

GIOVANNI CATTANEI

# **Due discorsi sul teatro**

ACCADEMIA URBENSE

OVADA



GIOVANNI CATTANEI



# Due discorsi sul teatro

ACCADEMIA URBENSE

OVADA



# **Crisi del teatro comico ?**

*(Conversazione tenuta al «Lyceum» genovese il 10 - 1 - 1962)*



---

Crisi del teatro comico: la scelta di questo tema ci sembra giustificata non solo dall'impressione di una crisi generale del teatro, della quale per lo meno oggi si parla, ma particolarmente dalla radice della stessa crisi riguardo al fenomeno teatrale in genere; cioè (si perdoni la ripetizione della parola) da una crisi della letteratura — che è effetto di una crisi della società — .

Si osservi, per esempio, il razionalismo, il criticismo, la scarsità della fantasia, i gusti, i predominanti interessi etico-sociali del tempo. Volendo, il discorso si potrebbe anche allargare convenientemente al cinema. Si potrebbe poi ricordare, per i bimbi, la fine della favola disinteressata, l'attuale tendenza a dar loro una narrazione psicologica-educativa.

Ma, per non dilungarci su digressioni e non ritenendo di poterci ora inoltrare nel quadro di un panorama vasto e complesso, basti citare la situazione pressochè critica del riso, genericamente parlando, nel mondo di oggi. Abbiamo tutti l'impressione che si rida poco e male, che non *si sappia più ridere*.

Ciò comporta una diretta conseguenza nell'ambito del teatro comico. Sono forse accresciute le esigenze del riso, al giorno d'oggi, perchè non ci accontentiamo più delle freddure dei padri (si pensi alle vignette, alle barzellette, all'umorismo ottocentesco). Ma soprattutto riteniamo che non vi sia più tempo per ridere; eppure se ne avrebbe più che mai un gran bisogno. Diciamo subito un'impressione: il fatto è che, se si ride, troppo spesso oggi lo si fa per piangere. Vorremmo a questo punto ricordare brevemente un discorso di Pirandello, quando osserva che vi è un modo doloroso e tragico di ridere che esprime un'angoscia assai peggiore del pianto.

Ecco perchè il sospetto che esista veramente una crisi del teatro comico.

Infatti, diamo uno sguardo panoramico al teatro d'oggi.

La nostra epoca e le sue manifestazioni drammatiche sono condizionate all'impegno sociale, vivo e tanto caratteristico. E qui bisognerebbe poter aprire un lungo discorso su alcune determinazioni dell'esistenzialismo e su tutta la letteratura che ne deriva. E' questa l'epoca delle riforme sociali, che seguono a radicali

**mutamenti delle ideologie, delle strutture, dei costumi.**

Pirandello ha condizionato, con la fine del teatro dell'800, il teatro del '900. C'è stato uno « choc » dopo quello spartiacque che fu la guerra del '15/18. Con Pirandello nacque, com'è noto, il grottesco. Così egli venne a dominare il senso drammatico di un'epoca di cui ci si voleva (e questo era stentato) rendere conto.

Vediamo perciò una linea diffusa che va da Chiarelli (« La maschera e il volto » che è del 1916) fino a Palazzeschi (cfr. Pandolfi) in cui lo scherzo copre un fondo tragico. Di qui un diffuso cinismo che arriva fino a Sartre e forse Moravia (cinismo, quanto meno, per certi valori tradizionali, che può essere anche una fede in altri valori: se ne potrebbe discutere). Ma Heidegger e l'esistenzialismo tutto condizionarono l'evoluzione del pensiero, che invase ogni angolo della vita e tutte le attività. Quindi è evidente che la crisi del vecchio teatro nascesse in Francia, donde venne l'influsso anche in Italia.

Si pensi al verismo, spesso regionale, dialettale (che segnerà una costante per cui sarà possibile ancora un teatro comico-malinconico-tragico nel patetismo realistico di quello vernacolo), e poi si pensi al realismo della narrativa, per così dire, socialista, che vediamo giungere fino a Cassola.

C'è ansia di rinnovamento e di purificazione. E la risata scompare o, se esiste, è amara.

Per l'impegno di autori di teatro « engagés » potremmo ricordare molti nomi e incominciare addirittura da Rosso di San Secondo, Sem Benelli (che resta ancora legato, secondo Pandolfi, a Sardou e ad Enrico Becque) da Cesare Vico Ludovici, da Ugo Betti (arriviamo così all'alba della seconda guerra mondiale), l'unico che porti una speranza cristiana.

Ci sarà da parlare poi del teatro spiritualista, ma basti ora ricordare che Betti voleva mettere a nudo la realtà deplorabile del tempo e intanto aderì alla *guerra fascista*. In lui però non si può perdere la linea che lo lega a due poli: Ibsen e O'Neill, specie nel secondo dopoguerra (« Vento notturno », « L'ispezione »); e osserviamo tutta la sua polemica contro la corruzione (da « Corruzione a palazzo di giustizia » all'« Aiuola bruciata »), che aderisce a moduli che in realtà perdurano dal teatro borghese dell'800 (Praga, Torelli, Bertolazzi, ecc.) ma passano attraverso Pirandello e Freud.

Bisogna poi tener conto della problematica di Cesare Giulio Viola (lo scottante tema della prostituzione in « Vita mea », che è del 1950). E potremmo ricordare ancora, nella lunga lista di nomi, Bassano, Bompiani ed altri, legati alla documentazione ed all'introspezione. Ma ora dobbiamo riferirci soprattutto a Freud, perchè tutto parte da lui, anche la narrativa e perfino la poesia solipsistica ancor oggi troppo dominante, alla quale reagì, per altro, Eliot.

I postpirandelliani sono dominati dalla problematica psicoanalitica. Da ciò le determinanti della nostra generazione, la ten-



denza del teatro circa dell'ultimo decennio, che, bene rileva Pandolfi, inclina verso processi etico-politici.

Fabbri addirittura finisce nella religione. « Delirio » è proprio un esempio di equivoco. Certo rispettiamo di più « Inquisizione ». Ma « Processo a Gesù » va oltre i personaggi-pensiero di Pirandello e introduce il pensiero-personaggio, anche se non per la prima volta. E' un fenomeno significativo la larga notorietà di lui, che viene da Betti e non sa sempre sottrarsi alla tentazione della materia scabrosa che moralizza e condanna, portandolo ad una realistica e quasi compiaciuta descrizione (« Il seduttore », « La bugiarda »), di nota scabrosità.

