

interno con tutta varietà mediante paratie, scale, divisori, ecc.; « la facciata libera » di essere aperta da finestre per tutta la larghezza del piano e infine « il tetto-giardino », concepito come una faccia dell'edificio guardante il cielo, in contatto dunque con la natura.

Il razionalismo costruttivo di L.C., che lo porta a contrassegnare ogni fase della sua lunga attività con l'equivalente esposizione teorica del canone di lavoro, la « regola » entro cui si è sviluppata la creazione quasi a garantirne una logica efficienza e innumerevoli possibilità di applicazione e di variazione (tracciati regolatori, sistemi urbanistici, modulator, griglia, ecc.), poggia su una particolare interpretazione della civiltà contemporanea, enuclea i termini del rinnovamento architettonico a immagine e somiglianza di un ideale protagonista del nostro tempo: l'uomo-tipo, anonimo, spogliato di ogni carattere individuale, ricondotto ai suoi lineamenti essenziali, l'uomo-massa che esige soluzioni standard.

Formatosi nel clima sociale e artistico del primo dopoguerra, L.C. vide nell'architettura, quale veniva accordandosi alle forme più avanzate di civiltà meccanica e industriale, un mezzo per raggiungere quel livello comune di benessere che avrebbe funzionato da antidoto al crollo dei valori nella società borghese, alla lotta di classe, alle rivoluzioni. Utopia che accompagnò sovente le posizioni estreme dell'avanguardia razionalista e nell'ambito della quale è da intendere un brano come il seguente, scritto nel 1925 con disinvolto ottimismo, ma con generosa certezza di positività: « La casa operaia occupa già begli spazi salubri e allegri, e la stanza da bagno è vocabolo entrato nell'uso corrente; la prima classe del "métro" non si differenzia che per quattro soldi dalla seconda; la piattaforma dell'autobus è il luogo democratico dove si affollano uomini con la "casquette" e signori col "raglan"; sollevando la "casquette" l'uomo dice con sicurezza: "Del fuoco, signore, per cortesia" ».

CARLA LONZI

## TEATRO

### Il buio in cima alle scale

Una corrente rappresentativa del teatro americano di oggi è anche certo intimismo che porta alla ribalta fatti e cose di tutti i giorni, apparentemente senza alcuna importanza, dilatandone i significati, rallentando il tempo in una ricerca di verità e di espressione. Averci insegnato che si possono fare drammi anche senza scomodare le grandi passioni o i grandi sentimenti è, in fondo, una buona indicazione verso quel realismo che non è sempre fatto di eroi e di antieroi. William Inge, in Italia lo si conosce più che altro attraverso i film che sono stati tratti da due sue fortunate commedie, *Picnic* e *Bus Stop*, apparentemente così diverse tra loro ma, in fondo, entrambe

di tono popolare e paesano, con quel ritmo da sagra agreste e festosa entro cui si muovono personaggi solo un poco forzatamente caratterizzati, ma senza grandi torbidi, senza quei problemi che incupiscono altre opere, altre commedie. Piuttosto sono i personaggi di contorno, che prestano il verso ad un discorso sulla malinconia, sulla solitudine, sulla aridità dei sentimenti, dal cui riflesso nasce la problematica. Così il teatro di William Inge sembra procedere sui binari dell'intimismo, più vicino a quel realismo di rappresentazione, a quel sentire i personaggi sotto una prospettiva letteraria, che ricorda il mondo di Thomas Wolfe, quasi un riepilogo nel ricordo di una infanzia o, almeno, di una rappresentazione con personaggi della fanciullezza che compongono

le loro preoccupazioni con quelle dei grandi. C'è una dolcezza, proprio, in quel raccogliere da battute, sospiri, giochi e pianti da ragazzi, gli elementi compositivi in una sincerità d'espressione, che rende clima e atmosfera. La vecchia casa, la provincia americana, profonda, come immersa nel tempo, il sole, la pioggia, il lento trascorrere delle ore, gli improvvisi litigi hanno un sapore così letterario da fare del teatro di Inge il teatro della parola scritta, difficile, a volte, a rappresentare.

