuminazione della realtà che mentre "stimola l'attività"e"procura nozioni"allo spettatore",attraverso"l'alienazione",ne assicura insieme il divertimento. (sperimentale come metodo, non come fine o come puro sperimentalismo)
Il realismo del nostro tempo,che si potrebbe definire sperimentale, segna la fine della trascendenza non solo come Dio, ma anche,più genericamente,come ideale assoluto,su cui o contro cui l'uomo si misura.
In questo senso sono esclusi da una parte Claudel(e anche Mauriac,nonostante la sua concezione dinamica di Dio,come ricerca),dall'altra Sartre,Camus?

Anouilh, che ci parlano dell'uomo in rapporto alla sua coscienza e concludono nell'imperativo categorico del no, come rifiuto agli accomodamenti della cronaca. Si potrebbe lamentare che la mancanza di un metro porta inevitabilmente alla dissoluzione: tirato giù il Dio dall'altare, il mondo per l'uomo sembra nullificarsi e la scienza rivelare il potere diabolico dell'analisi e confessare l'incapacità ad amare e creare ("Forse Tu non pensavi che io loico fossi"; "Tu te ne parti di costui l'eterno per una lagrimetta che il mi toglie"...).
Ma difronte alle necessità degli sviluppi storici le lamentele sono inutili; lo dimostra quel requiem per l'arte moderna nella società borghese che è cantato da Thomas Mann nel "Doctor Faustus".
Nel "compositore demoniaco" Adrian Leverkühn, che ha ereditato la natura di sperimentatore dal padre (sperimentatore, è da notare, dilettantesco e letterario che gode a stuzzicare il diavolo), Thomas Mann rappresenta la solitudine della Germania fra le due guerre, verso il suo annullamento.
Di fronte alle "insuperabili contraddizioni dell'esistenza borghese", e alla solitudine dell'artista che ne deriva, Thomas Mann allora postula la necessità dell'uomo integrale e il mondo noumenico, negato dalla Ragion pura, viene riaffermato come in Kant, dalla Ragion pratica .
Il contro-altare di A. Leverkühn non è tanto l'umanista professor Serenus Zeitblom, il cui nome e titolo accademico già limitano ironicamente la sua identificazione con Thomas Mann (non si può pretendere, oltretutto, anche la salvezza dei professori), ma è Thomas Mann stesso come autore, e perciò la stessa struttura oggettiva del suo romanzo, il "nuovo Olimpo..a'Celesti".
Ma Thomas Mann, "era borghese e borghese è rimasto": dunque, "egli poteva criticar il sistema capitalistico soltanto da un punto di vista romanticamente anticapitalistico" (G. Lukacs): il tempio che ci ricorda la necessità della fede (e dell'ordine) è ancora quello del Dio spodestato: non ci si meraviglia se fra gli echi dei solenni accordi dell'organo si ode la sghignazzata del diavolo; il Tempio, infatti, senza il Dio è anche una parodia del Tempio: "Perchè-si domanda Adrian, che non può essere più sorretto dalla "robusta ingenuità"-quasi tutte le cose mie si devono affacciare con la loro parodia? Perchè mi deve sembrare che quasi tutti, anzi tutti, addirittuta, i nessi e le convenienze dell'arte possano oggidì servir soltanto alla parodia?"
"Il diavolo di Thomas Mann è in tal modo il critico storico e filosofico di tutta quanta la cultura borghese dell'imperialismo": allorchè il ribelle Adrian, vedendo "altrettanto quanto Serenus che soggettività e libertà sono cadute in crisi", entra nel solenne tempio dell'ordine (tempio apparente, perchè ormai senza Dio), egli non può arrivare, in concreto, che a questa misera conclusione: "anche un ordine sciocco è sempre meglio che niente"; così l'assoluta libertà dello spirito si riduce ai limiti dell' "intimismo all'ombra del potere" e l'intellettuale Adrian Leverkühn-che è anche, il compositore (ebreo) Schönberg-in questa sua irrazionale esigenza d'ordine precorre veramente lo sciocco, folle e criminale ordine di Hitler: ARBEIT MACHT FREI (il lavoro rende liberi), come stava scritto sulla porta di Auschwitz; cioé, l'ordine del lavoro produce la libertà (una libertà assoluta, idealistica) della morte.
Sarà dunque vero che il basso realismo della letteratura borghese illuminata, introducendo la modesta dimensione del tempo, arriva nel suo ultimo sviluppo (e magari involuzione) alla negazione di se stesso, e che la "così detta avanguardia della intelletualità borghese" vede "nel mondo un caos di deformazioni che deforma ogni valore di umanità" (Lukacs); ma allora bisognerà anche dire che l'alto idealismo (borghese ed in più reazionario; e nel realismo oggettivo che non sia puramente tecnico, c'é un residuo di ~~realismo~~ idealismo) che può andare ben oltre della dissoluzione formale e morale (e quindi sempre umana) dell'uomo, per arrivare addirittura alla sua eliminazione fisica (che é sempre bestiale.)
Nella fuga, nel bendarsi gli occhi, nelle parole solenni e vuote non ci può essere salvezza, né morale né poetica.

Non resta come antidoto che il "verace saper"; e può spiacerne il gusto; ma:
" E giustizia e pietade altra radice/avranno allor che non superbe fole"[27].
Dopo il nodo Kantiano rappresentato da Thomas Mann una presa di posizione realistica non può concludersi che o nella accettazione della vanità (Beckett, Jonesco: e si sfalda naturalmente anche la "tradizionale uniformità realistica del decorso storico e sociale" in cui consiste, secondo Lukacs, la superiorità del mondo di Mann sull' "informe e deformante caos" della " così detta avanguardia dell'intellettualità borghese"); oppure, ed é il caso di Brecht e Piscator, nella costruzione della verità.
Nell'un caso e nell'altro l'oggetto non é più il noumeno (divino) ma il fenomeno umano.
In questa prospettiva l'arte d'avanguardia non rappresenta una posizione sterile, ma il momento negativo, dialetticamente necessario ad un discorso vitale.
Lungi dall'essere un puro, astratto vaniloquio, le commedie di Jonesco e Beckett sono così, in quanto calate senza resti nella realtà, l'espressione di un estremo realismo, e a torto si parla, a loro proposito, di astrattismo; che se mai bisognrebbe definirli informali, in quanto rappresentano la dissoluzione del mondo portata dal razionalismo analitico.
Inoltre, se si volesse accusarli, sul piano morale, di mancanza di impegno, non bisogna dimenticare che quando la realtà si riduce a puro fenomeno, la ~~realtà~~ verità consiste nell'andare fino in fondo e in questo si può riconoscere la loro moralità scentifica.
Nell'ignorare questa tappa dell'arte del nostro mondo occidentale, nel cercare di cancellarla "sic et sempliciter" sta l'errore storico (anche da un punto di vista marxista) del così detto realismo socialista.
Invano dall'altra parte si invoca la Grazia.
Brecht, per costruire il suo mondo, parte, (non in senso strettamente cronologico, né estetico ma morale) da questo momento di dissoluzione; e la sua forza sta nel non ignorare la realtà storica (ed artistica) del suo ambiente (ancora borghese ed occidentale.)
Come giustamente dice Chiarini " Brecht, in fondo, all'arte e al mondo borghese é rimasto sempre sensibile, anche quando più feroce si faceva la sua condanna d'entrambi "e la sua opera" non é altro che... il risultato dello sforzo di " prendere distanza dal mondo borghese ...tale "presa di distanza" si realizza appunto attraverso il marxismo... che egli ha saputo intendere ed applicare in forma non dogmatica e chiusa, bensì spregiudicata e creativa. Nella sua dimensione più viva e drammatica: quella della ricerca". In questo senso Brecht é dunque rimasto fermo al Manifesto dei comunisti... il comunismo gli é servito come filo conduttore per la sua spiegazione e spregiudicata ricognizione della società borghese contemporanea e non oltre (mentre molto sfumata e lontana, sullo sfondo rimane la caratterizzazione dell'uomo nuovo e del nuovo ordine sociale"[28].
E' proprio questo spostamento dell'ideale nel futuro, come direzione di marcia che permette a Brecht di essere -intanto- realistico nel presente e di mostrarci -fema la responsabilità della classe dirigante - un popolo imperfetto, in una rappresentazione scentifica e marxista lungi dalle utopistiche santificazioni laiche del popolo ad opera dei letterati di troppa fede (?) e dei dolci socialisti umanitari in patetico ritardo [29].
Anche per Brecht si potrebbe parlare, dunque, di "drammaturgia dell'esperimento non per nulla Brecht stesso dichiara , polemicamente, che lo spirito di contraddizione é la sua costante "attraverso lo scorrere degli anni e il maturare delle sue esperienze umane e ideologiche".
Da questo punto di vista il marxismo può essere considerato anche come un'ipotesi di lavoro e il dubbio metodico acquista il valore di insegnamento morale

INSERTO N°7 ~~(Brecht poesie Pag. 193-194)~~
(Bertolt Brecht. Colui che aiuta)

~~Anche per Brecht si potrebbe parlare, dunque di "drammaturgia dell'esperimento" 60 almeno col valore del dubbio metodico (Io, ci diceva, / sono colui che dubita" 60A, ed il marxismo potrebbe essere considerato come un'ipotesi di lavoro.~~ Infatti in Brecht non c'é più nulla dell'esperimentatore dilettantesco non si limita ad attendere che la mela ("un mot trouvé par hasard....") gli caschi sulla testa , né assiste impotente, tra divertito e spaurito, alle re zioni a catena liberate dall'apprendista stregone (si ricordi Jonesco nella Lezione: " La filologia conduce al peggio"-ed ecco il professore che finirà per uccidere l'allieva-; e Beckett che dichiara:" Ho paura di quello che le parole farannno di me"): Brecht vuol provocare il caso per dominarlo in leggi sempre più ampie, tenendolo sotto controllo, da serio professionista, nel suo laboratorio, organizzando e verificando le reazioni più varie, attraverso il montaggio e il paragone delle sue storie e parole con le storie e parole degli altri: straniamento dei testi che si combinerà con lo straniamento degli elementi più propriamente spettacolari.

L'indagine sperimentale e analitica ci raffigura il mondo come la ballata "Delle contraddizioni proprie dell'umana vita"; ~~e lo spirito di contraddizione da Brecht è dichiarato, polemicamente, come la sua costante "attraverso scorrere degli anni e il maturare delle sue esperienze umane e ideologi~~ che chiude l'Atto 1° dell'Opera da tre soldi».

INSERTO 8 ~~(Brecht, 1°, pag. 203-205)~~

(Bertolt Brecht - L'opera da tre soldi. Canzone delle Contraddizioni)

Ma la ideologia (marxista) permette a Brecht di dare senso e ordine, secondo una prospettiva storica (meta da raggiungere nel futuro), ad un materiale che sempl cemente constatato nelle manifestazioni del presente (contraddizioni della vi borghese) si dissolverebbe, come in Jonesco, nell'eguaglianza del caos, eguaglia dell'istinto opposta all'égalité della ragione.

"Il teatro-dice Jonesco nell'Improvviso dell'Alma, che è una rappresentazione della sua poetica, come l'Improvviso di Versailles per Molière o il Teatro Comico per Goldoni- il teatro è per me la proiezione, sulla scena, del Mondo interiore: è nei miei sogni, nelle mie angosce, nei miei confusi desideri, nelle mie contraddizioni interne che, per parte mia, mi riservo il diritto di prendere quella materia teatrale. Ma siccome io non sono solo al mondo, siccome ognuno di noi, nel più profondo del suo essere, è nello stesso tempo anche tutti gli altri, i miei sogni, i miei desideri, le mie angosce, le mie ossessioni non mi appartengono in esclusiva: fanno parte di una eredità ancestrale, un antichissimo deposito che costituisce la proprietà di tutto il genere umano. Questo è ciò che, al di là delle loro differenze esteriori, riunisce gli uomini e costituisce la nostra profonda comunità, il linguaggio universale.»

Si comprende facilmente come Jonesco, sotto il vaniloquio del linguaggio comun trovi la realtà immobile dell'inconscio, la paura della morte, la condanna meta sica dell'uomo e, quando voglia rendere più preciso il discorso da un punto di vista sociale, non possa andare molto al di là, come nel Rinoceronte, di una qualunquistica esaltazione dell'uomo. Così Durrenmatt, che sostenendo il "prima to" della commedia è su una linea vicina a quella di Jonesco e Beckett- "La tragedia, come il genere artistico più rigoroso, presuppone un mondo formato. La commedia...un mondo informe, in divenire, in procinto di crollare...come il nostro mondo di oggi", conclude naturalmente per l'irresponsabilità dell'uomo: "La tragedia-egli dice- presuppone la colpa...una responsabilità..Nel nostro secolo non ci sono più nè colpevoli nè responsabili. Nessuno può farci niente nè l'ha voluto". (Cfr. guerre antiche e guerre moderne: Tritocarne)-

I suoi personaggi sono tutti sconfitti: sconfitto già in partenza: nel Matrimonio del signor Mississippi è sconfitto il rivoluzionario che crede nel comunismo come liberazione dell'uomo; è sconfitto il procuratore di stato che vuol imporre l'onestà all'uomo con la paura della legge; ed è infine sconfitto-e fo se non solo nel mondo terreno- il conte Bodone di Uebelohe Zaberhsee, il cavaliere dell'amore, anche se rinasce sempre nel mondo ideale come un eterno

Inserto 9

Don Chisciotte: egli infatti è ridicolo perché alla sua vittoria di diritto nel mondo ideale corrisponde sempre la vittoria di fatto, nel mondo reale, del mulino che lo sbatte e rappresenta la società capitalistica.

Don Chisciotte.Infatti il conte,ridicolo e anacronistico personaggio,può,sì,far -parafraso Kirkegaard-il movimento dell'infinita rassegnazione e passare così dal tempo all'eternità,dal finito all'infinito;ma gli è poi negata la possibili del passaggio inverso,in cui consiste la vera vittoria della fede,dall'infinito al finito,dall'eterno al tempo:in altre parole,egli è pronto a sacrificare Isac co, ma Isacco non gli sarà più restituito da Dio. (Conclusione: Mulino)

INSERTO 9

(Friedrich Dürrenmatt - Il Matrimonio del Signor Mississippi).

In questa scena Bodone, tornato in patria per vendere la donna che ama e che gli crede all'estero - Anastasia aveva avvelenato il marito con un veleno debole da Bodone -, trova che la donna è sposata proprio al procuratore di stato che anche lui aveva corrotto.

Ma spostando il discorso dall'interno all'esterno(e per spostarlo all'esterno occorre un metro di giudizio) ognuno vede che gli uomini non sono eguali(e qui di irresponsabili),e che anzi la loro eguaglianza,postulata dalla ragione,deve essere la conquista dell'umanità:di fronte alla quale i singoli uomini sono responsabili e giudicabili.

In tal modo,però, il metro di giudizio non è più una misura statica,un numero fisso,ma esso stesso ha valore dinamico,come la materia da giudicare:e Brecht non è costretto a degradare il tempo(l'uomo e la scienza:i giudicati) dinanzi all'Eterno(Dio e la teologia:i giudici).Non solo il mondo di Brecht è"un mondo senza dei",ma non c'è nemmeno più il tempio,la casa di Dio,che vale per se stes che è,in un certo senso,il Dio:al suo posto vi è la casa che l'uomo va costruen dosi,casa insieme e misura dei costruttori,realtà presente e ideale dinamico.

In altre parole con Brecht classicità e teologia non coincidono più,in quanto l'idea informatrice di una società che in quella si riconosce non è più trascen dente e immobile,ma trascendentale e dinamica.

Proprio nel tempo dunque(che è corruttore se paragonato,anche implicitamente,ad un assoluto anche inesistente)si cerca la salvezza alla dissoluzione:"Perchè Macheath viene arrestato due volte e non una sola?",si chiede Brecht nelle "Os servazioni su L'opera da tre soldi";e risponde:

"Se considerata dall'angolo visuale della scuola pseudo-classica tedesca,la prim scena del carcere è un inutile allungamento;secondo noi invece è un esempio di forma epica primitiva. Essa è un allungamento se,seguendo il concetto drammatic puramente dinamico che assegna la preminenza all'idea,si fa desiderare allo spe tatore una meta sempre più precisa(nel nostro caso la morte dell'eroe),si crea per così dire una sempre più forte domanda per l'offerta e,per rendere possibil un'intensa partecipazione sentimentale dello spettatore - i sentimenti si arri schiano solo su un terreno assolutamente sicuro,non ammettono possibili delusion - si applica un "va sans dire" in linea retta.La drammatica epica,d'impostazion materialistica,scarsamente interessata agli investimenti spirituali dello spett tore,non conosce alcuna meta,ma solamente un fine,e conosce un altro "va sans dire",che può correre non soltanto in linea retta, ma anche compiendo delle cur e perfino dei salti...