E ricordiamo ancora Silvio Giovaninetti, Carlo Terron, Federico Zardi, i quali, a loro modo, coltivano interessi umani, sociali ed etici.

Ci interessa particolarmente Zardi: in lui troviamo il farsesco amaro che nasce dalla volontà di vivere e dalla capacità odierna di farlo: quadri gustosi di ambiente, dai quali non sempre esce una vicenda teatrale, perchè egli difetta di sviluppo per la frammentarietà dei ritratti, che sono tutt'altro, in definitiva, che comici. Zardi è satirico. La tragicità del suo dramma è nel dare in pasto alla voglia di ridere del pubblico la realtà quotidiana di esso stesso, sovente spicciola e un po' gretta: un narcisismo alla rovescia del suo mondo, che ride di sè, anzichè piangere; un vero e proprio *nihilismo*. Tra le sue commedie, sotto questo aspetto, ci pare indicato ricordare « I tromboni », « Serata di gala », non però « I marziani », che argutamente un giovane studioso genovese, Checconi, definì la più brutta cosa che si sia mai vista in teatro.

Squarzina, autore a nostro giudizio limitato, partecipa ai presupposti degli altri con situazioni storiche (« Tre quarti di luna »). In lui v'è una confluenza di varie tendenze filosofiche, senonché manca di *humour*. Tutti, o quasi, oggi ne mancano.

Massimo Dursi, con « Bertoldo a corte », del 1958, per fare un esempio, fa davvero ridere? Non perdiamo di vista la sua amarezza umana, il suo filosofeggiare e colpire.

Il teatro di Turi Vasile è confuso, non sa orientarsi nel generale problematicismo.

Spesso, oggi, alcune variazioni comiche sono desunte dalla *pochade* o indirettamente dalla commedia di carattere (motivi, tuttavia, non originali, che fanno ridere solo per la buona volontà del pubblico).

Achille Fiocco parla di autore alla ricerca della verità, della sincerità. Questo ci spiega il gusto della satira (un buon esempio è Salce), la quale, però, spesso diventa stucchevole e gratuita.

Nella trafila dei nomi fatti dovremmo citare una folta schiera, di cui almeno non possiamo dimenticare Calendoli e Guido Rocca (« I coccodrilli »), che affrontano i problemi dei giovani; poi Patroni-Griffi, romantico (« D'amore si muore »), che esprime forse il rimpianto dei motivi perduti del teatro d'oggi, e Mi-

chelangelo Antonioni («Scandali segreti»).

Moravia («Beatrice Cenci», assai discussa) vuole affermare la necessità di un teatro non mistificato, ma sincero.

Quello che è più grave oggi, possiamo ben vederlo, è la mancanza di fede.

L'elenco sarebbe lungo, ma quanto abbiamo fin qui ricordato potrebbe bastare ad inquadrare l'«engagement» del nostro teatro.

In questo quadro troviamo che si riprendono talora, per portarli anche attualizzati alla ribalta, testi comici di un tempo. Basti rammentare la « Moscheta » del Ruzzante, le tante commedie di Goldoni (Baseggio), il teatro provinciale modellato su vecchi testi (Govi), che rivive per l'attore, il quale ne è, più che altro, un aggiornatore; comunque, si tratta di un teatro di macchiette e non tipicamente, classicamente comico. Doveroso è menzionare Eduardo De Filippo, che è poi sempre patetico. Il suo è il riso dello strano, dell'imprevisto, gustosamente poetico, anche se non piace. Che questa sia la via della comicità migliore, più nobile del '900, ce lo indica Chaplin. Assolutamente poco comico ci sembra Peppino.

Così troviamo Gassman o Cervi, attori celebri, che tentano anche con successo il comico, giovandosi per lo più di testi stranieri. Cosa anche lodevole, ma alla lunga essi stancano.

Albertazzi, con « L'uovo », ebbe successo giocando su quelli che sono i cardini naturali del riso: l'imprevedibile, lo strano, il nuovo; ma non ci pare che riuscisse gioiosamente comico. Al razionalismo analitico, ai nostri giorni, non si sottrae nessuno. Le uniche risate, nel senso autentico della parola, si fanno talora con testi pochadeschi (« Il tacchino ») e comunque stranieri, o rivistaioli e gradevolmente leggeri (« Caviale e lenticchie »).

Taranto, in effetti, segue De Filippo e riesuma testi, commedie in senso aristotelico, ma tutt'altro che comici.

Si rise col «Teatro dei Gobbi», che non avrebbe dovuto far ridere. Si ride delle astruse bizzarrie di Fo, intelligenti, ma non allegramente comiche, in ogni modo farsesche, perchè è lui a muovere il riso, inclinando verso la commedia italiana, la commedia dell'arte.

Cioè, se una certa comicità esiste, è per merito degli attori.

In questo senso aveva ragione Nicola Adelfi, quando, su « Stampa Sera », scriveva che gli attori italiani, i divi, « fanno solo ridere »; se non altro, esagerazione a parte, si può capire come questa tesi non contrasti con il nostro discorso.

Ma nel cinema, e anche nel teatro, effettivamente gli attori dimostrano disposizioni comiche; per loro non è questione di opinioni, bensì di temperamento, di naturale attitudine e disposizione di mezzi comici. Ma essi in definitiva non riescono a far molto ridere, e semmai, a sprazzi, in storie anche cinematografiche, talora meditate: così è Sordi. Gassmann, checchè si dica, si diventerà in questo genere di prestazioni, ma le sue esibizioni comiche felici non hanno mai dato nulla d'importante che possa

fare storia. Oggi una comicità è possibile a frammenti.

Questo anche nel cinema; per non dire, da tale punto di vista, di quell'autentico disastro di molti spettacoli della TV.

Tognazzi, Vianello, Manfredi, Walter Chiari, Dapporto, Macario si mantengono sempre fuori dalla commedia, anche quando è buona la loro ambizione di fare della prosa. Ma questo è spesso segno che è morta anche la rivista pura. Allora si portano grossolanamente gli *sketches* nella prosa. E la commedia si mescola alla musica ed alla canzone, che piacciono sempre, alle gambe delle ballerine.

