

nessun appiglio, nessuna giustificazione che possa valere a spiegare l'acredine di una situazione e l'apparente irriverenza dichiarata sul frontespizio: « Tant que l'esprit est à la recherche de sa satisfaction, il n'y a pas une grande différence entre la boisson et Dieu ».

Billetdoux è in fondo scrittore che non riesce a superare i limiti di un genere letterario che si può definire « della noia », che rimane « dentro » il costume contemporaneo senza spiegarne i significati filosofici e muove dall'« alienazione » della nostra epoca nella quale la difficile comunicazione, l'impossibilità di slanci vitali rendono valide alcune componenti critiche del discorso, dando ad esse uno smalto di verosimiglianza.

I due personaggi di *Tchin-Tchin* che si incontrano per parlare dei loro amori traditi e dei rispettivi coniugi traditori, bevendo sino a degradarsi, sino a chiudersi in una completa atarassia delle cose, certamente sono un simbolo: sono la prospettiva chiusa, senza soluzione, dentro cui si vorrebbe riflettere la nostra stessa decadenza presente. Ma il segno è troppo fragile e davvero l'analisi appare sfuocata anche in termini di semplice occasione. Il primo atto ha una presa intelligente che ritrae almeno gli inizi di una condizione umana. Mrs. Pamela e il signor Cesareo si rifugiano in un albergo per naufragare insieme il dolore di essere stati abbandonati. La commedia dei sentimenti inizia qui, da questo scoprire i veli di una parvenza di comprensione, appena possibile e determinante. Ma, complice l'alcool, Lui e Lei si ritroveranno ben presto, silenziosi e perduti, in una eclissi che li porterà sempre più in basso, abituali frequentatori di dormitori pubblici, ubriachi e dementi. C'è, nel fondo, un certo sentimentalismo formale, quasi un trito indulgere verso situazioni scontate che si lasciano perdonare solo per l'efficacia « letteraria » del dialogo, per la irrequieta prosa, che riassume in sé gli stimoli di parecchi scrittori, ponendosi polemicamente in atteggiamento critico nei riguardi de « l'école du regard » et similia, Billetdoux è, anche in questo,

uno scrittore tradizionale; il suo dialogo ha una tessitura meticolosa, quasi convenzionale ma di indubbia efficacia. Nuoce la mancanza di prospettive, questo non saper uscire da situazioni irrazionali, in un certo senso conformistiche, ma il ragionamento allora si allarga ed investe tutta la moderna letteratura francese, sia quella che si muove con il suo particolare « sperimentalismo », sia quella che si ricollega verso i lidi più quieti di una tradizione. In ogni caso è possibile rintracciare in *Tchin-Tchin* gli stessi limiti, gli stessi errori di contenuto di gran parte del teatro moderno per cui la definizione dei personaggi appare volutamente astratta e impoderabile e la tipizzazione dei casi limite, una esemplificazione, senza prospettive, di una società che, per porsi sempre gli stessi problemi di « alienazione », finisce con l'apparire priva di una qualsiasi ideologia e di una qualsiasi proposta. Forse i termini del discorso si sono allargati e l'occasione della commedia di Billetdoux ci appare remota; in ogni caso mette a segno un disagio che lo « spettatore » avverte più ancora del « lettore », forse ancora di più da noi dove il legame teatro-vita appare, per tradizione, più evidente e preciso.

I casi di queste due « ombre » o larve di personaggi rischiano di non interessare altro che nella superficiale cortecchia della curiosità, restando in quell'alone di irrealtà dal quale vorremmo emergere.

L'edizione di *Tchin-Tchin* presentata a Spoleto è, a nostro vedere, nettamente migliore dell'altra diretta dallo stesso Billetdoux che vi interpretava anche la parte del protagonista. Qui il regista François Darbon ha puntato sulla estrema concisione dello spettacolo, ha diretto muovendo in un ritmo serrato di scene assai semplici, incasellate le une dentro le altre con un tracciato di parventi estremamente semplice ed efficace.

Betsy Blair e Daniel Gélin sono stati gli interpreti ideali di questa parabola, di questo decadere ellittico, senza soluzioni. Nonostante la palese assenza di problemi e idee hanno saputo essere « umani », concreti e verosimili.