Ma dappertutto ove sia il materialismo,sorgono forme epiche di arte drammatica, segnatamente e con maggior frequenza nel genere comico,sempre improntato in sen più materialistico,più "terra,terra".Oggi che l'esistenza umana deve essere con cepita come "l'insieme di tutti i rapporti sociali",la forma epica è sola a pot esprimere quei processi che servono all'arte drammatica come sostanza di una comprensiva visione del mondo.Anche l'uomo e proprio l'uomo carnale,può essere capito soltanto attraverso i processi nei quali si trova e che condizionano la sua esistenza.La nuova forma drammatica deve proporsi come metodo di accogliere dentro di sè il "saggio".Essa deve poter utilizzare ogni nesso in ogni direzion abbisogna perciò di statica e ha in sestessa una tensione,che governa le sue si gole parti e la "carica"reciprocamente.»

Dinanzi alla pura dinamica dell'idealismo (dinamica che,essendo pura, è insiema apparente perchè non può deviare dalla meta) Brecht rivendica la libertà del procedimento epico,che è scientifico(accoglie entro di sè il"saggio")e verament

dinamico,in quanto la"statica" di cui si parla coincide con il punto di vista dello sperimentatore(che deve utilizzare" ogni nesso in ogni direzione")e con la delimitazione della materia considerata(la quale ha però in se stessa una "tensione" che"carica"reciprocamente le sue singole parti).
La dimensione del tempo,che è necessario alla composizione non solo da un punto di vista materiale e pratico,ma in quanto deve permettere lo spostamento dell'autore e i vari accoppiamenti degli oggetti da paragonare,diventa libera scelta di prospettiva e possibilità d'ordine. (es. cubisti)-
Il principio del teatro epico si realizza nel modo più significativo proprio in Brecht,nonostante accanto a lui sia giusto ricordare le forme epiche del teatro americano di Wilder e Miller,e,più vicino a lui e prima di lui nel tempo il regista Piscator.
Il dramma classico ci presenta come un tutto inscindibile(si ricordino le tre unità aristoteliche):"Il dramma-dice Çases nell'introduzione alla Teoria del dramma moderno di Peter Szondi- è assoluto...è assoluto nel tempo,perchè presenza pura,non riferita a una prima o a una dopo;è assoluto come rapporto interumano perchè non presuppone rapporti al di fuori di quelli espressi nel dialogo;infine è assoluto come accadere,poichè questo non è fondato altro che sulla propria tensione e non su altre condizioni psicologiche o attinenti al mondo esterno".Ora,con l'epicizzazione del dramma questa assolutezza si relativizza;avviene una "scissione della sintesi tra soggetto e oggetto,che è tipica del dramma"; uno dei personaggi diventa narratore,e così"al rapporto drammatico si sostituisce un rapporto...epico". * Spiegare
Ma in Brecht-è in ciò la sua originalità e l'importanza decisiva della sua posizione-questo"deus ex machina"non è più un personaggio,non è più il regista della Piccola città ,non è nemmeno l'autore,ma è l'incarnazione di un principio:quello della scienza". Brecht stesso ha tracciato uno schema nel quale "sono indicati alcuni spostamenti dal teatro drammatico a quello epico".

Forma drammatica del teatro	Forma epica del teatro
attiva	narrativa
involge lo spettatore in una	fa dello spettatore un osserv
azione scenica	tore,però
ne esaurisce l'attività	ne stimola l'attività
gli consente dei sentimenti	gli strappa delle decisioni
gli procura emozioni(Erlebnis)	gli procura nozioni(Weltbild)
lo spettatore viene immesso in	viene posto di fronte a una
una azione	azione
viene sottoppsto a suggestioni	viene sottoposto ad argomenti
le sensazioni vengono conservate	vengono spinte fino alla cons
	pevolezza
l'uomo si presuppone noto	l'uomo è oggetto di indagine
l'uomo immutabile	l'uomo mutabile e modificator
tensione riguardo all'esito	tensione riguardo all'andamen
una scena serve l'altra	ogni scena sta per sé
progressione	montaggio
corso lineare degli accadimenti	a curve
evoluzione obbligata	salti
l'uomo come dato fisso	l'uomo come processo
il pensiero determina l'esistenza	l'esistenza sociale determina
	il pensiero
sentimento	ragione.

Si capisce dunque come l'effetto più evidente di questo teatro epico sia lo straniamento: l'attore recita e deve insieme indicare che recita affinchè lo spettatore non partecipi,ma possa"studiare!" Brecht perciò distingue nelle recitazioni tre piani -discorso corrente,discorso elevato e canto-che non devono sfumare l'uno nell'altro,ma,per mantenere tutta la loro efficacia,restare separati. Il canto non è più, come nell'opera romantica, il momento in cui tensioni e sogni sfogano l'ultima loro.

Il canto deve indicare i gesti, il comportamento di un personaggio in una determinata situazione.

Così, nell"opera da tre soldi", Polly Peachum, che prima abbiamo visto agire sul palcoscenico, staccandosi più evidentemente da se stessa nel canto, si indica, si racconta in una caratterizzazione. : Polly, in altre parole, racconta al pubblico il suo comportamento di ragazza borghese.

(Sara Baja Jenny Happy End - Brecht Curt Weill

INSERTO 10

(Bertolt Brecht. L'opera da tre soldi. Canzone di Polly).

Ma lo straniamento, prima ancora che nella recitazione, è, naturalmente, già nel testo. E non solo negli elementi più propriamente spettacolari, come cartelli, proiezioni ecc., che indicano sempre nuovi rapporti fra quanto avviene sulla scena e il resto del mondo (in questo Brecht era stato preceduto da Piscator): nelle stesse parole dei drammi brechtiani noi troviamo questo tipico effetto. In tal senso va intesa la citazione, l'inserimento sperimentale, scientifico di brani di opere altre di altri autori e di altri tempi, per cui Brecht è stato perfino accusato - a torto, si capisce - di plagio. E' evidente infatti che il tono dei brani originali muta decisamente nelle trasposizioni brechtiane: anzi, spesso proprio nella citazione, sostituita all'invenzione della drammaturgia classica e romantica, con maggiore evidenza si può individuare la novità delle opere di Brecht, il dramma didattico come superamento dell'opera d'arte, prodotto insindacabile di una personalità; la catarsi non più intesa come identificazione nel personaggio, sempre assolto, ma come giudizio degli uomini da parte di altri uomini. Nella Resistibile ascesa di Arturo Ui ~~questo~~ l'effetto di straniamento ~~attraverso la citazione~~ è, per esempio, evidentissimo: la vicenda si svolge su tre piani: il palcoscenico che ci racconta la storia di Ui, gangster americano, e del trust dei davolfiori (storia che ha riferimenti precisi, a sua volta con personaggi e vicende di gangsters americani: la strage fra bande rivali in un garage, la notte di S. Valentino; il gangster di professione fiorista ecc.); i cartelli storici, che riferiscono le vicende alla conquista del potere da parte di Hitler; le citazioni di Schakespeare (Riccardo III) e Goethe che usano i classici non perchè lo spettatore si dimentichi in quelle grandi parole ma all'opposto perchè anche quelle parole, nella nuova prospettiva, siano giudicate dallo spettatore.

INSERTO 11

(Bertolt Brecht. Arturo Ui. (Attore - Ui)

Così Brecht può passare nel finale dell'Arturo Ui, senza preoccupazioni di verosimiglianza, cioè senza sfumature, dalla vicenda dei gangsters alla denuncia aperta di Hitler.

INSERTO 12

(Bertolt Brecht - Arturo Ui - Epilogo)

In questo senso Jonesco e Beckett sono meno astratti di Brecht, ma anche meno realisti, in quanto si arrestano ad accettare una realtà (quella presente), mentre Brecht la paragona, giudicandola con un ideale che è tale in quanto è il fine da raggiungere, ma che è insieme reale in quanto non è più assoluto (da Dio verso DI ma è nelle possibilità naturali dell'uomo. L'astrazione, accanto alla concretezza, diventa uno dei poli del realismo e per questo, secondo Brecht, "a poeti come Shelley bisogna addirittura assegnare un posto ancor più evidente nella grande scuola dei realisti che non a Balzac, poichè egli permette meglio di quest'ultimo l'astrazione..."; e questa astrazione, sintesi dinamica di giudizio che si accompagna all'analisi, non solo non si oppone alla realtà, ma non ne può prescindere, perchè: "al lume della realtà soltanto noi potremo mutare la realtà".

Gli schermi sui quali, nella messa-in-scena di Piscator e di Brecht, le didascalie traggono "la morale dei fatti" non sono un semplice "mezzo pedagogico, ma anche un mezzo per sollevare il dramma dal suo originario livello narrativo a quello superiore di dramma didattico (dramma di tendenza)".

In accordo con l'XI° tesi su Feuerbach - "i filosofi hanno solo interpretato il mondo in modi diversi; si tratta però di mutarlo" - Piscator conclude: "Per noi, marxisti rivoluzionari, il nostro compito non si può esaurire in una riproduzione senza critica della realtà, non possiamo considerare il teatro semplicemente come "uno specchio dell'epoca". Non è questo il suo compito, come non è suo compito superare questa condizione solamente con mezzi teatrali, eliminare la disarmonia con un velo pietoso, rappresentare l'uomo con grandezza sublime, in un'epoca la quale in realtà lo deforma socialmente - in una parola, non è suo compito agire idealisticamente. Il compito del teatro rivoluzionario consiste invece nel prendere la realtà come punto di partenza, e intensificare la frattura sociale facendone un elemento di accusa, di rivoluzione e di nuovo ordine".

E Brecht: "il vero progredire non sta nell'aver progredito, ma nel progredire".

Poichè resta nel tempo e nel relativo, anche Brecht afferma il "primato" della Commedia, ma in senso opposto a quello di Jonesco ("Il comico è senza via di uscita: B: "la commedia ammette soluzioni, la tragedia - nel caso che ancora si creda in generale alla sua possibilità - no.

La commedia rende possibile, anzi necessariamente determina la distanza e con ciò una chiara comprensione dei nessi"; perchè: "una cosa è divenuta chiara: il mondo di oggi può essere descritto agli uomini d'oggi solo se viene descritto come un mondo trasformabile".

Il relativo in tal modo non coincide con l'indifferenza scettica, con l'impossibilità di giudizio teoretico e morale ("La tragedia - dice Durrenmatt - presuppone la colpa... una responsabilità... Nel nostro secolo non ci sono più né colpevoli, né responsabili. Nessuno può farci niente, né l'ha voluto"; all'opposto, il relativo significa semplicemente relazione e quindi, consentendo una scelta, permette di costruire, è libertà e responsabilità. Ma l'opposizione fra la neo-avanguardia teatrale e Brecht non è estraneità: entrambi derivano dal teatro borghese che offre un piano comune nella realtà fenomenica e nella mentalità critica; su una strada può arrivare al disordine informale, sull'altra alla chiarezza della scienza. Ma

tra l'una esperienza vitale(~~anche~~ e realistica)e l'altra esperienza vitale(anche realistica)esiste una feconda tensione;per cui,partendo dalle estreme conseguenze di una cultura,è possibile superarla con felice scatto,trovando un punto sicuro e oggettivo di riferimento non più in qualcosa di immobile(il vecchio tempio di T.Mann legato al passato)ma in un elemento dinamico e rivolto al futuro.
Del resto che l'opposizione fra le tragiche marionette di Jonesco e i biblici Clowns di Becket da una parte,e gli uomini di Brecht dall'altra,sia anche relazione,lo dimostrano gli ultimi risultati di Adamov,che in Paolo Paoli,alla libera danza di ali di farfalla e piume di struzzo accompagna(e non è una soluzione eclettica)le frasi proiettate che "chiariscono e commentano gli avvenimenti dell'anno-guerre,rivolte,scandali,scioperi,delitti-dal 1900al 1914.
In conclusione il tempo,che in Goldoni aveva rivelato,in una forma ancora ottimisticamente ingenua,la ricchezza e la varietà della vita,non è più subìto(resa della ragione all'istinto) ma è tenuto sotto controllo e dominato dalla ragione è possibilità di scelta,permette all'uomo di costruirsi il suo mondo,e diventa perciò principio di libertà e di ordine(senza il quale vera libertà non può esistere,ma caos e anarchia).
E l'ordine che Goldoni aveva trovato solo nel ripiegamento delle conclusioni dopo la novità delle aperture(e che nel Romanticismo,fuori di questa strada,si era creduto possibile in una misura trascendente,magari soltanto morale)ora, compiuto il cammino,si afferma nel procedere avanti.
Il razionalismo e l'illuminismo attuano così quanto di vitale avevano in sé potenzialmente,nella rivalutazione piena,anche estetica,della ragione,che in se stessa trova la soluzione alle contraddizioni nate da una impostazione limitata.
La contraddizione,fino all'annulamento della ragione,era insita infatti in una concezione razionale che per sua natura deve arrivare alle ultime conclusioni mentre trovava un limite nelle vesti borghesi in cui l'uomo nuovo era per la prima volta comparso in società.Caduto questo limite,il borghese si risolve nell'uomo,magari come fine,sullo sfondo,ancora come negativa:e ne è segno il sostanziale ottimismo di Brecht:il suo sdegno e la sua asprezza hanno infatti una analogia solo di partenza con l'amara ferocia di Jonesco,chiusa nel presente: perchè nascono dalla fede nella ragione,da un rapporto fra il presente e un modo più alto e completo,misura di giudizio e fine,che si può,e dunque si deve raggiungere. ~~E' significativo~~ Appunto, Goldoni aveva affidato all'eroe borghese, il suo antieroe, con Brecht, l'eroe è più che l'oppositore del tiranno non ~~sia,per Brecht,l'eroe~~,come nelle tragedie alfieriane,ma "una figura umana di tipo diametralmente opposto :il piccolo uomo insignificante,la nullità,che vanifica gli sforzi dell'oppressore proprio col non offrirgli nessuna coerenza da piegare"(G.Lunari).Brecht riprende così da Hasek la figura immortale del buon soldato Schweick,non la "parodia dell'eroe",ma "l'antieroe",che distrugge con l'arma del ridicolo,tanto più invincibile perchè inconscio,l'apparato dell'impero austro-ungarico nella 1°guerra mondiale(Hasek)e l'apparato hitleriano nella 2°guerra mondiale(Brecht).Ma tra i due Schweyk c'è una differenza:il primo,quello di Hasek,è fondamentalmente un anarchico che deve arrivare alla distruzione di tutti i sistemi;il secondo,quello di Brecht,ha un significato più vasto,è il popolo,che distrugge soltanto ogni sistema in cui l'uomo sia alienato:perciò il soldato Schweyk di Brecht può guardare innanzi,ed è sostanzialmente ottimista:egli manifesta infatti "l'atteggiamento veramente non positivo del popolo"(veramente non-positivo,aggiungiamo,perchè addirittura fuori di ogni oppressione,prima ancora che contro l'oppressione),essendo il popolo"l'unico elemento positivo"e non potendo"dunque porsi come positivo nei riguardi di null'altro";in questo è "la sua indistruttibilità,che lo rende oggetto inesauribile di abusi,e al tempo stesso terreno fecondo per la liberazione(Brecht).

Spogliatosi delle sue vesti borghesi, il proletario si presenta nei panni del popolo, ed è pronto a divenire il semplice uomo.