Vero è che oggi l'operetta non fa più ridere, ma un tempo lo faceva, in più e nonostante le gambe delle ballerine. Mancano i testi. Non è vero che non si sappiano recitare testi non comici. Quelli vengono allestiti e bene e sono attuali. Gli attori e registi impegnati spesso li preferiscono. Ma è più facile far piangere che ridere. Rascel, poi, negli ultimi anni ha accantonata la sua pur discutibile e definita comicità, passando ad altre attività (commedie patetiche come « Un paio d'ali »), a canzoni sentimentali, riservando la freddezza alla pubblicità radiofonica. Potremmo ricordare l'insuccesso televisivo, ragioni di tecnica televisiva a parte, per cui alla televisione bisogna far ridere con mezzi nuovi, della trasmissione « Con un po' di fantasia », che dimostrò allora quel che diciamo ora dell'attore.

Viene da chiedersi: all'estero c'è comicità?

Anche i paesi anglosassoni dimostrano povertà di riso; ne hanno desiderio e ridono di nulla, ma non ne sono più capaci. Per un americano basta dire « formaggio » (cheese), per dire « riso ». L'*humour* inglese è, spesso, tradizionalmente satirico. Lo spirito tipico, la comicità aperta era un tempo quella italiana.

In Francia la *pochade* resiste, ma dispone di mezzi facili, ed è sul piano della barzelletta lunga.

Il varietà oggi?

Da noi non esiste più, se non nei polverosi cinema di periferia: roba da ragazzi, militari, buona gente di rione, ed è penoso.

Oggi non potrebbero mai più venire dal varietà (è difficile per lo meno) grandi comici e riviste di peso.

L'Italia ha riso pazzamente con le riviste dei primi anni dopoguerra. Allora imperversava anche Totò nei film oltre che in teatro. Non neghiamo che spesso fosse divertente. Ma ora, a risentire le « *boutades* » di quei copioni o a rivedere quei film si ride poco. Allora si aveva sete di ridere, poi si è ritrovato l'equilibrio e si è scoperto l'equivoco.

Noi non conosciamo più l'aureo varietà che va da Viviani a Petrolini e anche Spadaro: colpa della radio-televisione, che li ha portati via? Né conosciamo i *cafés* e le sale di varietà francesi che hanno dato una Josephine Baker ed un Maurice Chevalier.

Lo « *Chansonnier* » come lui è ormai imitato fuori del varietà, dagli stessi cantautori italiani. Non potremmo parlare con molta cognizione di causa dei *music-halls* inglesi o dei varietà tedeschi,

o del varietà di New Orleans, dell'America del Nord in genere, per quanto abbiamo sospetto che anche quelli siano in decadenza. Da noi, la rivista, se pure decaduta, ha avuto una importante funzione, ma, come il varietà, è ridotta, in fondo, ad una esistenza inesistente.

Comunque, questo fuoriesce dal teatro comico che fa storia e sta sul piano degli spettacoli di marionette o dei circhi.

Si badi solo all'annata teatrale 1961: le cose importanti sono state testi seri, impegnati, drammatici: Testori, con « L'Arialdia », Flaiano con « Un marziano a Roma », Svevo con « Un marito » (a parte De Filippo con « Il sindaco del rione Sanità »), Brancati di « Raffaele », Patroni-Griffi con « Anima nera », De Chiara con « Antonello Capo Brigante », Velitti con « Il compagno » (da Pavese), Prospero con « Il re », Sbragia - Salerno con « Sacco e Vanzetti » (sceneggiatura di Roli e Vincenzoni), Messina con « Il muro del silenzio », Pistilli con « L'arbitro »; due commedie di Montanelli, e poi commedie di Mosca, di Campanile, di Fusco, di Nicolai, di Rangoni, della De Cespedes.

Questi titoli ci confermano il discorso fatto fin qui.

Tra gli stranieri, ricorderemo ancora gli allestimenti di Anhouil, « Beckett e il suo re », Ionesco, « Il rinoceronte », Jerom Kilty, « Caro bugiardo ». Ancora Bertold Brecht (specie « La resistibile ascesa di Arturo Ui » ma anche « Schweyk nella seconda guerra mondiale ») e varie riesumazioni (Pirandello, Shaw, ecc.), oltre a Fo.

Bisogna considerare un momento il senso del riso. Esso riflette indole ed intelligenza. E' un segno inconfondibile di personalità. Tanto è vero che i popoli ridono diversamente. Per esempio, nel nord si ride prevalentemente sul terreno delle oscenità scatalogiche, nel sud su quello delle oscenità sessuali.

Si ride per varie cose. Ma il riso cinico non è **riso vero**.

Si ride per dolore. E questo è pianto.

Lo scemo ride, ma non possiede il senso del comico (oppure lo ha più di noi).

Comico significa conoscenza di una realtà imprevista. Perciò il riso è la gioia del comico. Il riso è sempre gioia: gioia di conoscere cose impreviste. Il vero riso è quello del neonato che conosce. Ricordiamo Virgilio: « Incipit matrem cognoscere risu ».

Lo splendore del creato sorride ai popoli primitivi, sorride al poeta. Si pensi ai poeti antichi: quanti esempi!

L'amore sorride. Cristo sorride perchè ama. Una madre, per prima cosa, aspetta di veder sorridere il bimbo. Si gioisce se un ammalato sorride: segno che sta meglio.

D'accordo, anche il pianto è la rivelazione di un imprevisto, l'emozione per una realtà nuova (tragedia). Perciò il Leopardi dice che il bimbo nasce piangendo.

Ma nella realtà, noi, il bimbo, lo pensiamo sorridente.

Nelle fiabe l'angioletto custode sorride quando nasce il piccolo.

Perciò il riso è la rivelazione della nascita. Una morte ideale sarebbe quella che avviene sorridendo.

Pensiamo alle marionette. In Occidente esse sono solitamente strumento comico ma, in Oriente, sono strumenti per dei veri e propri drammoni; e ciò significa che riso e pianto giocano sull'imprevisto.

Sostiene il Plebe che chi ride, pur di gioia, non ride ancora del comico.

