

mandato al fronte. La marcia verso Stalingrado comincia, assurda, tremenda. Sulla scena ritornano i ricordi ma l'uomo è solo nel gelido turbinare della neve. L'incontro con il cappellano militare fradicio di grappa dà l'avvio alla conclusione: qualcosa si è accesa nell'opaco opportunismo del buon soldato — si è accesa quella possibilità di scelta che lo mette dalla parte delle due contadine russe (« Che il signore ti renda merito — gli dicono — tu sì che sei un brav'uomo... »).

La coscienza di Schweyk si risveglia, esce dagli schemi dell'anarchismo asociale del soldato di Hasek e si pone in tutta la sua dolorosa evidenza. Nella marcia verso Stalingrado avviene lo storico incontro tra Schweyk e Hitler. È un Hitler in fuga, costretto ad una marionettistica, isterica danza, alla ricerca disperata di Stalingrado. È la fine. « Troppo freddo è il vento dell'Est / sotto i piè ti brucia il terren... ». Tutto precipita, tutto sprofonda e la tragica farsa del nazismo finisce. « In fondo alla Moldava vanno le pietre / sepolti a Praga riposano tre re / A questo mondo niente rimane uguale / La notte più lunga eterna non è ». La rappresentazione è finita. Tutti gli attori vengono alla ribalta, si tolgono la maschera e le odiose divise. Il canto si fa consapevole: l'uomo ha nuovamente vinto.

Giorgio Strehler ha mantenuto rigorosamente, nella sua regia, questo carattere di rappresentazione epica, ha tenuto ogni cosa al limite della forzatura, accentuando il carattere « distaccato » all'azione e mirando alla tesi. Ciò ha spesso dato come un senso di non partecipazione allo spettacolo ma ha giovato criticamente, non disperdendo il segno di una umanità che anche quando i personaggi ritornano attori, mantiene vivo il ricordo della tragedia. Nella memoria è facile allora richiamare, sui motivi splendidi di Hans Eisler, quella disperata, accorata visione del tempo, con la presenza implacabile, nell'osteria del Calice, di una Praga soffocata dalla occupazione. Di una vita ridotta ad una affannosa ricerca per sopravvivere anche a costo di una perduta dignità. Allora il personaggio del buon soldato resta il simbolo di una umanità antieroica e la figura dell'affamato Baloun ritorna ad essere viva e tragica e il perso-

naggio forte e « gentile » della signora Kopecka ritorna in tutte le sue sfumature a rappresentare il segno di una positiva serenità. Attrice moderna in senso brechtiano, Edmonda Aldini ha interpretato questa figura della « consapevolezza » riuscendo a imporsi come forza « morale », ritrovando nella voce che sprofondava in una cocente disperazione, gli accenti di una ferma coscienza « Ma dalla gelida Russia che cosa arrivò? / Un velo, un velo da lutto / Un velo nero a lei arrivò ». Schweyk è stato interpretato da Tino Buazzelli in maniera precisa, con poche sfumature ma lineare nonostante le tentazioni di cadere nel facile di un gesto inconsapevole. Franco Sportelli ha interpretato Baloun con calore e perfezione ammirabili. Tutta la seconda parte dell'opera chiusa attorno alla marcia solitaria di Schweyk verso una impossibile Stalingrado, con quel vorticoso e gelido aleggiare del velario, è di una agghiacciante bellezza.

A leggerla attentamente quest'opera di Brecht, pur con le smussature che la regia, indubbiamente, ha apportato, non è affatto « opera minore » ma riassume, in ogni particolare, tutta l'arte espressiva dell'autore.

Il Sindaco del rione Sanità

Il Sindaco del rione Sanità è forse la più amara commedia di Eduardo De Filippo. La tragedia dell'incomprensione si sposta qui dall'individuo alla società stessa, muove dalla realtà che circonda, mostra le contraddizioni, le disperazioni profonde che nascono dalla miseria e dalla superstizione ma soprattutto dall'ignoranza. È la Napoli della camorra che Eduardo porta alla ribalta, la Napoli della paura che si svolge su per i vicoli, misteriosamente, mescolando fatti di pietà a fatti di tragedia. Commedia viva, irta di personaggi, ha una struttura letteraria precisa, densa come il suo linguaggio drammatico fatto di interminabili pause che ne dilatano il tempo.