INSERTO I3

(Bertolt Brecht - Schweyk nella 2ª guerra mondiale)

INSERTO 1°

ANTIGONE - JEAN ANOUILH

IL CORO : Ecco. La molla è caricata . Non avrà che da scaricarsi da sola. Comodità della tragedia. Si dà appena una spinta per metterla in moto, un nonnulla. Un rapido sguardo a una ragazza che passa nella strada; una voglia d'onore come di qualcosa da mangiare, un bel mattino, al risveglio; una domanda superflua che ci si pone la sera ... Tutto qui. Dopo non c'è che da lasciarla fare. Si è tranquilli. Tutto si svolge da solo. Perché minutamente studiato, bene ingranato da sempre. La morte, il tradimento, la disperazione sono lì, vicini, e gli affanni, le tempeste, i silenzi; tutti i silenzi.. La tragedia è lineare, riposante, sicura ... Nel dramma, con quei traditori, quei cattivi incalliti, quell'innocenza perseguitata, quei vendicatori, quelle luci di speranza, morire diventa spaventoso, come in un fattaccio. Ci si poteva forse salvare, il giovane avrebbe potuto forse arrivare a tempo con i gendarmi. Nella tragedia si è tranquilli. In primo luogo, siamo in famiglia. Tutti innocenti, insomma. Se anche c'è uno che uccide e l'altro che è ucciso, è questione di distribuzione. Poi la tragedia è sopratutto riposante perché si sa che non c'è più speranza; la sporca speranza, si sa che ormai siamo acchiappati, acchiappati come un topo, con tutto il cielo sopra noi e non c'è più che da gridare ... Non da gemere, no, non da lamentarsi. Da gridare a piena voce quello che s'avea da dire, che non s'era mai detto e che ancora forse non si sapeva. E per niente, per dirselo a ses stessi, per impararlo da sè. Nel dramma ci si dibatte perché di spera di uscirne. E' ignobile. E' utilitario. Qui tutto è semplice ma nobile. E infine non c'è più nulla da tentare.

~~INSERTO 2°~~

(1)

A N T I G O N E - JEAN ANOUILH

CREONTE : (mormora come fra sè) A che gioco giuochi ?

ANTIGONE : Non giuoco.

CREONTE : Ma non capisci che se qualche altro all'infuori di quei tre zotici viene a sapere che cosa hai tentato di fare, sarò obbligato di condannarti a morte ? Se ora stai zitta, se rinunci a codesta follia, ho una possibilità di salvarti, ma non l'avrò più fra cinque minuti. Lo capisci ?

ANTIGONE : Bisogna che vada a seppellire mio fratello che quegli uomini hanno dissepolto.

CREONTE : Rifarai quel gesto assurdo ? Ci sono altre guardie vicino al corpo di Polinice e anche se riesci a ricoprirlo, riscopriranno il suo cadavere, lo sai bene. Che puoi fare, se non insanguinarti di nuovo le unghie e farti riprendere ? (La guarda in silenzio) Hai dunque voglia di morire ? Già sembri un uccellino preso al laccio.

ANTIGONE : Non inteneritevi per me. Fate come me. Fate quel che dovete fare. Ma se siete un essere umano, fatelo presto. Ecco quanto vi chiedo. Non potrò avere eternamente coraggio, questo è vero.

CREONTE : (le si avvicina) Voglio salvarti, Antigone.

ANTIGONE : Siete il re, potete tutto ma questo non lo potete.

CREONTE : Credi ?

ANTIGONE : Potete soltanto farmi uccidere.

CREONTE : E se ti faccio torturare ?

ANTIGONE : Perché ? Perché pianga, perché domandi grazia, perché giuri quel che si vorrà e ricominci dopo, quando non sentirò più male?

CREONTE : (le stringe le braccia) Ascoltami.

ANTIGONE : Mi fate male al braccio con le vostre mani.

CREONTE : (la guarda e la lascia, sorridendo. Mormora) Dio sa se ho altre cosa da fare oggi e nondimeno voglio perdere tempo a salvarti, piccolo demonio. (la fa sedere su una sedia in mezzo alla stanza.

i toglie la vestaglia e avanza verso di lei, pesante, imponente, in maniche di camicia) Il giorno dopo una rivoluzione fallita, lavoro da sbrigare ce n'è fin troppo. Ma gli affari urgenti aspetteranno. Non voglio lasciarti morire per ragioni politiche. Tu vali di più. Perché, Polinice, quell'ombra inquieta e quel corpo che si decompone tra le guardie e tutto cotesto patetico che t'infiamma, non è che un affare politico. Io non sono tenero, ma sono delicato: mi piace tutto ciò che è lindo, netto, ben lavato. Credi che non mi disgusti quanto disgusta te quella carne che imputridisce al sole ? La sera, quando il vento viene dal mare, si sente già dal palazzo. Mi rivolta lo stomaco. E pure non vado nemmeno a chiudere la mia finestra. E' ignobile e, voglio dirtelo, bestiale, mostruosamente bestiale, ma bisogna che tutta Tebe per qualche tempo senta quell'odore. Puoi immaginarti se l'avrei fatto seppellire tuo fratello, non foss'altro per l'igiene. Ma perché gli scemi che governo comprendano, è necessario che il cadavere di Polinice appesti tutta la città, per un mese.

ANTIGONE : Siete odioso.

CREONTE : Sì, piccola mia. Il mestiere lo esige. Si può discutere se si deve o non si deve fare. Ma se si fa, bisogna farlo così.

ANTIGONE : Perché lo fate ?

CREONTE : Un mattino, mi sono svegliato re di Tebe. E Dio solo sa che nella vita mi sarebbe piaciuto essere tutto, tranne che potente.

ANTIGONE : Bisognava dire di no, allora.

CREONTE : Avrei potuto. Soltanto mi sono sentito a un tratto come un operaio che rifiuta un lavoro. Non mi è parso onesto. Ho detto di sì.

ANTIGONE : (grida) Tanto peggio per voi. Io, non ho detto dicsì. Che cosa volete m'importi della vostra politica, della vostra necessità, delle vostre storie ? Io posso ancora dire "no" a tutto ciò che non mi piace e sono solo giudice. E voi, con la vostra corona, con le vostre guardie, con la vostra pompa, potete soltanto farmi morire, perché avete detto sì.

CREONTE : Ascoltami.

ANTIGONE : Se voglio, io, posso non ascoltarvi. Voi avete detto sì. Non ho più nulla da imparare da voi. Ma voi no. Siete lì a bere le mie parole. E non chiamate le vostre guardia appunto per ascoltarmi sino alla fine.

CREONTE : Mi diverti.

ANTIGONE : No. Vi faccio paura. Per ciò voi cercate di salvarmi. Sarebbe molto più comodo serbare una piccola Antigone viva e muta in questo palazzo. Siete troppo sensibile per essere un buon tiranno, ecco tutto. Non di meno fra poco mi farete uccidere e per ciò avete paura. Un uomo che ha paura è ripugnante.

CREONTE : E bene, sì, ho paura. Sei contenta ? Ho paura d'essere ob_ bligato a farti uccidere, se ti ostini. E non vorrei.

ANTIGONE : Io non sono obbligata a fare ciò che non voglio. Anche voi non avreste voluto rifiutare una tomba a mio fratello. Ditelo che non avreste voluto .

CREONTE : Te l'ho detto.

ANTIGONE : E pure l'avete fatto. E ora mi farete uccidere contro la vostra volontà. Essere re consiste in questo ?

CREONTE : Sì.

ANTIGONE : Povero Creonte, con le mie unghie rotte e piene di terra, e le lividure che le tue guardie mi hanno fatto alle braccia, con la mia paura che mi stringe le viscere, io sono regina.

CREONTE : Allora abbi pietà di me, vivi. Il cadavere di tuo fratello che si putrefa sotto le mie finestre è caro prezzo perché l'ordine regni in Tebe. Mio figlio tiv ama. Non obbligarmi a pagare anche con la tua persona. Ho pagato abbastanza.

ANTIGONE : No. Avete detto di sì. Non potete smettere mai di pagare, ora.

CREONTE : (improvvisamente la scuote, fuori di sè) Ma, buon Dio.

Bisogna ci sia anche chi dice di sì. Bisogna ci sia chi conduce la barca. Fa acqua da tutte le parti, la barca. E' piena di delitti, di stupidaggini, di miseria. E il timone è lì che sbatacchia. L'equipaggio non vuol fare più niente, pensa soltanto a saccheggiare la stiva e gli ufficiali si stanno approntando una comoda imbarcazione, solo per sè, con tutte le provviste d'acqua dolce per mettersi almeno in salvo. E l'albero scricchiola, e il vento soffia e le vele vanno in brandelli e tutti quei bruti creperanno insieme perché non pensano che alla loro pelle, alla loro preziosa pelle e ai loro piccoli affari. Credi che ci sia il tempo di fare i difficili, di sapere se bisogna dire sì o no, di chiedersi se un giorno verrà la resa dei conti e se si potrà essere un uomo dopo ? Si afferra la barra, si raddrizza sulle montagne d'acqua, si grida un ordine e si spara nel branco, sul primo che si fa avanti. Nel branco. Non ha nome. Come l'onda che viene ad infrangersi sul ponte davanti a voi, il vento che vi schiaffeggia, quella cosa che cade in mezzo al branco, non ha nome. Era forse uno che poco prima t'aveva dato un fiammifero, sorridendo. Non ha più nome. E anche tu, avvinghiato alla barra, non hai più nome. Soltanto la barca ha un nome, e la tempesta. Lo capisci questo ?

ANTIGONE : (scuote la testa) Non voglio capire. Voi forse sì. Io sono qui per altre ragioni, non per capire. Son qui per dirvi di no e per morire.

CREONTE : E' facile dire no.

ANTIGONE : Non sempre.

——— ... ———

INSERTO 3°

L A C A N T A T R I C E C A L V A - EUGÈNE IONESCO

- Scena Prima -

Interno borghese inglese, con poltrone inglesi. Serata inglese. Il signor Smith, inglese, nella sua poltrona e nelle sue pantofole inglesi, fuma la sua pipa inglese e legge un giornale inglese accanto a un fuoco inglese. Porta occhiali inglesi; ha baffetti grigi, inglesi. Vicino a lui, in un'altra poltrona inglese, la signora Smith, inglese, rammenda un paio di calze inglesi. Lungo silenzio inglese. La pendola inglese batte diciassette colpi inglesi.

SIGNORA SMITH : Già le nove. Abbiamo mangiato minestra, pesce, patate al lardo, insalata inglese. I ragazzi hanno bevuto acqua inglese. Abbiamo mangiato bene, questa sera. La ragione si è che abitiamo nei dintorni di Londra e che il nostro nome èè Smith.

SIGNOR SMITH : (continuando a leggere, fa schioccare la lingua).

SIGNORA SMITH : Le patate sono molto buone col lardo, l'olio dell'insalata non era rancido. L'olio del droghiere dell'angolo è di qualità assai migliore dell'olio del droghiere di fronte, ed è persino migliore dell'olio del droghiere ai piedi della salita. Non voglio dire però che l'olio di costoro sia cattivo.

SIGNOR SMITH : (continuando a leggere, fa schioccare la lingua).

SIGNORA SMITH : Ad ogni modo l'olio del droghiere dell'angolo resta il migliore ...

SIGNOR SMITH : (continuando a leggere, fa schioccare la lingua).

SIGNORA SMITH : Questa volta Mary ha cotto le patate proprio a dovere. L'ultima volta non le aveva fatte cuocere bene. A me piacciono solo quando sono ben cotte.

SIGNOR SMITH : (continuando a leggere, fa schioccare la lingua).

SIGNORA SMITH : Il pesce era fresco. Mi sono persino leccata i baffi. Ne ho preso due volte. Anzi, tre. Mi farà andar di corpo. Anche tu ne preso tre volte. Però la terza volta ne hai preso meno delle due volte precedenti, mentre io ne ho preso molto di più. Ho mangiato meglio

di te, questa sera. Come si spiega ? Di solito, tu mangi più di me. Non è certo l'appetito che ti manca.

SIGNOR SMITH : (fa schioccare la lingua).

SIGNORA SMITH : Tutto sommato però la minestra era forse un pò troppo salata. Aveva più sale in zucca di te. Ah, ah, ah. Aveva pure troppi porri e troppo poca zucca e cipolla. Mi spiace di non aver suggerito a Mary di aggiungere un pò di anice stellato. La prossima volta saprò come regolarmi.

SIGNOR SMITH : Il nostro bambino avrebbe voluto bere della birra, un giorno o l'altro non lo terrà più nessuno. Ti rassomiglia. Hai visto,a tavola, come fissava la bottiglia ? Ma io gli ho riempito il bicchiere con l'acqua della caraffa. Aveva sete e l'ha bevuta. Elena invece rassomiglia a me : brava donna di casa, economa, suona il piano. Non chiede mai di bere birra inglese. E' come la più piccola, che beve solo latte e non mangia che pappa. Da ciò si può capire che ha appena due anni. Si chiama Peggy.

Il pasticcio di cotogne e fragole era formidabile. Alla frutta avremmo forse potuto concederci un bicchierino di Borgogna australiano, ma non ho voluto mettere in tavola il vino per non dare ai ragazzi un cattivo esempio di golosità. Bisogna insegnar loro ad essere parchi e misurati nella vita.

SIGNOR SMITH : (continuando a leggere, fa schioccare la lingua).

SIGNORA SMITH : La signora Parker conosce un droghiere rumeno, chiamato Popesco Rosenfeld, che è appena arrivato da Costantinopoli. E' un gran specialista in yoghurt. E' diplomato alla scuola dei fabbricanti di yoghurt di Adrianopoli. Domani andrò da lui a comprare una grossa pentola di yoghurt rumeno folkloristico. Non si trovano sovente cose così nei dintorni di Londra.

SIGNOR SMITH : (continuando a leggere, fa schioccare la lingua).

SIGNORA SMITH : Lo yoghurt è quel che ci vuole per lo stomaco, le reni, l'appendicite e l'apoteosi. Me l'ha detto il dottore Mac-kenzie--King, che cura i bambini dei nostri vicini, i Johns. E' un bravo medico. Si può aver fiducia in lui. Non ordina mai dei rimedi senza averli prima esperimentati su di sè. Prima di far operare Parker, ha voluto farsi operare lui al fegato, pur non essendo assolutamente malato.

SIGNOR SMITH : Come si spiega allora che il dottore se l'è cavata, mentre Parker è morto ?

SIGNORA SMITH : Evidentemente perché sul dottore l'operazione è riuscita, mentre su Parker no.

SIGNOR SMITH : Quindi Mackenzie non è un bravo medico. L'operazione avrebbe dovuto riuscire su tutti e due, oppure tutti e due avrebbero dovuto soccombere.

SIGNORA SMITH : Perché ?

SIGNOR SMITH : Un medico coscienzioso dovrebbe morire insieme col malato, se non possono guarire assieme. Il comandante di una nave perisce con la nave, nei flutti. Non sopravvive mica.

SIGNORA SMITH : Non si può paragonare un malato a una nave.

SIGNOR SMITH : E perché no ? Anche la nave ha le sue malattie; d'altronde il tuo medico è sano come un pesce; ragione di più, dunque, per perire assieme al malato come il dottore con la sua nave.

SIGNORA SMITH : Ah ! Non ci avevo pensato ... Forse hai ragione ... E allora che cosa si deve concludere ?

SIGNOR SMITH : Che tutti i medici sono ciarlatani. E anche tutti i malati. Solo la marina è sana, in Inghilterra.

SIGNORA SMITH : Ma non i marinai.

SIGNOR SMITH : Beninteso.

- Pausa -

(Sempre col giornale in mano) C'è una cosa che non capisco. Perché nella rubrica dello stato civile è sempre indicata

l'età dei morti e mai quella dei nati ? E' un controsenso.

SIGNORA SMITH : Non me lo sono mai domandato !

- Altro silenzio. La pendola suona sette volte. Silenzio. La pendola suona tre volte. Silenzio. La pendola non suona affatto. -

SIGNOR SMITH : (sempre col giornale) Guarda un pò, c'è scritto che Bobby Watson è morto.

SIGNORA SMITH : Dio mio, poveretto, quando è morto ?

SIGNOR SMITH : Perché ti stupisci ? Lo sai benissimo. E' morto due anni fa. Siamo andati ai suoi funerali, ricordi ? un anno e mezzo fa.

SIGNORA SMITH : Certo che me ne ricordo. Me ne sono ricordata subito, ma non capisco perché tu ti sia stupito vedendolo sul giornale.

SIGNOR SMITH : Sul giornale non c'è. Son già tre anni che si è parlato del suo decesso. Me ne sono ricordato per associazione di idee.

SIGNORA SMITH : Peccato ! Era così ben conservato.

SIGNOR SMITH : Era il più bel cadavere di Gran Bretagna ! Non dimostrava la sua età. Povero Bobby, erano quattro anni che era morto ed era ancor caldo. Un vero cadavere vivente. E com'era allegro !

SIGNORA SMITH : Povera Bobby.

SIGNOR SMITH : Vuoi dire povero Bobby.

SIGNORA SMITH : No, penso a sua moglie. Lei si chiamava come lui, Bobby, Bobby Watson. Siccome avevano lo stesso nome, non si riusciva a distinguerli l'uno dall'altra quando li si vedeva insieme. E' stato solo dopo la morte di lui, che si è potuto sapere con precisione chi fosse l'uno e chi fosse l'altra. Tuttavia, ancor oggi, c'è gente che la scambia per il morto e le fa le condoglianze. Tu la conosci ?