C'è un comico anche macabro, ma è falso comico.

Secondo Boisacq l'etimologia della parola « riso » già presso gli Armeni, e poi presso gli Ariani e i Greci, significava « splendore ». Perciò i Greci chiamarono « galéne » la bonaccia del mare: la bonaccia sorride. Perché il vero riso è sereno, non torbido.

Il riso del buffo viene in un secondo tempo, quando si conosce la realtà; si ride di gioia da bambini, poi, crescendo, ragazzi, (e così i popoli) si ride del buffo. L'adulto capirà che cosa è buffo e che cosa è tragico, pur sempre nell'ambito delle cose insolite. Ci viene in mente, a proposito, il riso del ragazzo nella « Caduta » del Parini.

L'incosciente ride del buffo, anche se è il caso di piangere. L'uomo che conosce di più, ride di meno: non si fa mai sorprendere dal buffo.

Però c'è l'*humour*. Questo è norma di comportamento: fa accettare le cose senza troppa sorpresa e in fondo con gioia.

Ora, i poemi omerici ci rivelano la mentalità di un popolo infantile: si ride di gioia del creato, della penosa deformità di Tersite.

Come osserva il Plebe, i Greci, incominciando a deridere i vinti, in Omero, ridono per il crollo della forza e della potenza.

Ma il comico del « cocu » è dato dall'incredibile stoltezza di lui. E' l'accostamento di un essere umano e di un agire illogico.

Il comico è la sproporzione di rapporti ( per esempio, pensiamo ai poemi eroicomici. Perciò il riso troppo forte, disarmonico, incontenibile, sguaiato, ha la sua ragione nel nascere da rapporti violenti, donde la distinzione tra due comici diversi: l'umorista e il buffone.

Dalla associazione di idee deriva il comico della caricatura: la testa pelata, il naso lungo, il ventre grosso. I proverbi saggi di un tempo, oggi inadatti, finiscono per far ridere e sorridere. La sessualità fa ridere quando riveliamo cose che siamo soliti nascondere (alcuno — si fa la distinzione tra il caso di ridere e quello di non ridere — se ne adonta).

La licenziosità erompe dalle consuetudini; infatti la oscenità comica, se comica, assorbe l'interesse e questo aspetto può anche far perdere il senso dell'osceno: pensiamo alla « Madragola ». Si dice: — La commedia è sporca, ma è divertente —. Oppure: — So una storia sporca; te la racconto? — e sovente la risposta è: — Ma è divertente? —.

Questi dialoghi rivelano un aspetto naturale, sistematico

dell'indole umana.

Non è escluso che nel comico - sessuale (pensiamo ai latini, particolarmente a Plauto) debba vedersi un residuo totemistico, o che tale totemismo, ai nostri occhi, possa dar luogo a qualche effetto comico: ci viene in mente Catullo.

Del resto i commediografi greci mettevano in scena il ridicolo del rituale ispirato al sesso maschile.

Perciò spesso, quando si è in decadenza, il comico degenera in sessualità pura e semplice e si esaurisce. La storia ci offre molte lezioni di questo genere: l'ellenismo, la decadenza di Roma, la fine del Rinascimento, la *pochade*.

C'è poi il comico parodistico, che è una ridicolizzazione del serio.

L'umorismo è invece segno di una maggiore comicità e ricchezza rispetto al buffonesco, ma anch'esso si avvia alla decadenza indubbia del comico. Menandro, un realista comico, è umorista sottile, ma dopo di lui la commedia comica attica si esaurisce.

Bisogna ricordare come nella commedia comica si abbia il comico di intreccio o di carattere; il comico del personaggio sporadico, che è più lieve; il comico d'impianto, che è più difficile. Quest'ultimo oggi scarseggia particolarmente.

Occorrono idee originali, tutto un nucleo comico, un'intera concezione; il che difetta alla nostra epoca. Quindi oggi non si hanno commedie di intreccio comico, ma semmai si trovano personaggi comici, trovate, *sketches* rivistaioli e scenografici. Si è perduto anche il comico dell'abbigliamento: si pensi allo squalore delle odierne mascherate carnevalesche.

Se vi sono ancora, non molti, attori comici bravi, come possono essi rendere su testi scarsamente comici? L'unica loro risorsa è la comicità della recitazione: un superamento del testo, una recitazione a soggetto, una sproporzione manierata della interpretazione.

Il fatto è che oggi abbiamo smarrita la serenità del riso che era degli antichi. Siamo stanchi e razionali, troppo razionali. Conosciamo molte cose, siamo avvezzi alle sorprese e non ridiamo più.

Quanto più si conosce la realtà, è ovvio, meno sono le cose che ci sorprendono e meno esse suscitano la nostra ilarità.

Forse, oltre a tutto, noi non sappiamo neanche trovarle.

E questo è un gran male, perché l'uomo, se non ride, è come se non traspirasse: s'intossica e si avvelena.

# **Diego Fabbri e il suo teatro**

*(Conversazione tenuta al « Liceum » genovese il 19 - 12 - 1962)*





---

Il discorso sul teatro di Diego Fabbri riveste una particolare attualità, non foss'altro per le molte polemiche che derivano da tendenze e posizioni diverse. Perciò sembra subito difficile determinare un giudizio, tanto più su di un contemporaneo, su di uno scrittore fecondo e ancora lontano dalla sua conclusione.

La sua carriera, infatti, si apre con l'inizio della seconda guerra mondiale e rimane tutt'ora aperta, secondo una parabola che da «*Orbite*» (1941) giunge oggi a «*Ritratto d'ignoto*», (1962), poichè dell'ultima novità, «*Lo scoiattolo*», non possiamo ancora parlare.

Molto si è scritto su di lui; il lettore dispone ora di buone pezze di appoggio. Ma ci sembra che il primo lavoro da compiere debba essere uno scavo dal di dentro, obiettivo.

Molte sono le sue stesse dichiarazioni, che certamente giovano a delineare quella che potremmo definire la sua poetica. Esse senza dubbio ci aiutano a penetrare intimamente. Ma il primo sintomo (e ostacolo) di una situazione critica difficile è la discussione: i suoi stessi drammi costituiscono generalmente un'occasione a discutere. Da ciò deriva un problema aperto e si ha subito l'impressione di un fenomeno di attualità e di pensiero più che di arte, a meno che per arte non si intenda *tecnica*.