Antonio Barracano è il Sindaco del rione Sanità, è il protettore dei deboli, degli umiliati e degli offesi. È un ex condannato, fuggito in America ai tempi del suo processo in contumacia e ritor-

nato, in vecchiaia, a Napoli, ricco al punto da comprarsi anche la onorabilità e la assoluzione, con falsi testimoni, da quella antica condanna. Il suo modo di fare giustizia ha la saggezza dei patriarchi: a lui si ricorre per ogni cosa, per un senso di giustizia naturale connaturato in ognuno contro la stessa giustizia della società, per un antico quasi tribale anelito all'autosufficienza. Tutto il rione Sanità, dietro Foria, è sottomesso a questo vecchio saggio che può sciogliere ogni nodo, ogni groviglio di violenza, proteggendo chi ha ragione ma non ha la possibilità di farla valere perché « solo chi ha soldi può avere ragione ». L'amara posizione nei confronti della società implica una denuncia, non indifferente, di una sofferenza che umilia la stessa ragione dell'uomo. Barracano esprime questa sua condanna in termini dialettici, arriva alle estreme conseguenze; chiuso nel suo individualismo non trova altra soluzione. È l'unico modo di rendere testimonianza di questioni così grosse da investire direttamente il problema della miseria e dell'ignoranza: « Non esiste la giustizia della legge, la legge non ammette ignoranza e qui tutti sono ignoranti ». Falsi testimoni, corruzione, ricatti legali: tutto questo non può fare trionfare la giustizia che rovesciando le posizioni, facendo delle stesse armi avversarie, armi di difesa. Questa « morale » naturale è la vera tragedia della miseria, ma è anche la difesa dalla perdizione più totale.

Nella grande villa che si è comprato a Terzigno, Barracano ha il suo quartier generale; tutto è terribile e al tempo stesso naturale in questa grande villa circondata da un incomparabile panorama: Barracano è solo; la sua famiglia, i suoi figli si muovono attorno a lui senza comprenderlo. Con lui è Fabio, suo uomo di fiducia e suo prigioniero, vecchio e sapiente medico che, sotto il suo imperio, opera nella clandestinità salvando vite e conservando il silenzio sui fatti di sangue.

Il personaggio di Fabio è l'altro grande protagonista del dramma; non condivide la « morale » di Antonio ma gli è sottomesso e in questo perdersi nella volontà altrui c'è viltà ma c'è anche grandezza. Non approva il modo di fare di Barracano, quel risolvere contro la legge ogni questione,

richiamando un antico, primordiale diritto alla autogiustizia, ma ne comprende la grande umanità, il segno di una pietà profondamente giusta. Fabio ha dentro di sé la contraddizione, ha questo oscillare continuo di verità e di menzogna, per cui accetta il suo ruolo di silenziosa comparsa.

Nella villa di Terzigno è un continuo via vai di gente che si reca da Barracano a chiedere consiglio. Tra gli altri, è una coppia di fidanzati: il giovane in preda ad un'inquietata follia vorrebbe uccidere il padre, ricco panettiere che lo ha scacciato di casa, privandolo del lavoro e del danaro. Nei gesti, nelle parole del giovane Santaniello, Barracano rivede la sua stessa esasperazione, per la quale anni prima, quando era ancora un povero pastorello, uccise il guardiano che lo aveva ingiustamente battuto. In quella allucinante esasperazione, ritrova i miti di una infanzia difficile; prende a cuore il caso, cerca di rappacificare gli animi, di sperdere il calore dei risentimenti. Ma il padre del giovane è un individuo falso, odioso e crudele. Con questo personaggio entra veramente in scena la tragedia: entra quell'incomprensione verso cui ogni uomo si sente impotente. Antonio Barracano accetta il rischio di confrontarsi con il panettiere, va da lui per chiedere un assegno da dare al figlio e viene ferito all'addome con un coltello cavato fuori a tradimento.

Così la tragedia si compie. Chi ha assistito alla scena, ed è uno dei beneficiati di Barracano, ha paura a parlarne. L'omertà, questa figlia diretta della miseria e della paura, grava su tutto il dramma. Barracano si chiude nella sua casa di Napoli e fa preparare un banchetto; sente avvicinarsi la morte e vuole dare un addio solenne al suo mondo. Fa condurre con la forza, al pranzo, anche il suo feritore; in una solenne messa in scena recita la sua ultima grande impostura; accetta il silenzio sul fatto di sangue, maschera le sue condizioni disperate, annienta con la sua superiorità e il suo disprezzo il vile e si fa consegnare l'assegno da dare al figlio, in riparazione dei torti subiti. E muore. Conclude la sua esistenza, convinto di questa sua giustizia autonoma, chiuso nel ricatto e nel silenzio. Ma Fabio non accetta di continuare questa commedia di terribili complicità, questa

catena assurda di vendette e di odio. Accetta le premesse di Barracano ma non le conclusioni finali. Denuncerà l'uccisore e restituirà alla legge la sua dimensione sociale.