SIGNOR SMITH : Non l'ho vista che una volta, per caso, al funerale di Bobby.

SIGNORA SMITH : Io non l'ho mai vista. E' bella ?

SIGNOR SMITH : Ha tratti regolari, eppure non si può dire che sia bella. Troppo alta e troppo massiccia. I suoi tratti non sono regolari, eppure la sig potrebbe dire bella. E' un pò troppo piccola e magra. E' insegnante di canto.

- La pendola suona cinque volte. Lunga pausa. -

SIGNORA SMITH : E quando pensano di sposarsi quei due ?

SIGNOR SMITH : La primavera prossima, al più tardi.

SIGNORA SMITH : Bisognerà per forza andare al matrimonio.

SIGNOR SMITH : E bisognerà anche fare un regalo. Mi domando quale.

SIGNORA SMITH : Perché non gli regaliamo uno dei sette piatti d'argento che ci hanno dato per il nostro matrimonio, e che non ci sono mai serviti a nulla ? ... E' triste per lei esser rimasta vedova così giovane.

SIGNOR SMITH : Per fortuna non hanno figli.

SIGNORA SMITH : Non ci sarebbe mancato che questo ! Figli ! Povera donna, che cosa ne avrebbe fatto ?

SIGNOR SMITH : E' ancora giovane. Può benissimo risposarsi. Il lutto le sta così bene !

SIGNORA SMITH : Ma chi si prenderà cura dei figli ? Lo sai che hanno un bambino e una bambina. Come si chiamano ?

SIGNOR SMITH : Bobby e Bobby, come i loro genitori. Lo zio di Bobby Watson, il vecchio Bobby Watson, è ricco e vuol molto bene al bambino. Potrebbe incaricarsi lui dell'educazione di Bobby.

SIGNORA SMITH : Sarebbe logico. E la zia di Bobby Watson, la vecchia Bobby Watson, potrebbe benissimo incaricarsi per parte sua dell'educazione di Bobby Watson, la figlia di Bobby Watson. Così la mamma di Bobby Watson, Bobby, potrebbe risposarsi. Ha qualcuno in vista ?

SIGNOR SMITH : Sì, un cugino di Bobby Watson.

SIGNORA SMITH : Chi ? Bobby Watson ?

SIGNOR SMITH : Di quale Bobby Watson parli ?

SIGNORA SMITH : Di Bobby Watson, il figlio del vecchio Bobby Watson, l'altro zio di Bobby Watson, il morto.

SIGNOR SMITH : No, non è quello, è un altro. E' il figlio della vecchia Bobby Watson, la zia di Bobby Watson, il morto.

SIGNORA SMITH : Vuoi dire Bobby Watson , il commesso viaggiatore ?

SIGNOR SMITH ; Tutti i Bobby Watson sono commessi viaggiatori.

SIGNORA SMITH : Che mestieraccio ! Eppure si guadagna bene.

SIGNOR SMITH : Sì, quando non c'è concorrenza.

SIGNORA SMITH : E quando c'è concorrenza ?

SIGNOR SMITH : Il martedì, il giovedì e il martedì.

SIGNORA SMITH : Ah ! Tre giorni la settimana ? E che fa Bobby Watson durante quel tempo ?

SIGNOR SMITH :Si riposa, dorme.

SIGNORA SMITH : Ma perché non la vora durante quei tre giorni, se non c'è concorrenza ?

SIGNOR SMITH : Non posso saper tutto. Fai delle domande stupide !

SIGNORA SMITH : (offesa) Lo dici per umiliarmi ?

SIGNOR SMITH : (sorridendo) Sai bene che non è vero.

SIGNORA SMITH : Gli uomini son tutti uguali ! Rimanete lì, tutta la giornata, sigaretta in bocca, oppure vi incipriate e vi dipingete le labbra, cinquanta volte al giorno, quando non bevete a più non posso !

SIGNOR SMITH : Ma che cosa diresti se vedessi gli uomini fare come le donne, fumare tutta la giornata, incipriarsi, impiastricciarsi di rosso le labbra, bere whisky ?

SIGNORA SMITH : Quanto a me, me ne infischio ! Ma se parli così per farmi rabbia, allora ... non mi va questo genere di scherzi, lo sai ! (Getta molto lontano le calze e mostra i denti. Si alza.)

SIGNOR SMITH : (si alza a sua volta e va verso la moglie, teneramente) Oh ! Mia polastrella arrosto, perché vomiti fuoco ! Lo sai che parlo per ridere ! (La prende per la vita e la bacia) Che buffa coppia di vecchi innamorati siamo noi due ! Viene, spegniamo la luce e andiamo a nanna !

I N S E R T O 4

L A C A N T A T R I C E C A L V A - EUGENE IONESCO

Tipi comunità inglese

- Scena Quarta -

SIGNOR MARTIN : Mi scusi, signora, non vorrei sbagliare, ma mi pare di averla già incontrata da qualche parte.

SIGNORA MARTIN : Anche a me, signore, ppare di averla incontrata da qualche parte.

SIGNOR MARTIN : Non l'avrò, signora, per caso intravvista a Manchester?

SIGNORA MARTIN : Potrebbe darsi. Io sono nativa di Manchester ! Tuttavia non ricordo bene, signore; non potrei dire se è là che l'ho vista, o no!

SIGNOR MARTIN : // Dio mio, è veramente curioso ! Anch'io sono nativo di Manchester, signora !

SIGNORA MARTIN : Veramente curioso !

SIGNOR MARTIN : Veramente curioso ! ... // Sta di fatto però che io, signora, ho lasciato Manchester circa cinque settimane fa.

SIGNORA MARTIN : Veramente curioso ! Bizzarra coincidenza ! Anch'io, signore, ho lasciato Manchester circa cinque settimane fa.

SIGNOR MARTIN : Io ho preso il treno delle otto e mezzo del mattino, quello che arriva a Londra un quarto alle cinque, signora.

SIGNORA MARTIN : Veramente curioso ! Veramente bizzarro ! Incredibile coincidenza ! Io ho preso lo stesso treno, signore !

SIGNOR MARTIN : // Dio mio, veramente curioso ! Non potrebbe darsi allora, signora, che io l'abbia vista in treno ?

SIGNORA MARTIN : E' possibile, verosimile e plausibile, e, dopo tutto, perché no ? ... Io però non me ne ricordo, signore !

SIGNOR MARTIN : Io viaggiavo in seconda classe, signora. // In Inghilterra non esiste seconda classe, ma io viaggiavo ugualmente in seconda classe.

SIGNORA MARTIN : Veramente bizzarro ! Veramente curioso ! Incredibile circostanza ! Anch'io viaggiavo in seconda classe !

SIGNOR MARTIN : Veramente curioso ! Noi possiamo benissimo esserci incontrati in seconda classe, signora !

SIGNORA MARTIN : La cosa è possibile, e persino verosimile. Ma io non ne ho un ricordo chiaro, caro signore !

SIGNOR MARTIN : Il mio posto era nel vagone numero otto, sesto scompartimento, signora !

SIGNORA MARTIN : Curioso ! Anche il mio posto era nel vagone numero otto, sesto scompartimento, caro signore !

SIGNOR MARTIN : Veramente curioso questa coincidenza ! Non potrebbe darsi, cara signora, che noi ci siamo incontrati nel sesto scompartimento ?

SIGNORA MARTIN : Dopo tutto, è estremamente possibile ! Io però non me ne ricordo, caro signore.

SIGNOR MARTIN : A dire il vero, cara signora, non me ne ricordo neppure io; ciò non toglie però che noi possiamo esserci visti proprio là : anzi più ci penso, più la cosa mi pare possibile.

SIGNORA MARTIN : Oh ! Certamente, signore, certamente !

SIGNOR MARTIN : Com'è curioso ! ... Io avevo il posto numero tre, vicino alla finestra, cara signora.

SIGNORA MARTIN : Oh, mio Dio, com'è curioso e com'è bizzarro : io avevo il posto numero sei, vicino alla finestra, in faccia a lei, caro signore !

SIGNOR MARTIN : Oh, mio Dio, che curioso coincidenza ! ... Noi eravamo, dunque, faccia a faccia, cara signora ! E' certamente là che ci siamo visti !

SIGNORA MARTIN : Veramente curioso ! La cosa è possibile, ma io non me ne ricordo, caro signore !

SIGNOR MARTIN : A vero dire, cara signora, non me ne ricordo neppure io. Tuttavia è possibilissimo che noi ci siamo visti in quell'occasione.

SIGNORA MARTIN : E' vero, ma non ne sono completamente sicura, signore.

SIGNOR MARTIN : Non è lei, cara signora, la signora che mi ha pregato di metterle la valigia sulla reticella e che dopo mi ha ringraziato e permesso di fumare ?

SIGNORA MARTIN : Ma sì, dovrei essere io, signore ! Com'è curiosa, curiosissimamente curiosa questa coincidenza !

SIGNOR MARTIN : Che curiosa e bizzarra coincidenza ! Non le pare, signora, che noi potremmo esserci conosciuti in quel momento ?

SIGNORA MARTIN : Oh ! E' certamente una curiosa circostanza ! E' possibile, caro signore! Tuttavia non credo di ricordarmene.

SIGNOR MARTIN : Neppure io, signora.

- Un momento di silenzio. La pendola suona due colpi, poi un colpo. -

Dal mio arrivo a Londra, io abito in via Bromfield, cara signora.

SIGNORA MARTIN : Qant'è curioso, quant'è bizzarro ! Anch'io dal mio arrivo a Londra abito in via Bromfield, caro signore.

SIGNOR MARTIN : Curioso ! Ma allora, allora noi possiamo esserci incontrati in via Bromfield, cara signora.

SIGNORA MARTIN : Oh, quant'è curioso e quant'è bizzarro tutto ciò ! E' davvero possibile, se ci si pensa, ma io non me ne ricordo, caro signore.

SIGNOR MARTIN : Io abito al numero 19, cara signora.

SIGNORA MARTIN : Com'è curioso ! Anch'io abito al numero 19, caro signore.

SIGNOR MARTIN : Ma allora, allora, allora, allora, che ne direbbe, cara signora, se ci fossimo incontrati in quella casa ?

SIGNORA MARTIN : E' possibile, ma io non me ne ricordo, caro signore.

SIGNOR MARTIN : Il mio appartamento è al quinto piano, il numero 8, cara signora.

SIGNORA MARTIN : Oh ! Com'è curiosa, com'è bizzarra, Dio mio, questa coincidenza ! Anch'io abito al quinto piano, nell'appartamento numero 8, caro signore !

SIGNOR MARTIN : (sognante) Curiosa, curiosissima, incredibilmente curiosa circostanza ! Nella mia camera da letto c'è un letto. Il mio letto è coperto da un piumino verde. Questa camera, con il suo letto e il suo piumino verde, si trova in fondo al corridoio, tra il water e la biblioteca, cara signora !

SIGNORA MARTIN : Quale coincidenza, gran Dio, quale coincidenza ! La mia camera da letto ha un letto con un piumino verde e si trova in fondo al corridoio, tra la biblioteca, caro signore, e il water !

SIGNOR MARTIN : Quant'è bizzarro, curioso e strano ! Mi lasci dunque, dire, cara signora, che noi abitiamo nella medesima camera e che dormiamo nello stesso letto, cara signora. E' forse là che ci siamo incontrati!

SIGNORA MARTIN : Oh ! La curiosa coincidenza ! E' veramente possibile che sia là che ci siamo incontrati, e potrebbe persino darsi la scorsa notte. Ma io non me ne ricordo, caro signore !

SIGNOR MARTIN : Io ho una figlioletta e questa figlioletta abita con me, cara signora. Essa ha due anni, è bionda, ha un occhio bianco e un occhio rosso, è molto graziosa e si chiama Alice, cara signora.

SIGNORA MARTIN : Bizzarra coincidenza ! Anch'io ho una figlioletta, essa pure ha due anni, un occhio bianco e uno rosso, è molto graziosa e si chiama Alice, caro signore !

SIGNOR MARTIN : (sempre con voce strascicata e monotona) Curiosa e bizzarra coincidenza ! Forse è la stessa, cara signora !

SIGNORA MARTIN : Curiosissimo ! E' davvero possibile, caro signore.

- Lungo silenzio ... La pendola batte ventinove colpi.

SIGNOR MARTIN : (dopo aver lungamente riflettuto, si alza lentamente e senza fretta si dirige verso la signora Martin, la quale, stupita dall'aria solenne del signor Martin, si è alzata pure lei, molto tranquillamente; il signor Martin con la solita voce fiacca, vagemente cantante) Allora, cara signora, io credo che non vi siano più dubbi, noi ci siamo già visti e lei è la mia legittima sposa ... Elisabetta, ti ho ritrovata !

- La signora Martin si avvicina al signor Martin senza affrettarsi. Si abbracciano senza espressione. La pendola batte un colpo molto forte. Il colpo dev'essere tanto forte da far sussultare gli spettatori. I coniugi Martin non lo odono.

SIGNORA MARTIN : Donald, sei tu, darling !

I N S E R T O 5

L A L E Z I O N E - EUGENE IONESCO

PROFESSORE : ..... Ritorniamo alla nostra aritmetica.

ALLIEVA : La seguo, professore.

PROFESSORE : (spiritoso) Rimanendo seduta.

ALLIEVA : (apprezzando la battuta di spirito) Come lei, professore.

PROFESSORE : Bene. Aritmetichiamo un pò.

ALLIEVA : Molto volentieri, professore.

PROFESSORE : Non le dispiacerebbe dirmi ....

ALLIEVA : Per nulla, professore, dica pure.

PROFESSORE : Quanto fa uno più uno ?

ALLIEVA : Uno più uno da due.

PROFESSORE : (stupito della sapienza dell'allieva) Magnifico, magnifico ! Lei mi sembra molto molto ferrata. Otterrà facilmente la libera docenza totale, signorina.

ALLIEVA : Ne sono felice. Sopratutto perché me lo dice lei.

PROFESSORE : Facciamo un passo avanti : quanto fa due più uno ?

ALLIEVA : Tre.

PROFESSORE : Tre più uno ?

ALLIEVA : Quattro.

PROFESSORE : Quattro più uno ?

ALLIEVA : Cinque.

PROFESSORE : Cinque più uno ?

ALLIEVA : Sei.

PROFESSORE : Sei più uno ?

ALLIEVA : Sette.

PROFESSORE : Sette più uno ?

ALLIEVA : Otto.

PROFESSORE : Sette più uno ?

ALLIEVA : Otto bis.

PROFESSORE : Eccellente risposta. Sette più uno ?

ALLIEVA : Otto ter.

PROFESSORE : Stupendamente. Brava? Sette più uno ?

ALLIEVA : Otto quater. E talvolta nove.

PROFESSORE : Magnifico, signorina, lei è magnifica. Lei è deliziosa. Felicitazioni calorose. Non è il caso di continuare. Ora proviamo la sottrazione. Mi dica, se non è troppo stanca, quanto fa quattro meno tre?

ALLIEVA : Quattro meno tre ? ... Quattro meno tre ?

PROFESSORE : Sì. Vale a dire: tolga tre da quattro.

ALLIEVA : Fa ... sette ?

PROFESSORE : Mi scusi, ma sono costretto a contraddirla. Quattro meno tre non fa sette. Lei si confonde : quattro più tre fa sette ... Adesso non si tratta più di addizione, bisogna sottrarre.

ALLIEVA : (sforzandosi di capire) Sì ... sì ...

PROFESSORE : Quattro meno tre fa ... Quanto ? ... Quanto ? ...

ALLIEVA : Quattro ?

PROFESSORE : No, signorina, non ci siamo.

ALLIEVA : Tre, allora.

PROFESSORE : Neppure, signorina ... Scusi, ma devo dirglielo ... E' sbagliato ... Mi scusi tanto ...

ALLIEVA : Quattro meno tre ... Quattro meno tre ... Quattro meno tre ? Non farà mica dieci, per caso ?

PROFESSORE : Oh no ! certamente no, signorina. Non si tratta d'indovinare, bisogna ragionare. Cerchiamo di dedurlo assieme. Vuole contare ?

ALLIEVA : Sì, professore. Uno ... due ... mm ...

PROFESSORE : Lei sa contare, vero ? Fino a quanto sa contare ?

ALLIEVA : Posso contare ... fino all'infinito.

PROFESSORE : Impossibile, signorina.

ALLIEVA : Allora mettiamo fino a sedici.

PROFESSORE : E' sufficiente. Bisogna sapersi moderare. Conti, dunque, la prego.