Neanche *Come back, little Sheba* abbiamo visto in Italia, direttamente: ma attraverso la mediazione del regista Daniel Mann il film ha saputo rendere quel clima crepuscolare e, forse, romantico, dove la tristezza della vita di due anziani sposi, il tramonto della loro esistenza piena di speranze e di sogni, suggerivano, in ogni momento, annotazioni precise, proprio quando più la pesantezza dei ricordi si faceva triste e ingombrante. La presenza della giovane ragazza riapre antichi ricordi nei due coniugi rimasti senza figli, ridesta, per un momento, la loro esistenza senza romanzi, senza luci, senza illusioni.

William Inge ha questa particolare capacità di cogliere dolore e rassegnazione, di ridestare sentimenti e passioni, di vivere, insomma, accanto ai suoi personaggi, quasi raccogliendo gesti abituali e dando loro consistenza teatrale. Così, in questo *Buio in cima alle scale*, sentimento, poesia e intimismo risuonano per le quiete stanze della casa, dove la madre, il padre e i figlioli vivono nell'attesa di gioie e di avvenimenti più grandi; ma dove i veri significati della vita che scorre sono, proprio e soltanto, gli avvenimenti di tutti i giorni — quel partire e quel ritornare — e le gioie sono quel vivere giorno per giorno, quel soffrire per le piccole vicende quotidiane.

Sembra assai poco per un intreccio drammatico. Ma William Inge non bada sostanzialmente agli intrecci, anche se poi qua e là mette nel suo testo tante cose da lasciare incerti del perchè e del per come questo o quel personaggio entri e sparisca, così repentinamente, lasciando come una scia di improvviso rimpianto. Tale è il personaggio del ragazzo ebreo, Sammy Goldenbaum — ufficialetto

orfano, con una madre, attrice del muto, che si vergogna di lui — che ha tanti complessi nel cuore da morirne, meravigliando con il suo suicidio quanti credevano alla sua apparenza allegra e svagata. Di questi episodi il suo testo è affollato ma in concreto, per la linea drammatica, contano solo i giorni della famiglia Flood; quell'attendersi la madre una serenità irraggiungibile, quel volere il padre una vita errabonda, quel pretendere la figlia una esistenza tutta per sé, quell'accettare il figliolo un mondo contemplativo, dove l'immaginazione riempia quelle amare pieghe della realtà. Ma sarà proprio la zia Lottie, con il fallimento del suo matrimonio, con quell'arido risvegliarsi sterile e senza felicità coniugale, con un marito affettuoso ma impotente, a far desiderare la presente realtà a chi crede troppo nei desideri sino a perdere di vista il concreto, sino a non vedere più la propria condizione felice. Naturalmente si tratta di una felicità relativa, di una assenza del male, nell'equilibrio dei sentimenti. Zia Lottie, sempre di buon umore, sempre pronta allo scherzo, al sorriso, al pettegolezzo, al second'atto scoppia improvvisa in un pianto nervoso, esprime dolore, malinconia, solitudine e disperazione. È un atto piuttosto bello, ma costruito con troppa cura di particolari ad effetto: ha una sua efficacia espressiva ma rompe l'equilibrio che Inge ha impostato. Qualcuno, forse, troverà questa parte migliore, proprio per la sua teatralità, ma assai meglio è quando lo scrittore resta fedele al suo mondo, intimamente inquieto, al ritratto d'ambiente, al gioco letterario.

La regia di Giorgio De Lullo è bella nella parte esteriore, nel rendere il sapore della antica casa; nel costruire, assieme allo scenografo Pier Luigi Pizzi, un interno vivo, sapientemente espressivo; nel muovere con prolungate pause l'attonito smarrirsi dei personaggi nei riflessi dei loro sentimenti. Ma manca a De Lullo proprio l'accortezza critica, l'attenta capacità di lettura, quell'avvicinarsi alla parola con un senso di interpretazione. « Dio mio, come sarebbe bella la vita se fosse dolce come la musica » dice Rubin Flood: la inquietudine di alcuni personaggi andava ricercata con un senso maggiore di unità e certo

macchiettismo (sottolineato particolarmente da Rossella Falk nel personaggio di zia Lottie) andava evitato e tutto l'impasto avrebbe assunto una dimensione più poetica, sarebbe stato più teatro letterario e, in ogni caso, si sarebbe avvicinato di più alla bellezza di questo intimismo, fatto proprio di piccole cose.