Fabbri è della generazione del «*Frontespizio*», generazione feconda, spesso in polemica col fascismo, ma che vi è cresciuta dentro. Egli stesso fu oppositore del regime del ventennio: dati, questi, utili a determinare un'età storica, un ambiente, dei problemi. Tuttavia egli si segnala, come si è già detto, quale autore della seconda guerra mondiale e particolarmente del secondo dopoguerra. E' stato più volte detto che, morto Ugo Betti, oggi egli è tra i maggiori esponenti del teatro italiano.

Perciò poniamoci la domanda: quale è il suo albero genealogico artistico, la sua discendenza culturale?

Si sono fatti tanti riferimenti. Giovano essi? Francamente, non possiamo nascondere alcuni dubbi, soprattutto per il pericolo di spostare l'obiettivo verso deviazioni dispersive. Lo stesso Fabbri si dichiara discendente da Ibsen, Cecov, Pirandello (ma aggiunge: da Platone, da Sant'Agostino, da Pascal, da Manzoni, da Dostojevskij).

Pascal, Manzoni: dunque non ci sembra di poter condividere con Mario Apollonio, quando, nella introduzione ad alcune opere, nega che lo si possa classificare «fra gli adepti di una corrente, e arruolarlo sul carro carnevalesco degli esistenzialisti manichei in maschera di attivisti cattolici . . . . »

Vogliamo quindi sottolineare un certo aspetto giansenistico. E su questo filone si innesta appunto il discorso sulla ambiguità, o equivocità, di alcuni motivi dominanti della sua tematica.

Pensando a Dostojevskij e a Pirandello, non sarebbe poi difficile aggiungerci altre origini dal realismo (nelle sue opere è sempre usato accortamente il realismo come attrattiva) ottocentesco: di qui il confronto con la letteratura psicologica, terrena, e la sua teologia, dottrinale.

Poi bisognerebbe tener conto della lezione di Betti: diciamo innanzi tutto della impressione che la sua parabola incominci pirandellianamente tramite Betti, poi si evolva, discostandosi da questo suo maggiore maestro per decantarsi, depurarsi, fino a tornare genuinamente alla fonte, rivelando, cioè, da ultimo la sua fonte: citiamo come termini sommaro «*Processo a Gesù*» e soprattutto «*Ritratto di ignoto*», palesemente pirandelliani.

Abbiamo rilevato tre filoni, su cui si impernia la sua inquadatura dal punto di vista storico.

Tanto più che, anche se egli ama distinguere ed escludersi dalla schiera dei letterati, liberare la sua produzione dalla taccia di letteratura, non possiamo non riconoscerlo un letterato. C'è, in lui, un continuo travaso tra letteratura (e la sua cultura, la narrativa, ecc.) ed il teatro. Egli ama però sottolineare di essere autore teatrale nato, forse per controbattere accuse di mestiere.

A questo proposito, interessanti sono le sue introduzioni alle sue opere, le note del suo taccuino, e, come giustamente è stato sottolineato, la conferenza «*Cristo tradito*», pubblicata nel '49, che fece notevole scalpore, e i saggi di «*Ambiguità cristiana*».

Tutto ciò contribuisce a dar peso e complessità alla sua personalità: un fenomeno interessante, di grande rilievo nella cronaca della nostra cultura. Resta però da fare il punto sulla sua arte.

Che valore ha la sua arte? Si capisce, in quanto poesia?

Comunque, ogni poesia o fenomeno sospetto di essere tale, deve essere visto nella sua fisiologia.

Se avessimo tempo e modo di fare a Fabbri una radiografia, si constatarebbene chiaramente (è chiaro a tutti) che un determinante coerente e costante dei suoi personaggi, anzi dell'intera opera, è la solitudine.

Solitudine: tema tanto peculiare del nostro tempo e della nostra letteratura. Caratterizza gli scrittori ancor oggi più attuali e nasce indubbiamente da proposizioni esistenzialistiche; con la differenza che l'esistenzialismo (più che a Keirkegaard, pensiamo ora a Sartre) s'imposta sul terreno concreto, umano, terrestre. Con Fabbri si ha l'impressione che egli parta sempre da esso, ma

**evada verso un orizzonte metafisico. Non foss'altro, è un tentativo.**

Conviene chiedersi: è legittimo fare della metafisica in teatro? Certo, è già difficile nei trattati. E' sentita, oggi, l'esigenza d'una metafisica, quando gli stessi filosofi o la negano o dimostrano difficoltà a restaurarla nel nostro pensiero?

Bene o male che sia, oggi esiste una crisi della metafisica, donde, forse, il perché del fatto che Fabbri *piace ma non convince*.

Ma rimaniamo nella storia del teatro, brevemente.

Il nostro teatro fu sconvolto da Pirandello: da questi discendono tutti gli autori teatrali, con lui o contro, d'Italia e fuori.

Pirandello non si deve vedere solo come autore del grottesco, di una nuova prospettiva del teatro a soggetto, di un realismo nuovo (per Pirandello vive chi pensa, non chi vive, è realtà vera il pensiero: teatro e cinema oggi, del resto, sono fatti prevalentemente di pensiero), ma come interruttore di una tradizione, mettendo a fuoco i problemi del nostro tempo, sprovvincializzando la nostra letteratura, forte della comunicativa del teatro.

Dice giustamente Giancarlo Vigorelli: Pirandello contò più di D'Annunzio, lì per lì. La parola di D'Annunzio corrompe, Pirandello (che non risolve problemi) scuote, non costruisce. Eppure, se Pirandello non costruisce, Fabbri lo capovolge. Fabbri non distrugge, ma vuol costruire. Ci riesce? Qui è il dubbio.

Fabbri passa attraverso Betti e scavalca Pirandello. Pirandello ha personaggi portatori di pensiero. Egli ha un pensiero che s'incarna in personaggi.

E' bravo nel cercare i personaggi della realtà e così, col suo realismo, dà corpo a pensieri, li attualizza, li rende visivi (ma, a differenza della parola, — cfr. Vigorelli — essi non scendono dentro allo spettatore. Sovrasta su tutto il pensiero, soffocante, pesante. Certo, questo difficilmente passa ad essere poesia. E' un equivoco. Infatti oggi i drammi, i film a tesi sono sorpassati).