ALLIEVA : Uno ... due ... e poi dopo il due, c'è il tre ... quattro...

PROFESSORE : Alt, signorina : qual è il più grande ? Tre o quattro ?

ALLIEVA : Mm ... tre o quattro ? Qual è il più grande ? Tre o Il più grande fra tre e quattro ? In che senso il più grande ?

PROFESSORE : Esistono dei numeri più piccoli e degli altri più grandi. Nei numeri più grandi ci sono più unità che non nei piccoli ...

ALLIEVA : ... che non nei piccoli numeri ?

PROFESSORE : A meno che i piccoli abbiano delle unità più piccole. Se esse sono piccolissime, allora può darsi il caso che vi siano più unità nei numeri piccoli che in quelli grandi ... Si tratta però d'altre unità.

ALLIEVA : In questi casi i numeri piccoli possono essere più grandi di quelli grandi ?

PROFESSORE : Sorvoliamo. E' una storia che ci porterebbe troppo lontano : le basti sapere che non esistono soltanto i numeri ... esistono anche le grandezze, le somme, esistono i gruppi, esistono le quantità, delle quantità di cose, come le prugne, i vagoni, le oche, le grane e i granellini, ecc. ecc. Supponiamo però, per facilitare il nostro compito, di non avere che numeri uguali : i più grandi saranno quelli che conterranno il maggior numero di unità uguali.

ALLIEVA : Quello che ne contiene di più sarà il più grande ? Ah, capisco, professore : lei identifica la qualità con la quantità.

PROFESSORE : Enunciazione troppo teorica, signorina, troppo tecnica. Lei non deve preoccuparsi di queste cose. Riprendiamo il nostro esempio e ragioniamo sul caso particolare. Vedremo più tardi le conclusioni generali. Dati i numeri tre e quattro, ciascuno con un numero sempre uguale d'unità, quale dei due sarà il più grande : il numero più grande o il numero più piccolo ?

ALLIEVA : Scusi professore ... Che cosa intende per numero più grande ? Quello meno piccolo dell'altro ?

PROFESSORE : Certamente, signorina. Lei mi ha capito alla perfezione.

ALLIEVA : Allora, è quattro.

PROFESSORE : Checos'è quattro ? Più grande o più piccolo di tre ?

ALLIEVA : Più piccolo ... no, più grande.

PROFESSORE : Magnifica risposta. E adesso mi dica : quante unità ci sono tra tre e quattro ? ... O tra quattro e tre, se preferisce ?

ALLIEVA : Non ci sono unità fra tre e quattro, professore. Il quattro viene immediatamente dopo il tre; non c'è assolutamente niente fra tre e quattro.

PROFESSORE : Non mi sono spiegato. E' senza dubbio colpa mia. Non sono stato abbastanza chiaro.

ALLIEVA : No, professore, la colpa è mia.

PROFESSORE : Proviamo con un esempio. Ecco qui tre fiammiferi. Ed eccone ancora uno che fa quattro. Guardi bene, ce ne sono quattro, ne tolgo uno, quanti ne restano ?

- Non si vedono i fiammiferi né, d'altronde, alcun altro oggetto di cui si parla; il professore si alzerà dal tavolo, scriverà su una lavagna inesistente con un gesso inesistente, ecc. -

ALLIEVA : Cinque. Se tre più uno fa quattro, quattro più uno farà cinque.

PROFESSORE : Non ci siamo, non ci siamo assolutamente. Lei ha tendenza a sommare. Ma bisogna anche sottrarre. Non basta integrare, occorre anche disintregrare. E' la vita. E' la filosofia. E' la scienza. E' il progresso, la civiltà.

ALLIEVA : Sì, professore.

PROFESSORE : Torniamo ai nostri fiammiferi. Ne abbiamo dunque quattro. Lo vede bene che sono quattro. Ne tolgo uno, non ne rimangono più che ...

ALLIEVA : Non lo so, professore.

PROFESSORE : Coraggio, rifletta. Non è facile, lo ammetto. Ad ogni modo lei è sufficientemente istruita per poter fare lo sforzo intellettuale necessario a capire. Dunque ?

ALLIEVA : Non ce la faccio, professore. Non so.

PROFESSORE : Prendiamo degli esempi più facili. Se lei avesse avuto due nasi e io gliene avessi strappato uno ... quanti gliene resterebbero adesso ?

ALLIEVA : Nessuno.

PROFESSORE : Come nessuno ?

ALLIEVA : Sì, infatti è proprio per la ragione che non me ne ha strappato nessuno che adesso me ne resta uno. Se lei me l'avesse strappato, io non ne avrei più.

PROFESSORE : Lei non ha capito il mio esempio. Supponga di avere una sola orecchia.

ALLIEVA : Sì, e poi ?

PROFESSORE : Io gliene aggiungo una : quante ne avrebbe ?

ALLIEVA : Due.

PROFESSORE : Bene. Io gliene aggiungo ancora una. Quante ne avrebbe ?

ALLIEVA : Tre orecchhie.

PROFESSORE : Gliene tolgo una ... Le restano ... quante orecchie ?

ALLIEVA : Due.

PROFESSORE : Bene. Ne tolgo ancora una; quante restano ?

ALLIEVA : Due.

PROFESSORE : No. Ne ha due, gliene prendo una, la mangio, quante gliene restano ?

ALLIEVA : Due.

PROFESSORE : Gliene mangio una ... una.

ALLIEVA ; Due.

PROFESSORE : Una

ALLIEVA : Due.

PROFESSORE : Una.

ALLIEVA : Due.

PROFESSORE :Una.

ALLIEVA : Due.

PROFESSORE : Una

ALLIEVA : Due.

PROFESSORE : Una.

ALLIEVA : Due.

PROFESSORE : No. No. Non ci siamo. L'esempio non è ... non è convincente. Faccia attenzione.

ALLIEVA : Sì, professore.

PROFESSORE : Lei ha ... lei ha ... lei ha ...

ALLIEVA : Dieci dita.

PROFESSORE : Se vuole. Benissimo. Lei dunque ha dieci dita.

ALLIEVA : Sì, professore.

PROFESSORE : Quante ne avrebbe, se ne avesse cinque ?

ALLIEVA : Dieci, professore.

PROFESSORE : Neanche per sogno.

ALLIEVA : Sì, professore.

PROFESSORE : Se le dico di no.

ALLIEVA : Mi ha detto adesso che ne ho dieci...

PROFESSORE : Le ho detto anche, subito dopo, che ne aveva cinque.

ALLIEVA : Io non ne ho cinque, ne ho dieci.

PROFESSORE : Cambiamo metodo ... Limitiamoci ai numeri da uno a cinque, per la sottrazione ... Attenzione, signorina, adesso le faccio ca capire. (Si mette a scrivere ad una lavagna immaginaria. L'avvicina all'allieva, che si volta per guardare) Vede, signorina ... (Fa l'atto di disegnare sulla lavagna un bastone, di scriversi sotto il numero 1; poi due bastoni, sotto i quali fa il numero 2; poi, ancora più in basso, il numero 3; poi quattro bastoni sotto i quali fa il numero 4) Vede ...

ALLIEVA : Sì, professore.

PROFESSORE : Sono bastoni, signorina, dei bastoni. Qui c'è un bastone, là ci sono due bastoni, là tre bastoni, poi quattro bastoni, poi cinque bastoni. Un bastone, due bastoni, tre bastoni, quattro e cinque bastoni sono dei numeri. Quando si contano dei bastoni, ciascun bastone è un'unità, signorina ... Che cosa ho detto ?

ALLIEVA : "Un'unità, signorina. Che cosa ho detto ?"

PROFESSORE : O cifre. O numeri. Uno, due, tre, quattro, cinque, sono elementi della numerazione, signorina.

ALLIEVA : (esistante) Sì, professore. Elementi, cifre, che sono bastoni, unità e numeri ...

PROFESSORE : Tutto in una volta. Insomma, a conti fatti, tuta l'aritmetica è lì.

ALLIEVA : Sì, professore. Bene, professore. Grazie, professore.

PROFESSORE : Allora, per favore, conti servendosi di questi elementi ... addizioni e sottragga.

ALLIEVA : (come per imprimerselo nella memoria) I bastoni sono dunque delle cifre e i numeri delle unità.

PROFESSORE : Mm ... in un certo senso. E allora ?

ALLIEVA : Si possono sottrarre due unità da tre unità, ma è possibile sottrarre due due da tre tre e due cifre da quattro numeri, e tre numeri da una unità ?

PROFESSORE : No, signorina.

ALLIEVA : Perché, professore ?

PROFESSORE : Perché no, signorina.

ALLIEVA : E perché mai, professore ? Gli uni non sono gli altri ?

PROFESSORE : E' così, signorina. Ma è una cosa che non si spiega. Si capisce per ragionamento matematico interiore. Lo si ha o non lo si ha.

ALLIEVA : Tanto peggio.

PROFESSORE : Mi stia a sentire, signorina, se lei non riesce a capire profondamente questi principi, questi archetipi aritmetici, lei non riuscirà mai a svolgere decentemente un lavoro da politecnico. E meno ancora potrà essere incaricata di tenere dei corsi alla scuola Politecnica ... né all'asilo superiore. Mi rendo conto cheenon sono cose facili, sono molto molto astratte ... evidentemente. Ma come potrà mai riuscire senza aver prima convenientemente approfondito gli elementi primari,

a calcolare a mente quanto fa - e questo è il meno che si richieda ad un ingegnere medio - quanto fa, ad esempio, tre miliardi settecento cinquantacinque milioni novecentonovantottomiladuecentocinquantauno, moltiplicati per cinque miliardi centosessantadue milioni trecentotrentamilacinquecentootto ?

ALLIEVA : (molto rapidamente) Fa diciannove quintilioni trecentonovanta quadrilioni due trillioni ottocentoquarantaquattro miliardi duecentodiciannove milioni centosessantaquattromilacinquecentootto ...

PROFESSORE : (stupito) No. Non mi pare. Deve fare diciannovequintillioni trecentonovanta quadrilioni due trilioni ottocentoquarantaquattro miliardi duecentodiciannove milioni centosessantaquattromilacinquecentonove ...

ALLIEVA : No, cinquecentootto ...

PROFESSORE : (sempre più stupito, calcola mentalmente) Sì, ha ragione ... il prodotto è giusto ... (borbotta in modo inintelligibile) Quintilioni, quadrilioni, trilioni, miliardi, milioni, ... (Distintamente) Centosessantaquattromilacinquecentootto ... (Stupito) Ma come lo sa, lei, se non conosce i principi del regolamento aritmetico ?

ALLIEVA : E' semplicissimo. Sapendo di non potermi fidare del mio ragionamento, ho imparato a memoria tutti i risultati possibili di tutte le moltiplicazioni possibili.

PROFESSORE : Ma sono infiniti ...

ALLIEVA : Ci sono riuscita lo stesso.

PROFESSORE : E' una bella impresa ! Ad ogni modo lei mi permetterà di confessarle che tutto ciò non mi soddisfa, signorina, e non mi feliciterò con lei; in matematica e in modo specialissimo in aritmetica, ciò che conta - giacché in aritmetica bisogna sempre contare - ciò che conta è sopratutto comprendere ... Solo attraverso un ragionamento matematico simultaneamente induttivo e deduttivo lei avrebbe dovuto trovare il risultato, come ogni altro risultato. La matematica è nemica mortale della memoria - eccellente in altri campi - ma nefasta aritmeticamente parlando. Perciò io non sono affatto contento. Non ci siamo assolutamente.

ALLIEVA : (desolata) No, professore.

PROFESSORE : Per il momento non insistiamo e passiamo ad un altro genere di esercizi.

ALLIEVA : Sì, professore.

GOVERNANTE : (entrando) Mm, mm, signore ...

PROFESSORE : (senza udirla) E' un peccato, signorina, che lei sia così poco ferrata in matematica speciale.

GOVERNANTE : (tirandolo per la manica) Signore, signore.

PROFESSORE : Io temo che lei non sia in grado di presentarsi al concorso per il dottorato totale.

ALLIEVA : Sì, professore, peccato.

PROFESSORE : A meno che lei ... (Alla governante) Ma lasciami stare, Maria ... Di che t'impicci ? Via. In cucina. Alle tue pentole. Su, su. (All'allieva) Cercheremo di prepararla, almeno, al dottorato parziale.

GOVERNANTE : Signore ... signore ... (lo tira per la manica).

PROFESSORE : (alla governante) Ma smettila, insomma. Che modi sono questi ? (All'allieva) Dovrò insegnarle, se ci tiene davvero a presentare il dottorato parziale ...

ALLIEVA : Sì, professore.

PROFESSORE : ... i fondamenti della linguistica e della filologia comparata.

GOVERNANTE : No, professore, no ... E' meglio di no ...

PROFESSORE : Maria, adesso esageri.

GOVERNANTE : Signore, sopratutto non della filologia; la filologia conduce al peggio ...

ALLIEVA : (stupita) Al peggio ? (Sorridendo un pò stupidamente) Questa è bella.

PROFESSORE : (alla governante) E' troppo. Fuori.

GOVERNANTE : Bene, signore, bene. Dopo però non mi dica che non l'ho avvertito. La filologia conduce al peggio.

PROFESSORE : Sono maggiorenne, Maria.

ALLIEVA : Sì, professore.

GOVERNANTE : Come vuole lei (Esce).

PROFESSORE : Proseguiiamo, signorina.

ALLIEVA : Sì, professore.

PROFESSORE : Io la prego di ascoltare con la più grande attenzione la mia lezione ...

ALLIEVA : Sì, professore.

PROFESSORE : ... In virtù della quale, in quindici minuti, lei potrà acquistare le nozioni fondamentali della filologia linguistica e comparata delle lingue neospagnole.

ALLIEVA : Sì, professore, oh. (Batte le mani).

PROFESSORE : (con autorità) Silenzio. Chi ha mai visto.

ALLIEVA : Scusi, professore. (Lentamente rimette le mani sul tavolo.)

PROFESSORE : Silenzio. (Si alza, passeggia per la stanza, le mani dietro la schiena; di tanto in tanto si ferma in mezzo alla stanza o accanto all'allieva e accompagna le parole con un gesto della mano; egli conciona senza troppo accalorarsi).

- L'allieva lo segue con gli occhi ed incontra, a tratti, una certa difficoltà a seguirlo, in quanto essa deve voltare molto la testa; una o due volte, non di più, essa si volta completamente. -

Bisogna dunque sapere, signorina, che lo spagnolo è la lingua madre da cui sono nate tutte le lingue neospagnole, fra cui lo spagnolo, il latino, l'italiano, il francese, il portoghese, il rumeno, il sardo o sardanapalo, lo spagnolo e il neospagnolo, e anche, per certi aspetti, il turco stesso, benché più vicino al greco, fatto d'altronde perfettamente logico, in quanto la Turchia è vicina alla Grecia e la Grecia più prossima alla Turchia di quanto non lo siamo noi due;

questa non è altro che la dimostrazione di una legge linguistica molto importante, secondo la quale : geografia e filologia sono sorelle gemelle. Può prendere nota, signorina.

ALLIEVA : (con voce spenta) Sì, professore.

PROFESSORE : Ciò che distingue le lingue neospagnole tra di loro e i loro idiomi dagli altri gruppi linguistici, come i gruppi di lingue austriache e neoaustriache o asburgiche, come pure dai gruppi esperantista, elvetico, monegasco, svizzero, andorrano, oppure ancora dai gruppi di lingue diplomatiche e tecniche, ciò che le distingue, dico, è la loro rassomiglianza impressionante, la quale fa sì che a mala pena possano essere distinte l'una dall'altra, parlo delle lingue neospagnole tra loro, le quali ad ogni modo si può pervenire a distinguere mercé i loro caratteri distintivi, prova assolutamente irrefutabile della straordinaria rassomiglianza che rende incontestabile la loro origine comune, e che, al contempo, le differenzia profondamente, in virtù di quei tratti distintivi di cui ho parlato.

ALLIEVA : Oooh. Sìiìì, professore.

PROFESSORE : Non indugiamo però sui concetti generali ...

ALLIEVA : (dispiaciuta, sedotta) Oh, professore ...

PROFESSORE : Queste cose han l'aria d'interessarla. Tanto meglio, tanto meglio.

ALLIEVA : Oh, sì professore ...

PROFESSORE : Non si preoccupi, signorina. Ci ritorneremo più tardi ... a meno che non ci si torni mai più. Chi potrebbe dirlo ?

ALLIEVA : (incantata, nonostante tutto) Oh, sì, professore.

PROFESSORE : Ogni lingua, signorina, badi bene e se ne ricordi fino all'ora della sua morte ...