## La giustizia

Il teatro è genere letterario: la parola scritta, la ricerca di una maturità espressiva, la forza stilistica sono gli elementi dai quali nasce la costruzione scenica, la stessa suggestione drammatica, la poesia di un gesto, di un'azione, di un personaggio. Limitato ai mestieranti, il teatro decade: anche il pubblico si accorge che certe situazioni non bastano più, e che la forza della parola si impone, rende umani e credibili i personaggi. Quando Giuseppe Dessì scrisse la sua *Giustizia* non pensò certo ai problemi di esecuzione scenica, non pensò alla costruzione secondo i moduli precostituiti. Scrisse la sua pagina curandone l'impalco, lasciando attorno quell'aria che è espressione, quella verità che è realismo. Dopo anni di silenzio, quella pagina è ora divenuta rappresentazione teatrale, ha trovato la giusta dimensione scenica, ha trovato la forma per far muovere quei personaggi, per rendere visiva quella lunga e tormentata inchiesta giudiziaria nel cuore della Sardegna, dove più gli animi sembrano essere chiusi allo scorrere della vita. Dessì ha tutto previsto: nelle azioni descrittive c'è questo vivo senso della realtà, c'è questo religioso modo di concepire una esistenza tutta interiore. Ci sono le voci della gente riprese con un senso di verità, ci sono le credenze antiche come in un rito, in un crogiuolo di superstizioni, che sembrano arrestare la stessa esistenza; ma c'è anche quel fermento continuo, per cui la vita ha un suo rigore, un suo significato anche di rassegnazione. La figura di Pietro Manconi ha una sua evidenza espressiva, che non è certo facile dimenticare; la sua saggezza nasce da una intelligenza antica, la sua sfiducia, dalla vita recente: (« Quindici anni fa sono stato accusato ingiustamente di omicidio. Ho fatto

dieci mesi di carcere preventivo, ho speso l'anima in avvocati. Ho perduto molti amici. Invece di aiutarmi mi hanno abbandonato »). È un personaggio che alla fine, quando rientra in scena portato a braccia, ammazza in un conflitto dai carabinieri, lui « innocente come un bambino », diviene anche simbolo di amarezza e dolore.

Dessì conclude il suo dramma all'inizio di una veglia funebre e tornano in mente, con quelle candele che si spengono una ad una, come in un rito magico, le tradizioni di antichissimi piani e lamenti. Tutto il dramma ha la cadenza di un'azione immemorabile, sembra un ricordo, ed è proprio quel leggero spostamento negli anni, quell'averlo voluto ambientare attorno al 1943, ad accentuarne il sapore ancora più letterario. Come da una memoria colma di richiami e di annotazioni sembra emergere quella porzione di paese, nell'interno della Sardegna, chiuso nelle sue strade, dove l'acqua limpida da bere viene gustata come una benedizione di Dio, dove le donne nei loro scialli neri vivono con una fierezza che riluce dal profondo dei loro occhi consapevoli (« È Africa anche qui... Anche qui si sta abbastanza male senza andare in Africa... »), dove gli uomini si sono rassegnati ad avere una giustizia diversa da quella naturale della legge dell'onore. « Eravamo tutti stanchi — spiega un contadino — e più di noi erano stanche le donne. Le donne vollero le paci e il perdono; e ci furono paci e perdono, giurati nelle mani del Vescovo... E tutti giurammo sul Vangelo che la giustizia, da quel momento, dovevamo lasciarla ai Carabinieri. Che cosa hanno fatto da allora? ». L'interrogativo avrà, purtroppo, risposta quando l'innocente verrà ucciso. Ma la polemica di Dessì non ha come obiettivo il riproporre un ritorno alle antiche leggi della vendetta, cerca solo di riportare lo spettatore al centro di una realtà italiana di questi anni e far riflettere su una « condizione umana » per più versi intollerabile. Teatro della verità si potrebbe dire, quanto lontano dalla realtà come colore locale, di un D'Annunzio: ogni cosa è viva, ogni cosa ha in sé la polemica e gli uomini sono uomini, i carabinieri carabinieri, i preti preti. Ogni persona ha il suo aspetto