Non a caso si fa riferimento al cinema: Diego Fabbri lavora molto per il cinema. Esperienza che gli ha fruttato tecnicamente, e forse lo ha disperso.

Francamente, sconcerta la sua vasta attività, e anche nell'ambito del cinema: per fare alcuni esempi, egli è soggettista e sceneggiatore de «*La porta del cielo*»; soggettista in collaborazione di «*Un giorno nella vita*»; sceneggiatore con altri de «*Il testimone*», di «*Daniele Cortis*»; lo stesso per «*Fabiola*», «*La bellezza del diavolo*», «*Verginità*». Ebbe la consulenza artistica de «*I sette peccati capitali*», curò la sceneggiatura in collaborazione con altri di «*Processo alla città*», «*Europa '51*», de «*La passeggiata*», de «*I vinti*» e fu soggettista de «*Il mondo le condanna*». Soggettista e scenografo, in collaborazione de «*Il seduttore*».

Questo aspetto meriterebbe già un discorso a parte. Ma, probabilmente, parlando del suo teatro non c'entra, se non per questo: per la sua tematica religiosa, il suo discusso cattolice-

simo, la sua abilità di sceneggiatore, che sovente hanno reclamizzato l'intera opera e sovrapposto notorietà a realtà, alla fisionomia vera della sua opera.

Per avere dinanzi un quadro più fresco del suo *curriculum*, gioverà, a questo punto, ricordare le sue opere teatrali, citando le principali, escluse le numerose radiofoniche, le due fiabe per bimbi «*Fanciullo sconosciuto*», «*Rifiorir la terra*», delicate, che Apollonio pretende abbiano contribuito a liberarlo dall'intellettualismo. Così non ci sembra meritino un particolare discorso gli atti unici: «*Divertimento*», «*Contemplazione*», «*Trio*»; un poco più lo meriterebbero «*I testimoni*».

Sostanzialmente, tutti si riconducono alla sua tematica costante, ai suoi motivi più ricorrenti. In questo sì, Fabbri rivela coerenza. Ma è coerenza vista dal di fuori: per dare un giudizio di coerenza più accreditato, bisogna vedere l'altra dal di dentro.

Ricordiamo invece:

«*Orbite*» ('40).

Lucio ha ambizioni musicali, ma vive per dare un avvenire al fratello Livio. Quando costui si sposa, allora egli si dà alla modesta attività dell'insegnamento. La moglie Alba si discosta da lui, perchè amava solo il suo genio artistico. Livio guarda sempre alla spiritualità con ammirazione.

E' il dramma della solitudine del genio, della immodestia che gli rende difficile comunicare, il dramma di uscire fuori da se stesso.

«*Paludi*» ('41).

Carlo si ribella alla camorra di Walter, ingegnere, che boicotta i lavori di bonifica della palude. E' l'eroe della giustizia. Egli si ribella solo per egoismo. (Fabbri insiste su questo: l'uomo non può vivere cristianamente, se vive solo. A ragione è stato confrontato in ciò con Péguy).

Carlo infine è fatto uccidere da Walter.

Giorgio Pullini ricorda giustamente «*Frana allo scalo*» di Betti, ma ha torto nel dire che «*Paludi*» si discosta dalla religiosità consueta dell'autore. Una religiosità, per quanto ricondita, c'è.

«*La libreria del sole*» ('43).

Una famiglia lotta per salvare dal fallimento la sua impresa commerciale. I familiari litigano. Un figlio, Anselmo, torna al Seminario. Capisce l'errore di aver creduto che per conoscere gli uomini occorra fare le loro stesse esperienze.

C'è qui un appello all'amore, la guerra contro i rancori.

Con gesto di umiltà, Anselmo ritorna in Seminario, ma

prima svela a Isidoro, suo padre, il perchè dei rancori: la libreria è in fallimento.

In tutti e tre i drammi campeggia la solitudine, il tentativo di romperla.

Achille Fiocco opportunamente, a proposito del terzo, ricorda l'ottimismo cattolico di Butti, ma osserva che le esigenze etiche portano Fabbri a discostarsi d'ora in poi da motivi cecoviani per cercare altre vie. Qui c'è anche Betti; almeno le sue suggestioni intimistiche.

E' da notare come in tutte e tre le opere ricordate affiori la colpa della superbia. Ci pare che qui Fabbri mostri ancora legami col teatro borghese; ciò, d'altronde, anche nei suoi drammi « familiari », pur volendo già rompere con il realismo borghese dell'Ottocento, volendo uscire dai binari del moralismo sociale. E finora si tratta di una benefica apertura.

Apollonio, secondo una sua tendenza sistematica, nota la corallità di questi drammi. Effettivamente essa c'è, ci sarà poi, utile effetto nei maggiori drammi successivi.

Perveniamo così al periodo maturo:

#### « Rancore » ('50).

Il protagonista è Renato, che si ripete altrove; diventa un protagonista chiave. Tema dominante è ancora la superbia e l'isolamento. Renato, egocentrico, vuol trasformare anche la moglie secondo la sua inumana austerità. La perde. Dopo un tentativo di suicidio di lei, Linda, la realtà lo richiama ai suoi doveri. La riaccoglie e dovrà vivere con lei a costo di infelicità.

Qui Fabbri emette un importante messaggio evangelico: rispettare la natura dell'uomo. L'uomo è così, come è. (Fabbri scortamente si mostra a manovrare i personaggi per affermare la sua tesi). Ci sono già alcuni elementi di « *Inquisizione* ».

#### « *Inquisizione* » ('50).

Renato e Angela riparano presso un Santuario per confessarsi di tutto. Ella è sensuale, egli è mistico. Si capovolge ogni cosa. Renato, non sapendo comprendere la sensualità della moglie, spinge quest'ultima ad avvicinarsi a Don Sergio, un giovane prete che è pentito della sua vocazione.

Risaltano (le fa risaltare l'abate) le due vocazioni mancate: quella di Sergio come quella di Renato.

Ciascuno confessa alla fine le proprie colpe: Renato rinuncia al misticismo ritornando ai suoi doveri coniugali, il prete alla donna e accusa Dio di crudeltà. Angela confessa il tentato assassinio.