ALLIEVA : Oh, sì professore fino all'ora della mia morte ... Sì, professore ...

PROFESSORE : ... e questo è un altro principio fondamentale, ogni lingua non è insomma che un linguaggio, vale a dire che essa si compone di suoni, o ...

ALLIEVA : Fonemi ...

PROFESSORE : Mi ha tolto la parola di bocca. Non sfoggi però il suo sapere. Ascolti, piuttosto.

ALLIEVA : Bene, professore. Sì, professore.

PROFESSORE : I suoni, signorina, devono essere acchiappati al volo per le ali, affinché non cadano nelle orecchie dei sordi. Di conseguenza, quando lei decide di articolare, è consigliabile, nella misura del possibile, di alzare al massimo il collo e il mento, di sollevarsi sulla punta dei piedi, guardi, così, vede ? ...

ALLIEVA : Sì, professore.

PROFESSORE : Stia zitta, lei. Resti seduta, non mi interrompa ... E di emettere i suoni a voce ben alta e con tutta la forza dei polmoni, associata a quella delle forze vocali. In questo modo, faccia attenzione : "Lapilla", "Eureka", "Trafalgar", "papì, papà". Così facendo, i suoni gonfi d'aria calda più leggera dell'aria circostante volteggiano, volteggiano senza più correre il rischio di cadere nelle orecchie dei sordi, che sono dei veri abissi, le tombe della sonorità. Se lei emette più suoni ad una velocità accelerata, questi si accavalleranno automaticamente gli uni sugli altri, formando perciò sillabe, parole, e, caso mai frasi, ossia raggruppamenti più o meno vasti, associazioni squisitamente irrazionali di suoni esenti da ogni significato, ma appunto per questo capaci di mantenersi senza pericolo a considerevoli altezze aeree. Cadono soltanto le parole soggette ad un significato, appesantite dal loro senso, le quali finiscono sempre per soccombere, crollare ...

ALLIEVA : ... nelle orecchie dei sordi.

PROFESSORE : Infatti, però non m'interrompa ... nella peggiore delle confusioni ... O per scoppiare come palloni. Così, dunque, signorina...

- L'allieva assume improvvisamente un'aria sofferente. -

Che cosa le succede adesso ?

ALLIEVA : Ho mal di denti, professore.

PROFESSORE : Non importa. Per così poco non ci fermemmo. Proseguiamo.

ALLIEVA : (che ha l'aria di soffrire sempre più) Sì, professore.

PROFESSORE : Richiamo di sfuggita la sua attenzione sulle consonanti che cambiano natura negli incontri. Le F diventano in questi casi delle V, le D delle T, le G delle K, e viceversa, come negli esempi che segnalo : tre ore, i bambini, il galletto al vino, l'era nuova, ecco la notte.

ALLIEVA : Ho mal di denti.

PROFESSORE : Proseguiamo.

ALLIEVA : Sì.

PROFESSORE : Riassumiamo : per imparare a pronunciare occorrono anni e anni. Grazie alla scienza, noi possiamo riuscire in mochi minuti. Per fare dunque uscire le parole, i suoni e tutto il resto, sappia che non c'è altro modo che espellere aria dai polmoni, poi farla passare delicatamente, sì che le sfiori, sulle corde vocali, le quali, subitamente come arpe o fronde sotto il vento, fremono, s'agitano, vibrano, vibrano, vibrano, o gracidano, o stridono, o frusciano, o zufolano, zufolano mettendo in movimento ugola, lingua, palato, denti ...

ALLIEVA : Ho mal di denti.

PROFESSORE : ... labbra ... Finalmente le parole escono attraverso il naso, la bocca, le orecchie, i pori tirandosi dietro tutti gli organi che abbiamo nominato, estirpati in un volo poderoso, maestoso, il quale altro non è se non ciò che si chiama, impropriamente, la voce, modulantesi in canto ovvero metamorfosantesi in terribile uragano sinfonico con tutto un corteggio ... di fasci di fiori diversissimi, artifici sonori, labiali, dentali, occlusive, palatali ed altre, ora carezzevoli, ora amare o violente.

ALLIEVA : Sì, professore, ho mal di denti.

PROFESSORE : Proseguiamo, proseguiamo. In quanto alle lingue neo-spagnole, esse sono parenti così strette le une delle altre, che si possono considerare vere cugine prime. Esse d'altronde hanno una stessa madre : la spagnola. Perciò è tanto difficile distinguerle fra di loro. E perciòè anche estremamente utile pronunciare correttamente evitando gli errori di pronuncia. La pronuncia vale di per se stessa una lingua. Una brutta pronuncia può giocare dei brutti scherzi.
A questo proposito, mi permetta, fra parentesi, di rievocare un ricordo personale. (Leggera distensione, il professore si abbandona per un momento ai suoi ricordi, il suo viso si addolcisce, si riprenderà però ben presto) Ero ancora un giovinetto, quasi un bambino. Facevo il servizio militare. Avevo, al reggimento, un compagno, visconte, che aveva un difetto di pronuncia assai grave : non poteva pronunciare la lettera f; invece di f, diceva f. Quindi invece di : fontana, io non berrò alla tua acqua, egli diceva : fontana, io non berrò alla tua acqua. Pronunciava figlia invece di figlia, Firmino invece di Firmino, fagioli invece di fagioli, ficca il naso nelle tue faccende invece di ficca il naso nelle tue faccende, farragine invece di farragine fifì, fon, fafà invece di fifì, fon, fafà; Filippo invece di Filippo; fattoria invece di fattoria; febbraio invece di febbraio; marzo, aprile invece di marzo, aprile; Gérard de Nerval e non, come sarebbe giusto, Gérard de Nerval; Mirabeau invece di M-rabeau, eccetera invece di eccetera, e così via, eccetera. Egli però aveva la fortuna di poter nascondere molto bene i suoi difetti, grazie a certe maschere, sicché nessuno se ne accorgeva.

ALLIEVA : Sì. Ho mal di denti.

PROFESSORE : (cambiando bruscamente tono, con voce dura) Proseguiamo. Stabiliamo anzitutto le somiglianze al fine di meglio cogliere, in seguito, ciò che differenzia tutte queste lingue fra loro. Le differenze non sono affato percepibili da persone inesperte. Così, tutti i vocaboli di tutte queste lingue ...

ALLIEVA : Ah sì ? ... Ho mal di denti.

PROFESSORE : Proseguiamo ... sono sempre uguali, come tutte le desinenze, tutti i prefissi, tutti i suffissi, tutte le radici ...

ALLIEVA : Le radici delle parole sono quadrate ?

PROFESSORE : Quadrate o cubiche. A seconda.

ALLIEVA : Ho mal di denti.

PROFESSORE : Proseguiamo. Così per darle un esempio che non è altro che un'illustrazione, prenda la parola fronte ...

ALLIEVA : Con che cosa debbo prenderla ?

PROFESSORE : Con quello che vuole, purché la prenda, ma non m'interrompa

ALLIEVA : Ho mal di denti.

PROFESSORE : Proseguiamo ... Ho detto "proseguiamo". Prenda dunque la parola fronte. L'ha presa ?

ALLIEVA : Sì, sì. Ci sono. I miei denti, i miei denti ...

PROFESSORE : La parola fronte è radice in frontespizio. E lo è anche in sfrontato. "Spizio" è un suffisso e "s" è un prefisso. Sono chiamati così in quanto non cambiano. Si rifiutano.

ALLIEVA : Ho mal di denti.

PROFESSORE : Proseguiamo. Presto. Questi prefissi sono d'origine spagnola, spero che lei se ne sia accorta, nevvero ?

ALLIEVA : Ah, che mal di denti.

PROFESSORE : Proseguiamo. Lei ha potuto anche notare che non sono cambiati neppure nella nostra lingua. Ebbene, signorina, allo stesso modo niente riesce a farli cambiare né in latino, né in italiano, né in portoghese, né in sardanapalo o in sardanapali, né in rumeno, né in neospagnolo, né in spagnolo, né in orientale : fronte, frontespizio, sfrontato, sempre la stessa parola, invariabilmente con la sua radice, lo stesso suffisso, lo stesso prefisso, in tutte le lingue enumerate. Ed è sempre così per tutte le parole.

ALLIEVA : In tutte le lingue, queste parole vogliono dire la stessa cosa ? Ho mal di denti.

PROFESSORE : Assolutamente. D'altronde, si tratta più di una nozione che di una parola. Ad ogni modo lei avrà sempre lo stesso significato, la stessa composizione, la stessa struttura, sonora non soltanto per questa parola, ma per tutte le parole possibili, in tutte le lingue. Giacché una stessa nozione s'esprime con un unico e identico vocabolo e i suoi sinonimi, in tutti i paesi. Ma lasci stare i suoi denti.

ALLIEVA : Ho mal di denti? Sì, sì e sì.

PROFESSORE : Bene, proseguiamo. Le dico proseguiamo ... Come dice, per esempio, in francese : le rose di mia nonna sono gialle come mio nonno che era asiatico ?

ALLIEVA : Ho mal di denti, mal di denti.

PROFESSORE : Proseguiamo, proseguiamo ugualmente; risponda.

ALLIEVA : In francese ?

PROFESSORE : In francese.

ALLIEVA : Mm ... dovrei dire in francese : le rose di mia nonna sono ... ?

PROFESSORE : Gialle come mio nonno che era asiatico ...

ALLIEVA : Ebbene, in francese si dirà, io credo : le rose ... di mia ... come si dice nonna, in francese ?

PROFESSORE : In francese ? Nonna.

ALLIEVA : Le rose di mia nonna sono ... gialle, in francese si dice ben "gialle" ?

PROFESSORE : Evidentemente.

ALLIEVA : Sono gialle come mio nonno quando andava in collera.

PROFESSORE : No ... che era a ...

ALLIEVA : ... siatico ... Ho mal di denti.

PROFESSORE : Benissimo.

ALLIEVA : Ho mal ...

PROFESSORE : ... di denti ... Tanto peggio ... Proseguiamo. Adesso traduca la stessa frase in spagnolo, poi in neospagnolo ...

ALLIEVA : In spagnolo ... sarà : le rose di mia nonna sono gialle come mio nonno che era asiatico.

PROFESSORE : No. Sbagliato.

ALLIEVA : E in neospagnolo : le rose di mia nonna sono gialle come mio nonno che era asiatico.

PROFESSORE : Sbagliato. Sbagliato. Sbagliato. Ha fatto al contrario, ha scambiato lo spagnolo per il neospagnolo, e il neospagnolo per lo spagnolo ... Ah ... no ... è il contrario ...

ALLIEVA : Ho mal di denti. Lei s'imbroglia.

PROFESSORE : E' lei che m'imbroglia. Stia attenta e prenda appunti. Io le dirò la frase in spagnolo, poi in neospagnolo e, infine, in latino. Lei ripeterà dopo di me. Attenzione, che le somiglianze sono considerevoli. Sono somoglianze identiche. Ascolti e segua bene ...

ALLIEVA : Ho mal ...

PROFESSORE : ... di denti.

ALLIEVA : Proseguiamo ... Ah ...

PROFESSORE : ... in spagnolo : le rose di mia nonna sono gialle come mio nonno che era asiatico; in latino : le rose di mia nonna sono gialle come mio nonno che era asiatico. Coglie le differenze ? Traduca adesso in ... rumeno.

ALLIEVA : Le ... Come si dice "rose" in rumeno ?

PROFESSORE : Ma "rose", perbacco.

ALLIEVA : Non è "rose" ? Ah, che mal di denti ...

PROFESSORE : Ma no, no, giacché "rose" è la traduzione in orientale della parola francese "rose", in spagnolo "rose", capisce ? In sardanapali "rose" ...

ALLIEVA : Scusi, professore, ma ... Oh che mal di denti ... io non colgo la differenza.

——— ... ———

(4)

INSERTO 6

FINALE DI PARTITA - SAMUEL BECKETT

HAMM : . . . . . Dammi il mio calmante.

CLOV : E' troppo presto. (Pausa). E' troppo presto : dopo il tuo stimolante, non farebbe effetto.

HAMM : Al mattino ti stimolano, la sera ti intontiscono. A meno che no sia il contrario. (Pausa). E' morto, naturalmente, quel vecchio dottore ?

CLOV : Non era vecchio.

HAMM : Ma è morto ?

CLOV : Naturalmente. (Pausa). Proprio tu me lo chiedi ? (Pausa).

HAMM : Fammi fare un giretto. (Clov si mette dietro la poltrona e la spinge). Non troppo in fretta ! (Clov spinge la poltrona). Fammi fare il giro del mondo ! (Clov spinge). Rasenta i muri. Poi riportami al centro. (Clov spinge). E' bene al centro che stavo, io ?

CLOV : Sì.

HAMM : Avremmo bisogno di una vera poltrona a ruote. Con delle ruote grandi. Delle ruote di bicicletta. (Pausa). Rasenti ?

CLOV : Sì.

HAMM : (cercando il muro a tastoni) Non è vero ! Perché non mi dici la verità ?

CLOV : (accostandosi di più al muro) Ecco. Ecco.

HAMM : Stop ! (Clov ferma la poltrona vicinissimo al muro di fondo. Hamm appoggia la mano al muro. Pausa). Vecchio muro ! (Pausa). Al di là c'è ... l'altro inferno. (Pausa. Con violenza). Più vicino ! Più vicino ! Proprio addosso !

CLOV : Togli la mano. (Hamm ritira la mano. Clov respinge la poltrona contro il muro). Ecco.

HAMM : (si china verso il muro, vi accosta l'orecchio) Senti ? (Picchia contro il muro con la nocca di un dito. Pausa). Senti ? Mattoni vuoti. (Picchia ancora) E' tutto vuoto ! (Pausa. Si raddrizza. Con violenza) Basta ! Torniamo.

CLOV : Non abbiamo fatto il giro completo.

HAMM : Riportami al mio posto. (Clov spinge la poltrona al posto di prima, la ferma). E' qui il mio posto ?

CLOV : Sì, il tuo posto è qui.

HAMM : Sicuro che sono al centro ?

CLOV : Adesso misuro.

HAMM : Press'a poco ! Press'a poco !

CLOV : Ecco.

HAMM : Sono press'a poco al centro ?

CLOV : Mi sembra.

HAMM : Ti sembra ! Mettimi bene al centro!

CLOV : Vado a prendere la catena.

HAMM : A occhio ! A occhio ! (Clov sposta insensibilmente la poltrona) (Pausa). Adesso mi sento un pò troppo a destra. (Azione come sopra). Mi sento un pò troppo avanti. (Azione come sopra). Adesso mi sento un pò troppo indietro. (Azione come sopra). Non startene lì (Clov è dietro la poltrona) mi fai paura.

CLOV : (torna al suo posto accanto alla poltrona) Se potessi ammazzarlo morirei contento. (Pausa).

HAMM : Che tempo fa ?

CLOV : Lo stesso di sempre.

HAMM : Guarda la terra.

CLOV : L'ho guardata.

HAMM : Col cannocchiale ?

CLOV : Non c'è bisogno di cannocchiale.

HAMM : Guardala col cannocchiale. (Esce).

CLOV : Vado a prendere il cannocchiale. (Esce).

HAMM : Non c'è bisogno di cannocchiale...

CLOV : (entra col cannocchiale in mano) Sono tornato, col cannocchiale. (Si avvicina alla finestra di destra, la guarda) Ho bisogno della scaletta.

HAMM : Perché ? Ti sei scorciato ? (Clov esce, col cannocchiale in mano). Questo non mi piace, non mi piace affatto.

CLOV : (entra con la scaletta ma senza cannocchiale) Ho portato la scaletta. (Piazza la scaletta sotto la finestra di destra, vi sale, si accorge di non avere il cannocchiale, scende dalla scaletta) Ho bisogno del cannocchiale. (Si avvia alla porta).

HAMM : (con violenza) Ma ce l'hai il cannocchiale !

CLOV : (fermandosi, con violenza) Ma no, non ce l'ho il cannocchiale! (Esce).

HAMM : E' di un triste ...

CLOV : (Entra col cannocchiale in mano) Ora ritorna l'allegria. (Sale sulla scaletta, punta il cannocchiale sull'esterno. Gli sfugge di mano, cade. Pausa). L'ho fatto apposta. (Scende dalla scaletta, raccoglie il cannocchiale, lo esamina, lo punta sulla sala) Vedo ... una folla in delirio. (Pausa). Niente da dire, per far vedere lontano ti fa vedere lontano. (Abbassa il cannocchiale, si volta verso Hamm) Allora ? Non si ride ?

HAMM : (dopo aver riflettuto) Io no.