Può sembrare una conclusione conformista solo a non intendere la disperata denuncia di una condizione umana.

Il teatro di Eduardo De Filippo è un teatro sempre presente, si muove nella realtà quotidiana, dove i gesti, le parole, gli avvenimenti riflettono la moderna tragedia contemporanea. *Il Sindaco del rione Sanità* è in questo senso la sua più amara commedia, ma anche la più consapevole rappresentazione di un fallimento al limite della esistenza. La soluzione poetica è intimamente legata alla stessa soluzione morale: il richiamo ad un ordine legale è valido solo se saranno salvate tutte le premesse che spinsero il protagonista ad ergersi a difensore dei poveri e degli umiliati.

La regia dello stesso Eduardo è stata, come sempre, di una esemplare linearità; così la interpretazione, precisa da parte di tutti, Enzo Petito, Pietro Carloni e naturalmente lo stesso Eduardo, l'amaro protagonista.

L'Arialdà

L'Arialdà di Giovanni Testori meglio conferma i limiti letterari e drammatici di questo autore, venuto alla ribalta recentemente, in maniera fortunata e « alla moda » per la « gente bene » che ama sentir parlare quel certo birignao di periferia milanese, scovando nel sottobosco quei vitali segni che un humus popolare più autentico ancora oggi dovrebbe poter portare alla luce.

La verità di una condizione umana resta, così, sottointesa, nonostante le asprezze dialettiche di cui si compiace il testo, violenza soltanto verbale che nasconde, nei vapori di un conformismo, una serie di luoghi comuni. Legata per ispirazione alle precedenti opere del Testori sotto il titolo « I segreti di Milano », *L'Arialdà* vorrebbe essere il ritratto preciso della disperazione di una donna cui fanno cornice i sentimenti e gli affanni di coloro che le muovono attorno. Spezzata così l'azione in tante storie particolari, il ritmo del-

l'opera avrebbe dovuto riunificarsi nel personaggio di Arialdà, amaro, spietato, profondamente infelice. Ma in realtà, anche alla rappresentazione, la costruzione drammatica non convince, ogni cosa si esaurisce nel gioco di disordinate battute, senza creare né un ambiente, né una condizione. Il personaggio di Arialdà, che tra quelle nebbie, tra quei casamenti di periferia era venuto su, chiuso in una rassegnata amarezza, diventa poi sempre più patologico, smarrendo il senso immediato e realistico e la sua voce invece di alzarsi a cosciente denuncia di una realtà si pone come l'assurdo vaneggiare di un caso limite. L'impasto tra lingua e dialetto è restato solo una inutile esperienza, ripetizione stanca di una moda in effetti solo esteriore. Né si può parlare di linguaggio diretto perché tutto è apparso falso e, in fondo, ricercato. Anche il naturalismo riproposto è sembrato l'estremo portato di una maniera barocca, un inutile arricchire di particolari superflui quello che un disegno linearmente moderno avrebbe potuto esprimere con maggiore forza.

Attorno ad Arialdà, invecchiata nella solitudine e nel ricordo ossessivo di un uomo che la perseguita anche dopo morto, inseguendola in sogno, si muovono figure che sanno di facile letteratura, un fratello invertito, una coppia di innamorati, un vecchio erbevendolo. Tutto questo mondo si scompone in una serie di incontri, tra le vie di una periferia e le siepi intorno alla cava. La città è alle spalle ma la sua presenza non si riesce ad avvertire, neppure come presenza tragica di un tempo presente; i personaggi più che di città sembrano messaggeri di una landa deserta, voci astratte di un teatro che non arriva neanche all'angoscia di una verità esistenziale. Ogni tanto il testo accenna — e sono le pagine migliori — ad una certa presenza, richiamando un tempo preciso con riferimenti polemici: « Piacere sì o piacere no, l'ha fatto e lo farà lo stesso. Del resto il marito a te e il padre a lui, non l'han mica ammazzato le mosche! Sono stati quei maiali là con la scusa del negus e della faccetta nera. Allora va a prendertela con loro, perché quando si comincia a mandare all'aria la famiglia hanno un bel dire gli asili, le scuole, i pulpiti e il resto.