L'abate sottolinea come non Dio, ma l'uomo inganni se stesso per la *superbia* di sottrarsi a ciò che è disposto dalla Provvidenza.

Nota giustamente Silvio D'Amico il coraggio d'introdurre per

la prima volta preti, e non tutti santi, sul palcoscenico (di solito prima, erano figure evanescenti e bonarie). Ibsen, Hauptmann, Shaw, egli dice, avevano già introdotto i pastori protestanti sulla scena; ma nel teatro latino i sacerdoti erano assenti o quasi.

Ma particolarmente troviamo interessante, in questo dramma, l'appello alla preghiera e alla sottomissione a Dio. C'è però, un movimento solo interiore, un'apparente staticità.

« *Il seduttore* » ('51).

Si ricorderà, da questo titolo, il film poco convincente, legato al nome di Alberto Sordi.

Come la « *Bugiarda* », questa commedia è decisamente pochadesca. Ha anche scandalizzato; ebbe guai con la censura, venne allestita assai bene con Giorgio Albertazzi.

Un uomo tiene tre donne contemporaneamente: la moglie, l'amante e un'amica platonica.

Pullini vi rintraccia il superomismo dannunziano. Ci sono significati, sotto un velo che copre una moderna *pochade*, religiosi. E noi crediamo alla sincerità di Fabbri, anche se abbiamo ragione di ritenere questa commedia non del tutto valida.

E' anzi un dramma, in cui si individua il tentativo di universalizzare i sentimenti, di rompere la solitudine nell'amore.

Probabilmente il fallimento dell'autore sta nel fatto che quest'opera è diventata un *divertissement* involontario (e dannunziano). Vigorelli ritiene che essa celebri lo scandalo della libertà.

La commedia ci richiama « *La bugiarda* » ('56), bene allestita da Giorgio de Lullo e interpretata da Rossella Falk. E' molto divertente: una scaltra adultera conserva con intrighi l'amore del marito e quello dell'amante. Smaliziata, scaltra commedia, ma la meno fabbriana: è difficile vedervi significati reconditi, senonchè vi si nota la critica alla corruzione dei ceti elevati della politica e del clero. Apollonio vuole scorgervi motivi profondi che preludono, per esempio, a « *Processo a Gesù* ».

« *Processo di famiglia* » ('53).

E' un dramma interessante. Stanno in contrasto due madri, la vera e la illegittima. Padre e madre del bimbo sono sposati rispettivamente con altra donna e altro uomo. Nella lite per la contesa del bimbo, un rumore che lo desta lo fa precipitare nel vano della scala (si ricordano qui certi motivi di « *Paludi* »). Si nota l'emblematismo consueto di Fabbri: una società odierna im-preparata alle sue responsabilità. E' un dramma forte, in cui s'intenta il processo ad una neghittosa borghesia. Pullini richiama il teatro dei processi, da Bompiani a Giovaninetti, a Terron.

« *Processo a Gesù* » ('55).

E' tra le migliori cose di Fabbri, ma dimostra anche chiara-

mente alcuni suoi limiti: il teatro a tesi, il simbolismo, le suggestioni pirandelliane, sia del teatro a tesi sia del teatro nel teatro. Vi sarebbe da parlarne a lungo.

Rimandiamo per questo all'acuta introduzione al volume, di Giancarlo Vigorelli. Vigorelli però nota più l'aspetto problematico, quello ideologico; non bisogna invece perder di vista quello teatrale nè quello poetico, che ci paiono per altro difettosi. Sarebbe una malignità dire che questi temi hanno fatto la fortuna di Fabbri, avendolo fatto propagandare e sostenere, ma nella lezione più superficiale.

Se si va in profondità, lo troviamo ortodosso? O giansenista? Non è errata la tesi che lo vorrebbe porre nel quadro della letteratura che va, per contenuto, da Levi a Silone, a Pavese: certo ne risente. E' chiaro il suo socialismo, che è l'aspetto più vivo, forse, più del suo teologismo.

Qui ci si accorge dello schema di Luigi Chiarelli: gettare la maschera, scoprire il volto dell'uomo.

C'è tutto Fabbri, in « *Processo a Gesù* ».

Lo spunto nasce dalla notizia che i Rabbini volevano ritenere quel processo a Gesù che fu intentato dai loro predecessori.

Di qui Fabbri intenta un processo ai cristiani (per lui il cristianesimo è ancora troppo lontano dall'essere applicato). Ne esce un Cristo seduttore, affascinatore, che incute timore. I cristiani ancor oggi lo temono. Gesù è terrore per gli uomini del nostro tempo (Vigorelli).

Sfilano i personaggi evangelici e servono da strumento per affermare che cristianesimo è società, che il cristiano non può vivere solo. Ciò ci fa pensare ai « Demoni » di Dostojewski. Ovviamente, è un dramma a tesi. Fabbri dichiara di non voler lasciare insoluti i suoi drammi, d'intendere proporre una tesi. Altri scrittori, egli dice, si interessavano dello scavo psicologico, si interessavano che dai loro caratteri emergesse pure un significato e che lo spettatore ne deducesse il comportamento. Al contrario, egli vuol segnare il comportamento: che da questo lo spettatore deduca i sentimenti che hanno spinto i personaggi al loro atteggiamento (introduzione a « *Delirio* »).

Che « *Processo a Gesù* » sia più importante, è ammesso dallo stesso autore, quando, nella introduzione alle due riduzioni da Dostojewskij, afferma che vorrebbe chiamare le sue opere teatrali *processi*.

Gesù è l'amore. Grande importanza ha per Fabbri l'amore; è il solo che possa rompere la solitudine. Esso provoca l'inquietudine cristiana, perchè spinge alla verità. Perciò amore equivale a speranza di salvezza.

Si vedano del resto le parole di Maddalena nel « *Processo* »: ha creduto in Cristo perchè amore, incondizionato, misterioso. Donde l'innocenza di Gesù e la colpevolezza dell'uomo: è il contrasto fabbriano tra il bene e il male.

Il male è nel voler sminuire o alterare la natura dell'uomo.

L'uomo, bisogna accettarlo così come è. Dio lo ha voluto salvare peccatore come era (cfr. «*Rancore*», «*La libreria del sole*», ecc.): il male dei cristiani è di avere poco amato l'uomo.