CLOV : (dopo aver riflettuto) Io nemmeno. (Sale sulla scaletta, punta il cannocchiale verso l'esterno) Vediamo un pò ... (Guarda spostando il cannocchiale) Zero ... (guarda) ... zero (guarda) ... e zero. (Abbassa il cannocchiale, si volta verso Hamm) Allora ? Più tranquillo ?

HAMM : Niente si muove. Tutto è ...

CLOV : Zero ...

HAMM : (con violenza) Non ti sto parlando ! (Voce normale) Tutto è ... tutto è ... tutto è che cosa ? (Con violenza) Tutto è che cosa ?

CLOV : Che cosa è tutto ? In una parola ? E' questo che vuoi sapere ? Un secondo. (Punta il cannocchiale sull'esterno, guarda, abbassa il cannocchiale, si volta verso Hamm) Mortibus. (Pausa). Allora ? Contento?

HAMM : Guarda il mare.

CLOV : Stessa cosa.

HAMM : Guarda l'oceano !

- Clov scende dalla scaletta, fa qualche passo verso la finestra di sinistra, torna a prendere la scaletta, la piazza sotto la finestra di sinistra, vi sale, punta il cannocchiale sull'esterno, guarda a lungo. Sussulta, abbassa il cannocchiale, lo esamina, lo punta di nuovo. -

CLOV : Mai visto una cosa simile !

HAMM : (inquieto) Che cosa ? Una vela ? Una pinna ? Un filo di fumo ?

CLOV : (sempre guardando) Il fanale è nel canale.

HAMM : (con sollievo) Pff ! Lo era già.

CLOV : (guardando) Ne restava ancora un pezzo.

HAMM : La base.

CLOV : (guardando) Sì.

HAMM : E adesso ?

CLOV : (guardando) Più niente.

HAMM : Niente gabbiani ?

CLOV : (guardando) Gabbiani !

HAMM : E l'orizzonte ? Niente all'orizzonte ?

CLOV : (abbassando il canocchiale, voltandosi verso Hamm, esasperato) Ma cosa vuoi che ci sia all'orizzonte ? (Pausa).

HAMM : Le onde, come sono le onde ?

CLOV : Le onde ? (Punta il cannocchiale) Piombo.

HAMM : E il sole ?

CLOV : (guardando) Nulla.

HAMM : Eppure dovrebbe essere sulla via del tramonto. Cerca bene.

CLOV : (dopo aver cercato) Un accidenti.

HAMM : Ma allora è già notte ?

CLOV : (sempre guardando) No.

HAMM : All'è ?

CLOV : E' a. (Abbassando il cannocchiale e voltandosi verso Hamm, più forte) Grigio ! (Pausa. Ancora più forte) Grigio ! (Scende dalla scaletta, avvicina a Hamm da tergo e gli parla all'orecchio).

HAMM : (sussurrando) Grigio ! Hai detto grigio ?

CLOV : Nero. In tutto l'universo.

——— ••• ———

(5

I N S E R T O 7

P O E S I E E C A N Z O N I - BERTOLT BRECHT

COLUI CHE DUBITA

Sempre, ogni volta che
ci pareva di aver trovato la risposta a un problema,
uno di noi scioglieva, sulla parete, il nastro dell'antico
rotolo cinese sì che svolgesse e
visibile apparisse l'Uomo Seduto che
tanto dubitava.

Io, ci diceva,
sono Colui che dubita. Dubito che
sia riuscito il lavoro che v'ha inghiottiti i giorni.
Che, quel che avete detto, se detto peggio valga tuttavia per
qualcuno.
Che lo abbiate detto bene e che forse un pò troppo
vi siate, alla verità di quanto avete detto, affidati.
Che sia ambiguo : per ogni possibile errore
vostra sarebbe la colpa. Può anche essere troppo univoco
e allontanar dalle cose la contraddizione; non è troppo univoco ?
Allora quel che dite è inutilizzabile. Le vostre cose sono
inanimate, allora.
Siete realmente nel corso degli eventi ? Compresi con tutto
quel che diviene ? Siete ancora in divenire,'voi'? Chi siete ? A chi
parlate ? A chi serve quel che state dicendo ?
E, fra parentesi :
vi lascia sobri ? Si può leggerlo di mattina ?
E' anche congiunto al presente ? Le tesi
davanti a voi enunciate son messe a profitto o almeno confutate ?

Tutto
è documentabile ?
Per esperienza ? Di chi ?
Ma prima di tutto
e sempre, e ancora prima d'ogni cosa : come si agisce
se si crede a quel che dite ? Prima di tutto : come si agisce ?

Pensierosi noi si considerava con curiosità
l'Uomo Turchino dubitare dal quadro, ci guardava e
da capo si ricominciava.

——— ••• ———

INSERTO 8

L'OPERA DA TRE SOLDI - BERTOLT BRECHT

FINALE 1° - CANZONE 'DELLE CONTRADDIZIONI PROPRIE DELL'UMANA VITA'

POLLY : Quel che chiedo è forse troppo ?
Nella mia triste esistenza
una volta darmi a un uomo.
E' una metà troppo alta ?

PEACHUM : (con la Bibbia in mano)
Su questa terra gli uomini han diritto,
poiché la vita è breve, ad essere felici
e del mondo godersi un pò i piaceri
e aver pabe, non sassi, da mangiare.
Questo è il primo diritto di ogni uomo.
Ma fino ad oggi chi ha veduto mai
che sia riconosciuto quel che è giusto ?
Chi non vorrebbe aver quel che gli spetta ?
Ma le cose non vanno così.

SIGNORA PEACHUM :
Oh vorrei volerti bene,
darti tutto l'amor mio
perché tu abbia dalla vita
qualcosa che è dato di cuore.

PEACHUM : Essere buoni ? Chi non lo sarebbe ?
Dare il suo ai poveretti, perché no ?
Se ognuno è buono, il Suo Regno è vicino.
Chi non vorrebbe alla Sua luce vivere ?
Essere buoni ? Chi non lo sarebbe ?
Ma purtroppo su questo nostro mondo
son scarsi i mezzi e son malvagi gli uomini.
Chi non vivrebbe in pace ed in concordia ?
Ma le cose non vanno così.

POLLY E SIGNORA PEACHUM :

E' triste, ma ha ragione.
Povero è il mondo, malvagio l'uomo.

PEACHUM : Naturalmente, è triste ma ho ragione.
Povero è il mondo, malvagio l'uomo.
Chi non vorrebbe il paradiso in terra ?
Ma in pratica che avviene ?
Tutto il contrario avviene.
Tuo fratello ti vuol bene,
ma se a due non basta il piatto
si fa sotto a calci in faccia.
Chi non vuole esser fedele ?
E tua moglie ti vuol bene,
ma se un poco la trascuri
si fa sotto a calci in faccia.
Chi vorrebbe essere ingrato ?
E tua figlia ti vuol bene,
ma se i vecchi si lamentano
si fa sotto a calci in faccia.
Chi non vuole essere umano ?

POLLY E SIGNORA PEACHUM :

Questa è la gran sciocchezza,
questo guasta ogni cosa.
Povero è il mondo, malvagio l'uomo.
E' triste, ma ha ragione.

PEACHUM : Naturalmente, è triste ma ho ragione :
povero è il mondo, malvagio l'uomo.
Vogliamo il bene - odiamo il male
ma poi le cose non van così.

(A TRE) : Più nulla rimane da fare,
tutto va come deve andare.

PEACHUM : Povero è il mondo, malvagio l'uomo.
E' triste, ma ho ragione.

(A TRE) : E questo guasta tutto
questa è la gran sciocchezza
e più nulla rimane da fare
e tutto va come deve andare.

INSERTO 13

SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE -

- BERTOLT BRECHT

DALLA SCENA I - Nell'osteria del Calice. Schweyk ad un tavolo; l'ostessa Anna Kopecka sta servendo. Ad un altro tavolo un milite delle SS, ubriaco fradicio.

SCHWEYK : (grida nelle orecchie all'SS) Viva Benes ! (E poiché quello non si muove) Visto ? La prova più sicura che è ubriaco; se no saltava su e mi faceva secco dalla paura.

- E' entrato Brettschneider, agente della Gestapo. -

BRETTSCHNEIDER : Chi è che ha paura ?

SCHWEYK : (con sicurezza) Quelli delle SS. Venga a sedersi qui con noi, signor Brettschneider. Una birra per il nostro caro Brettschneider, signora Kopecka; fa caldo oggi.

BRETTSCHNEIDER : E di che cosa avrebbero paura, secondo lei ?

SCHWEYK : Di non stare mai abbastanza attenti, che qualcuno vada magari in giro a dire cosa d'alto tradimento e che loro non se ne accorgano ? Va a sapere. Ma lei, magari vuol leggersi in pace il suo giornale; e io la disturbo.

BRETTSCHNEIDER : (sedendosi con il suo giornale) No ! Nessun disturbo quando si dicono cose interessanti ! Buongiorno, signora Kopecka ! Sempre più bella, sembra una rosa di maggio.

SIGNORA KOPECKA : (mettendogli davanti una birra) Bè, facciamo giugno.

GIOVANE PROCHAZKA : (quando la signora Kopecka ritorna al banco) Se fossi in lei, non gli permetterei di prendersi tanta confidenza.

BRETTSCHNEIDER : (sfogliando il giornale) E' una edizione straordinaria. C'è stato un attentato contro il Führer in una birreria di Monaco; hanno fatto scoppiare una bomba. Lei che cosa ne dice ?

SCHWEYK : Ha sofferto molto ?

BRETTSCHNEIDER : Non è stato neanche ferito. La bomba è esplosa troppo tardi.

SCHWEYK : Bomba da quattroc soldi. Oggi si fa tutto in serie e poi si meravigliano se la qualità è scadente. E' inutile : non c'è più amore per l'articolo. Vuol mettere, quando si faceva tutto a mano ? Però anche quelli là. Un'occasione simile e non prendono una bomba un pò meglio. La gente proprio non ci pensa su alle cose. Per esempio a Cesky Krumlov, un macellaio, una volta ...

BRETTSCHNEIDER : (interrompendo) Lei parla così e quasi ammazzano il Führer ?

SCHWEYK : Lasciamo stare il "quasi" che non si sa mai bene, signor Brettschneider, Guardi il '38, quando ci hanno messo in liquidazione a Monaco, stavamo "quasi" per fare la guerra; poi siamo stati tranquilli e stavamo "quasi" perdendo tutto. E nella prima guerra mondiale ? L'Austria non aveva "quasi" vinto contro la Serbia? E la Germania non aveva "quasi" vinto contro la Francia ? Vede ? Meglio non fidarsi del "quasi".

BRETTSCHNEIDER : Vada avanti a parlare, è molto interessante. Lei ha dei clienti veramente straordinari, signora Kopecka. Così versati nella politica !

SIGNORA KOPECKA : Un cliente vale l'altro. Ma faccia il piacere, signor Brettschneider, non venga qui a confondermeli con la politica, per potermeli poi mettere in prigione. E lei, signor Schweyk, d'accordo che si dice : "Chi paga può bere, chi beve può parlare"; ma per due bicchieri di birra, mi sembra che abbia già parlato abbastanza.

BRETTSCHNEIDER : Io ho la sensazione che anche se adesso il Führer fosse morto, lei non l'avrebbe poi giudicata una grande perdita, per il protettorato.

SCHWEYK : Eh, no ! Per perdita era una bella perdita !

Un Hitler non si può mica sostituirlo col primo imbecille che capita; per quello son tanti che ce l'hanno con lui. E non mi meraviglio che li abbia contro tutti.

BRETTSCHNEIDER : (con aria speranzosa) Dica, dica, dica.

SCHWEYK : (con vivacità) I grandi uomini, la gente comune non li vede mai di buon occhio, come ha già scritto una volta il direttore della "Gazzetta agricola". Perché ? ... Perché non li capiscono e pensano che son tutte storie che non servono a niente, eroismo compreso. Inutile, l'uomo della strada, ai momenti storici ci piscia sopra. Lui vuole stare all'osteria e avere il suo belc gulash serale avanti. Un capo, invece, non può preoccuparsi di roba del genere. Deve pensare a educare il popolo, poveretto lui. Sì, perché per un capo, il popolo è un peso morto. E' come se lei mette davanti a Baloun, per la cena, una salsicetta grande così; non serve a niente. Io non vorrei certo essere lì a sentire quando i grandi si trovano tra di loro e ce ne dicono dietro di tutti i colori.

BRETTSCHNEIDER : Allora, secondo lei il popolo tedesco non sta dietro il Führer ?

SIGNORA KOPECKA : Signori, se si parlasse d'altro.

SCHWEYK : (beve una gran sorsata di birra) Come, dietro ? Il popolo tedesco è tutto sotto il Führer, signor Brettschneider; non si discute neanche ! Il fatto è che, come ha proclamato il maresciallo Göring : "Il Führer non si può capirlo al primo colpo; è una cosa troppo grossa". E Herr Göring di cose grosse se ne intende. (Confidenziale) E' roba da non credere, quante gliene fanno tutte le volte che gli viene una delle sue idee. Perfino quelli delle alte sfere. Per esempio, ho sentito dire che l'autunno scorso gli era venuta una voglia di costruzione, un affare che doveva andare da Dresda a Lipsia, come un tempio, dico bene, in memoria della Germania, faccia conto; e aveva già fatto un grande progetto, calcolando bene tutto; bè, ci crede ? Saltan fuori quelli del Ministero, si mettono a scuotere le teste e dicono : "troppo grosso".

Per forza, uno qualunque non può capire la roba incredibile che riesce a inventare una testa di genio, quando non ha niente da fare. E anche adesso, per esempio, cosa c'è voluto per tirarli dentro nella guerra mondiale; ha dovuto continuare a ripetere che voleva solo Danzica, che era il suo ultimo desiderio. E anche quei caporioni, sapientoni, generali, industriali, a mettere bocca come se dovessero essere loro a pagare. E non parliamo della gente comune, che quella è ancora peggio. Gli si dice di morire; ma per qualcosa di grosso ! E loro ? Macché, non ne vogliono sapere ! Stanno lì col cucchiaio nella minestra, come se non gli piacesse; però un Führer non deve farsi cattivo sangue lo stesso; anche se lui ha fatto tutto per loro, magari anche la conquista del mondo. Tanto, ormai, poi, c'è poco da conquistare, del resto. A me par che vada bene così ...

BRETTSCHNEIDER : Lei sostiene dunque che il Führer vuole conquistare il mondo; non che sia costretto a difendere la Germania dai nemici demopluto-giudaici ?

SCHWEYK : No. Lei non deve prenderla su questo tono; lui non ha nessuna cattiva intenzione; per lui, conquistare il mondo è una cosa naturalissima, come per me e per lri bere birra. Per lui, è un diversivo; e ci prova. Guai alla perfida Albione ! E non le dico altro.

BRETTSCHNEIDER : (si alza) Non dica altro. Venga conme alla Gestapo. Le diremo qualcosa noi.

——— ... ———

Signor Kopecke - Ma signor Brettschneider ! Il signor Schweyk non ha proprio detto niente di male. È innocente.

Schweyk - Sono tanto innocente che mi metterano in galera. Pago due lire e mezza - Mi scusi se posso della parola d'onore di lei, così potremmo bere un bicchiere e scherzarci bene.

Legge d'Ornella

INSERTO 12

LA RESISTIBILE ASCESA DI ARTURO UI -

- BERTOLT BRECHT

SCENA XVII - Cicero. Da un camion distrutto dai proiettili esce carponi una donna insanguinata ed avanza barcollando.

LA DONNA : Aiuto ! Non scappate ! Voi dovete
fare da testimoni ! Mio marito
è morto, là nel camion ! Soccorrete !
Anche il mio braccio è andato ... ed anche il camion !
Un cencio per il braccio ... ci macellano
così come si schiacciano le mosche
dal bicchiere di birra ! Oh Dio ! Soccorso !
Nessuno ! Mio marito ! Criminali !
Ma so chi è stato ! E' Ui !

- Furibonda -

Infame ! Feccia
d'ogni feccia ! Immondizia, innanzi a cui
l'immondizia ha disgusto, e chiede "dove
lavarmi ?" Tu, pidocchio dei pidocchi !
E tutti lo sopportano ! E noialtri
muoriamo ! Ehi, voi ! E' Ui !

- Vicinissimo il suono di un fucile mitragliatore. La donna si abbatte. -

Ui e i suoi vermi !
Quei mostri, c'è nessuno che li fermi ?

EPILOGO : E voi, imparate che occorre vedere
e non guardare in aria; occorre agire
e non parlare. Questo mostro stava,
una volta, per governare il mondo !