## I Carabinieri

*I Carabinieri* di Beniamino Joppolo consente di mettere a fuoco i problemi del teatro letterario con maggiore chiarezza ed evidenza. Estremamente irrequieta, la parola di Joppolo appare come scavata dalle lunghe iterazioni di una lingua ricca di immagini, colma di suoni mai isolata dal senso di una realtà violenta, irriverente nella sua polemica, forte e sana come un canto popolare. Uno degli elementi più importanti di questa aspra commedia sta proprio nel linguaggio tutto teso a tradurre — in netta opposizione al conformismo del tempo — quegli slanci vitali che, in altre zone di una avanguardia letteraria si intende sottacere, umiliare e disperdere.

Joppolo ha una biografia particolare, intessuta di lunghe attese, di incomprensioni e di amarezze. A Parigi scrive e dipinge, cercando di restare fedele ai propri ideali, anche se questo atteggiamento gli conclude una condizione di isolato che lo lascia fuori da quell'accademismo di moda che minaccia di ridurre la nostra vita letteraria in una piccola e non autonoma vita di costume. Come in tutti gli scrittori autentici, la sua prosa sa apparire istintiva anche nella elaborazione, sa apparire delirante anche quando è concretamente legata alla realtà della vita; e continuamente ritorna ai motivi della sua terra siciliana, ricca di metafore, di richiami improvvisi, di voli apparentemente assurdi in una serie di immaginifiche sequenze, in ogni istante, legate alla terra, all'uomo, alla sua disperazione e speranza. In ogni pagina, la commedia di Joppolo risuona di immagini e le descrizioni paesaggistiche, la descrizione dei colori, degli odori, dei sapori riescono a tendersi nervosamente sino a creare il ritmo martellante di una poesia autentica.

« Per arrivare fin qui bisogna attraversare tutto il mondo. Vigne e giardini. Giardini e vigne. Ulivi e frutteti. Frutteti e ulivi. Pietre, noccioli, castagni e querci. Pietre e boschi ». Non è che uno tra i tanti esempi di questo tendere ascendente di un periodare tra i più vivi e complessi. È evidente che uno stile siffatto deve muovere anche da un segno concreto, da una analisi pre-

cisa di una realtà colta attraverso un pensiero polemico, decisamente moderno ed estremamente chiaro nella sostanza. Tutta la commedia rivive attorno ai casi della famiglia La Penna — una famiglia antica e solitaria, arroccata in un casolare selvaggio — attorno alle sue preoccupazioni, alle sue esaltazioni, alle sue gioie egoistiche, ai suoi dolori che si ricongiungono improvvisamente ai dolori più vasti di tutti gli umiliati e gli offesi.

La carica polemica è certamente carica sociale, è ruvida contro la ottusa autorità, aspra contro l'assurdo della guerra, irriverente contro le mistificazioni, i calcoli, gli imbrogli. Molti possono vedere *I Carabinieri* solo come intreccio farsesco: come la storia di una chiamata alle armi concessa per grazia del re, come una possibilità di conquistare terre, case, città e abitanti sancita da una dichiarazione strappata a forza agli stessi carabinieri, che si conclude con una beffa finale, senza conquiste e senza onori; ma così si rischia di restare, ancora una volta, fuori da un giusto intendere che è certamente tutto questo, ma altro ancora. In ogni caso un ricostituire con soluzioni nuove, letterarie e stilistiche, un tessuto drammatico dentro il segno di una rivalutazione della parola, ponendo cosa su cosa, uomo su uomo, nella densa struttura di un'opera che rimane.

Probabilmente, fuori dalla struttura, si possono anche cogliere, nella commedia, contraddizioni, spezzoni di una tragedia che, nella seconda parte, presenta qualche cedimento o meglio alcune situazioni di difficile accettazione. Come, ad esempio, quell'irrompere sulla scena dei personaggi del re e del primo ministro in tuba e redingotte, per molti un richiamo a certo espressionismo di antica maniera. Ma nella struttura, ogni elemento, ogni frase è una dimostrazione viva concreta di quanta forza il teatro tragga dalla parola e quanto rigore lo spettacolo moderno richieda quando si tratta di « mettere in scena » un testo letterario. È il discorso, già accennato su queste pagine, del teatro improvvisato e del teatro scritto, discorso che prelude alla impostazione di una visione critica da parte di tutti — attori, regista, spettatore — se si vogliono cogliere