Dalla grande coralità del dramma, risulta il cristianesimo sociale di Fabbri, in contrasto con Betti: una religiosità individuale.

### «*Veglia d'armi*» ('56).

Anche qui, come nel precedente lavoro, vi è una teologia corale, di tutti gli uomini, un problematicismo dottrinale. Un congresso di Gesuiti vuole stabilire la condotta più atta a diffondere il cattolicesimo nel mondo, secondo la linea genuina di Sant'Ignazio di Loyola.

E' un richiamo all'amore di Cristo, come un fissare i rapporti tra chiesa e politica, un appello dell'umanità ad un rinnovamento nell'amore di Cristo.

### «*Figli d'Arte*» ('58).

Fu rappresentato a Roma nel '59, con regia di Luchino Visconti. La Morelli fu molto applaudita, come si ricorda, specie nella recita del *Padre nostro*.

Ritorna il pirandelliano teatro nel teatro e di Pirandello la tesi che l'umanità dell'attore è il segreto per comprendere e vivere l'arte. Matilde, una vecchia attrice, insegna, con la sua sensibilità, con la sua umanità, ad Osvaldo ad entrare nel personaggio. A parte la opinabilità o meno di questo assunto interpretativo, si trova un finale commovente, efficace.

E' un'opera genuina.

Ne risulta un Fabbri *laico*, che poi, secondo Pullini, è il migliore.

### «*Delirio*» ('58).

Protagonista è un chimico (dice l'autore: un esponente tipico della borghesia che insegue il successo): processo alla classe dirigente.

E' una delle commedie più criticate, strenuamente difesa da Fabbri.

Renato, ateo, è colto da una crisi spirituale quando la sua amante, Irene, è colpita da un duro male. Egli crede ad una punizione di Dio. Irene guarisce, è stato il miracolo di una Madonna di terra cotta. Quando Irene è guarita, l'abbandona, quasi per una promessa, fatta nel pentimento, quand'ella era inferma.

Si nota una facile polemica contro le conformiste (la moglie e Orsolina, che fa la spia). Ma il motivo fondamentale è la irresponsabilità del protagonista di fronte al vero amore.

Egli, dice Fabbri, è indifferente a Dio come all'amore. Osserva a proposito R. M. Cimnaghi: una materia sproporzio-



nata, quella portata qui sulle scene, in confronto alle possibilità dell'opera, anche se bene ordinata.

Il miracolismo appare una stonatura un po' grossolana. Il dramma non prende in profondità e corre superficialmente.

E' stato accusato di propaganda elettorale: accusa forse cattiva.

Irene è umana, interessante: è disinteressata, è l'amore vero, perciò la speranza.

«*I demoni*» ('57). — «*I fratelli Karamazov*» ('60).

Si tratta di una riduzione a tesi da Dostojevskij, cui si è già accennato. A Fabbri interessano quei personaggi, perchè vi ritrova strumenti per costruire dei dibattiti giudiziario-morali.

Sono opere effettivamente costruite in funzione del terzo atto. L'autore ritrova in Dostojevskij il motivo della cristianità universale: il cristianesimo non può essere solitudine. Se l'uomo è solo, si perde nel male.

I suoi personaggi mostrano l'inquietudine dei senza Dio che lo cercano: un processo nel quale è coinvolto anche il pubblico (Cimnaghi).

Ma vi è da chiedersi: fino a che punto il pubblico è attratto?

«*Ritratto d'ignoto*» ('62).

Fu rappresentata ai primi di quest'anno in Roma, per la regia di Orazio Costa.

E' un processo ad un protagonista defunto, Giacomo Ronconi, per risalire alla verità attraverso la biografia della vita delittuosa del morto. Ci pare possibile solo un superficiale accostamento con il «*Fu Mattia Pascal*» di Pirandello; piuttosto pirandelliano è lo schema a tesi.

La vicenda del protagonista tende ad universalizzarsi per processare il cristianesimo ancora *infante*. Fabbri adopera il personaggio per intervenire lui, con la sua tesi. Non riesce a risolvere, ma solo a delineare il problema dei laici contro i sacerdoti e viceversa (Raul Radice).

Si possono addebitare a quest'opera alcune concessioni melodrammatiche, una determinazione preconcetta che la inaridisce.

Vito Pandolfi è assai severo nei riguardi di Diego Fabbri.

Sistemandolo tra «*paradigmi ideologico-morali alla Betti e un cattolicesimo di tendenze liberali alla D'Amico*», giudica queste tendenze prive di rilievo intellettuale.

In verità, ammettiamo un eccessivo intellettualismo, a scapito della poesia, di cui hanno molto bisogno il teatro e la nostra epoca. Sono facili da parte dell'intellettualismo le concessioni a fini soggettivi e il pubblicismo. Lo si lasci piuttosto ai trattati e al documentarismo. Semmai al cinema.

Si pensi all'origine del teatro, alla sua natura espressiva,

poetica, in tutte le epoche, all'origine di tutte le civiltà.

Oltre a tutto, si capisce come i mezzi del teatro comprimano certi problemi.

Ha ragione Pandolfi, quando lamenta, nonostante l'abile dialettica, la profanazione o la superficialità del sacro che si trova sovente nelle opere di Fabbri. Perciò, forse, ha ragione Pullini: è meglio Fabbri laico. Di questo, interessante e valida è la continuità di alcuni motivi umani e sociali sentiti, come la solitudine dell'uomo e i suoi problemi. Però meglio sarebbe, in teatro, vederne i drammi, più che i problemi. Tendere all'arte: è più facile tendere alla polemica.

A quanti, poi, data la linea preminente degli interessi della letteratura e del pubblico, interessano le aperture teologiche?

C'è il rischio che ognuno prenda, di Fabbri, una parte: quella che interessa lui. Eppure la sua forza è nell'aver saputo teatrarne efficacemente (è dotato di un senso teatrale straordinario) le sue opere. E ha saputo cogliere un profondo senso tragico della nostra epoca. Ma che cosa resterà di lui?

Quando i posteri potranno misurare ciò, allora — è chiaro — si avrà la misura esatta di come abbia saputo comunicarla. Si verificherà, cioè, se era meglio la discussione o la poesia.