I popoli lo spensero, ma ora
non cantiamo vittoria troppo presto :
il grembo da cui nasce è ancor fecondo.

——— ••• ———

I N S E R T O 11

L A R E S I S T I B I L E A S C E S A D I A R T U R O U I -

- BERTOLT BRECHT

SCENA VII - Hotel Mammoth. Appartamento di Ui. Due gangsters della guardia del corpo conducono da Ui un attore assai mal ridotto. Appare un cartello : " Si dice che Hitler abbia preso lezioni di declamazione e di arte di apparire in pubblico da un attore di provincia, Basil "

ATTORE : Shakespeare. Nient'altro. Cesare. L'eroe classico. Che ne pensa del discorso di Antonio ? Su l feretro di Cesare. Contro Bruto. Capà degli assassini. Un modello di discorso al popolo, famosissimo. Interpretai la parte di Antonio a Zenith, nel 1908. Proprio quel che le occorre, signor Ui.

- Si mette in posizione e declama verso per verso il discorso di Antonio -

Romani, amici, cittadini, udite !
Cesare è morto. E a seppellire Cesare
Vengo, non a lodarlo, cittadini!
Il male, che fa un uomo, sopravvive,
il bene spesso si sotterra con lui.
E così sia di Cesare ! A voi il nobile
Bruto ha detto che Cesare voleva
farsi tiranno. Sarebbe gran colpa,
se fosse vera, e Cesare l'avrebbe
grandemente spiata.

UI : (continuando da solo)
Io vengo qui, col permesso di Bruto
(poiché Bruto è un uomo onorato,
Io sono tutti uomini onorati)
a parlarvi davanti al suo cadavere.

Era mio amico, giusto e a me fedele :
ma Bruto afferma che voleva farsi tiranno
tiranno, e Bruto è un uomo onorato.
Condusse a Roma molti prigionieri,
e la casse di Roma si riempirono,
con i riscatti : in questo fu un tiranno ?
Certo, se il povero avesse affermato
questo di lui, Cesare avrebbe pianto.
Forse i tiranni hanno animo più duro ?
Ma Bruto afferma che voleva farsi
tiranno, e Bruto è un uomo onorato.
Voi tutti avete visto ai Lupercali
come gli porsi tre volte la corona.
Regia, tre volte la respinse. Questo
era un agire da tiranno ? No.
Ma Bruto dice che voleva farsi
tiranno, e certo è un uomo onorato.
Io non parlo per contraddire Bruto,
ma son qui per dire quel che so.
Voi tutti l'amavate, e non a torto !
Ora cosa vi tiene dal compiangerlo ?

SCENA VIII - Sede del trust della verdura. Arturo Ui, Ernesto Roma, Giuseppe Givola, Emanuele Giri e le guardie del corpo. Una folla di piccoli rivenditori di verdura ascolta il discorso di Ui. Sul podio, accanto ad Ui, siede Dog sborough : ha l'aspetto ammalato. Sul fondo, Clark.

UI : (urla)
Sangue ! Ricatti ! Furti ed assassinii !
Arbitri ! Sparatorie in piena strada !
Uomini che si recano al lavoro,
cittadini pacifici che vanno
in Municipio per testimoniare,
uccisi in pieno giorno ! E cosa fa,
io domando, il Consiglio Comunale,
nulla ! Perché codesti valentuomini
debbono progettare certi affari
poco puliti, e denigrare la gente
onorata, invece di adottare
delle misure !

GIVOLA : Bravo !

UI : In breve : regna
il caos. Perché quando ciascuno può
far ciò che vuole e gli suggerisce
l'egoismo, significa che tutti
son contro tutti, e perciò regna il caos.
Quando mi guardo in pace il mio negozio,
o carico, diciamo, sul mio camion
i cavoli o che altro, ed uno irrompe
meno pacifico in bottega, e dice
" Mani in alto ! " e mi spara sulle gomme
con la Browning, non può regnare la pace !
Però una volta accertato che gli uomini
sono così, non agnellini, io debbo
far qualcosa perché non mi mettano
tutto il negozio sottosopra, ed io
non sia costretto a alzare le mani ad ogni
momento, se fa comodo al vicino,

ma possa usarle per il mio lavoro,
per contar cetrioli o che so io.
Perché l'uomo è così. Di primo impulso.
Non metterà mai la Browning da parte,
e neanche perché sarebbe nobile
o perché un oratore al Municipio
lo loderebbe. Se non sparo io,
spara l'altro ! E' la logica. Ma cosa
si deve fare, voi chiedete. Adesso
ve lo dirò. Una cosa innanzitutto :
Non quello che finora avete fatto.
Sedere pigri davanti alla cassa
e sperare che tutto vada bene,
e per di più non essere d'accordo
tra voi, dispersi, senza una robusta
sorveglianza che vi protegga, e quindi
impotenti difronte ad ogni gangster,
non va, naturalmente. Quindi occorre,
per prima cosa, l'unità. Poi qualche
sacrificio. Vi sento dire : "Cosa
bisognerà sacrificare ? Soldi ?
Dare il trenta per cento sugli incassi
per pagare la protezione ? No,
non vogliamo questo ! Amiamo troppo
i nostri soldi ! Se la protezione
si potesse avere gratis, volentieri !"
Ma non è così semplice, miei cari
bottegai ! Solo la morte gratis,
Tutto il resto si paga. E così pure

la protezione. E la sicurezza, e la pace,
e la tranquillità. Così è la vita.
E dato che è così, né sarà mai
diversa, abbiamo stabilito, io
ed alcune persone che vedete
qui intorno - ed altre ancora stanno fuori -
di prestarvi la nostra protezione.

- Givola e Roma applaudono -

Ma per farvi vedere che ogni cosa
sarà fatta su base commerciale,
è presente il signor Clark, dei Grossisti
Clark, che voi tutti conoscete.

- Roma spinge avanti Clark. Alcuni negozianti applaudono.-

GIVOLA : A nome, signor Clark, dell'adunanza
io le dò il benvenuto. Che le idee
di Arturo Ui siano state abbracciate
dal trust dei cavolfiori, torna a cuore
di quest'ultimo. Grazie, signor Clark !

CLARK : Noi, signore e signori, noi del trust
dei cavoli, vediamo con allarme
quanto vi sia difficile smerciare
la verdura. Vi sento dire : "E' troppo
cara". Ma perché è cara ? Perché i nostri
caricatori, imballatori e autisti,
aizzati da elementi sovversivi,
chiedono sempre di più. Qui il signor UI
coi suoi amici, vuol fare un pò d'ordine.

1° NEGOZIANTE : Ma se la gente povera riceve sempre meno, chi compra la verdura ?

UI : Domanda molto giusta. Ed io rispondo : con il lavoratore, lo si apprezzi o no, nel mondo d'oggi è necessario fare i conti. Anche già come cliente. Io ho sempre affermato che il lavoro non fa vergogna, anzi edifica e dà dei profitti. E per questo è indispensabile. Il singolo lavoratore ha tutta la mia simpatia. Soltanto quando si riunisce in massa e poi pretende di intervenire dove non capisce, ossia sul meccanismo dei profitti e così via, io dico allora : Fermo, fratello, in questo modo non va bene. Tu sei un lavoratore, ossai lavori, ma quando non lavori più o scioperi, allora non sei più un lavoratore, ma un soggetto pericoloso, ed io intervengo.

I N S E R T O 1 0 (PER CANTO)

L' O P E R A D A T R E S O L D I - BERTOLT BRECHT

CON UNA CANZONCINA POLLY ANNUNCIA LE SUE NOZZE COL BANDITO MACHEATH

Un giorno lontano quand'ero innocente
e tutta candore e virtù,
se un tale veniva a farmi la corte,
gli davo assai poco a mai di più.
Poco importava a me che fosse ricco
e ben lavato anche al venerdì
e che educato fosse sempre comme il faut :
io gli dicevo "No".
Era la sola via da scegliere :
buoni amici e nulla più.
Anche se la luna splende in ciel
anche se la notte è calma e senza vel,
non si deve andar più in là.
Sì, è meglio essere fredda e senza cuor
e lasciarsi andare non sip può :
non si sa quel che può accader,
bisogna sempre dire "No".
Il primo che venne fu un tale del Kent,
era bello, era pazzo di me.
Secondo fu un duca con cento castelli,
e il terzo era ricco come un re.
Cosa importava a me dei loro soldi,
del profumo anche il venerdì,
dei colletti e dei guanti sempre comme il faut :
io rispondevo "No".
Era la sola via da scegliere :
buoni amici e nulla più.

Anche se la luna splende in ciel,
anche se la notte è calma e senza vel,
non si deve andar più in là.
Sì, è meglio esser fredda e senza cuor
e lasciarsi andare non si può.
Non si sa quel che può accader,
bisogna sempre dire "No". "No".
Ma un giorno fu un giorno colore d'azzurro,
un tipo deciso arrivò;
entrò nella stanza ed appese il cappello
ed io quel che feci non lo so.
Ma che importava a me se non ne aveva,
se non cambiava il colletto al venerdì,
e che importava se non era comme il faut :
a lui non dissi "No".
Cosa c'è ormai da scegliere
quando tutto andò così ?
E la luna risplendeva in ciel,
e la notte era calma e senza vel,
e si andò molto più in là.
Non bisogna esser fredde e senza cuor :
contro il cuore andare non si può.
Più di quello non può accader :
d'allora non ci fu più "No".

I N S E R T O 9

I L M A T R I M O N I O D E L S I G N O R M I S S I S S I P I

- FRIEDRICH DURRENMATT -

UEBELHOE : (si concentra) Signor Procuratore di Stato ! Cinque anni or sono Lei ha costretto me, conte Bodone di Uebelohe-Zabernsee, signore di Marienzorn presso Bunzendorf, ad abbandonare il paese. Sono stati dei momenti duri per tutti i coinvolti, non parliamone, perché io, signor Procuratore di Stato, non sono venuto a discutere con Lei. Lei ha sposato la donna alla quale io ho dato il veleno, pazienza, un colpo per me, un colpo atroce, certamente, ma Lei voleva reintrodurre la legge mosaica. M'inchino di fronte ad una così grande passione per la giustizia. E' un pensiero sublime. M'inchino con riverenza. (S'inchina) In quanto aristocratico, i cui antenati hanno combattuto a Pavia e a Sempach, anzi già nelle Crociate, tengo a esprimere il mio disgusto nei confronti di coloro le cui diaboliche canzoni rimbombano in questa stanza. Io mi trovo, signor Procuratore, al ritorno dai tropici che mi hanno dato delle dolorose delusioni, rovinato - devo confessarlo - da tutti i punti di vista. Non mi lamento. Anche Lei, signor Procuratore, è rovinato, come constato, non senza rabbrividirne, dal terribile disordine dei Suoi abiti e dal Suo volto coperto di lividi e di graffiature. E' il destino di ambedue noi, signore, quello di essere rovinati in questo secolo. Rovinati fino all'osso. Non abbiamo più niente da dire, la storia ci ha confutati, sia Lei che si era elevato infaticabilmente, con ferrea energia, dalla gora della grande città, che anche me, il conte, il vecchio patrizio. La plebe della strada cantacora il Suo destino, il mio lo sbrigherà con risate di scherno. Non abbiamo che una cosa da fare ancora in questo mondo che sta sprofondando - chi può ancora dubitare che esso stia sprofondando ? - una sola cosa, e ciò con fanatismo e temerarietà. (Vacilla sempre di più) Dobbiamo schierarci dalla parte della verità, signor Procuratore, della verità terribile

forse anche ridicola, ma con tutta la nostra forza e tutto il nostro coraggio. (Cade a sedere sulla sedia a sinistra e nasconde il volto tra le mani).

- Mississippi va tranquillamente al tavolino e suona il campanello. La cameriera entra da destra. -

MISSISSIPPI : Vada a prendere un bacino di acqua fredda, Lucrezia.

- La cameriera esce. -

ANASTASIA : (freddamente) E' ubriaco.

MISSISSIPPI : Tornerà sobrio e finirà il suo discorso.

ANASTASIA : Cinque bottiglie di cognac da stamane.

- La cameriera porta il bacino -

MISSISSIPPI : Porta il bacino al signor conte, Lucrezia.

LA CAMERIERA : Il bacino, signor conte.

MISSISSIPPI : Immerga la faccia nel bacino, signor conte. (Uebelohe ubbidisce. Alla cameriera) Può andare, Lucrezia.

- La cameriera esce a destra -

UEBELOHE : (lentamente) Mi perdoni, ma la lunga attesa mi ha dato il colpo di grazia.

MISSISSIPPI : Continui pure, che cosa ha da dirmi ?

UEBELOHE : (si alza in piedi) Signor Procuratore ! Devo dirLe la verità. Nel mio nome e in nome di Sua moglie. La verità è che Sua moglie ed io - la verità è che noi - che io amo Sua moglie.

- Una enorme salva di proiettili penetra nella stanza. Fuoco di mitragliatrici furioso, che riduce in schegge le persiane. -

MISSISSIPPI : Alle pareti !

UEBELOHE : I comunisti.

- Un'altra salva. Tutti e tre si appiattiscono contro le pareti. Mississippi a destra, xAnastasia e Uebelohe a sinistra. Un'altra salva. Alla finestra sinistra compare Saint-Claude. -

SAINT-CLAUDE : E già sono appiccicati alle pareti, pigiati contro le loro tappezzerie di cattivo gusto. Riduco in frantumi questi mobili Luigi XIV, XV e XVI, il lampadario in stile Impero, gli specchi rococò, le incisioni, i vasi, le stuccature, i resti di una Venere di gesso ed il buffet su cui di trova. Distruggo tutte queste cianfrusaglie, un carbonaio che riduce in carbone questo mondo ridicolo per riscaldare il suo regno a venire.

-Sparisce. Un'altra salva-

MISSISSIPPI : (con voce tagliente) Signora, andate nella vostra camera. Là siete al sicuro.

- Anastasia esce per la porta a sinistra. Grida in mezzo alle salve. -

Incontriamoci in mezzo alla stanza. Devo però pregare il signor conte di strisciare, in considerazione dei tiri.

UEBELOHE : Strisciamo pure, signor Procuratore.

- Strisciano verso il centro. Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : Ferito ?

UEBELOHE : Solo uno sgraffio insignificante.

- S'incontrano sotto il tavolino da caffè. -

MISSISSIPPI : Lei ha fatto or ora una confessione, signor conte. Come marito mi sento in dovere di porre alcune domande

UEBELOHE : Sono a Sua disposizione, signor Procuratore.

MISSISSIPPI : Signor conte ! Il suo destino non manca di una certa, anche se dubbia, grandiosità. La trovo, Lei, rappresentante di una delle più antiche famiglie nobili del nostro continente, vestito di stracci. Posso chiederLe perché ha abbandonato il castello di Zabernsee per andarsene per un mondo a Lei sconosciuto ?

UEBELOHE : Avevo pietà degli uomini.

- Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : Li amava tutti ?

UEBELOHE : Tutti.

MISSISSIPPI : Con la loro lordura, con la loro avidità ?

UEBELOHE : Con tutti i loro peccati.

- Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : Lei è cristiano ?

UEBELOHE : Io sono cristiano.

- Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : E che Le è rimasto di tutto il Suo amore per l'umanità, signor conte ?

UEBELOHE : Niente altro che l'amore per Sua moglie, signor Procuratore

- Una salva. Si appiattiscono. -

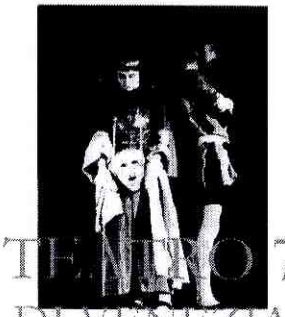
MISSISSIPPI : E che Le ha dato questo amore per una donna che non Le appartiene ?

UEBELOHE : Solo la speranza che l'anima della donna da me amata non sia perduta fintanto che io l'amo, solo questa speranza !

- Una salva. Si appiattiscono. -

MISSISSIPPI : Abbandoni questa pia illusione, signor conte. L'amore non può niente in questo mondo.

——— ••• ———



Arnaldo Momo

IL PRIMATO DELLA COMMEDIA NEL TEATRO MODERNO

(Lezioni per aggiornamento maestri)

con testi allegati

Venezia,

C.C.I. - TEATRO 7
San Polo 2870/a – 30 125 Venezia
tel. (+39)041.52.42.668; fax: (+39)041.52.42.639
e-mail: clubit@meetingeurope.com – www.meetingeurope.com