28° ANNO - N. 156 - 1° MAGGIO 1952 Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 250

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

DUE ELEGANZE
Nei paesi tropicali le donne amano adornarsi di colori sgargianti e di strani monili; la donna bianca, invece, completa la propria eleganza con un tocco sapiente e raffinato, un profumo dall'aroma originale e persistente: TABACCO D'HARAR, il profumo venduto all'estero ancor più che in Italia
TABACCO D'HARAR
TABACCO D'HARAR
ESTRATTO-PROFUMO
TABACCO D'HARAR
f.lli emme

CITTÀ DI FIRENZE

ENTE AUTONOMO DEL TEATRO COMUNALE

XV MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

26 APRILE - 29 GIUGNO 1952

OPERE

ARMIDA

di G. Rossini

TANCREDI

di G. Rossini

IL CONTE ORY

di G. Rossini

GUGLIELMO TELL

di G. Rossini

LA PIETRA DEL PARAGONE

di G. Rossini

DON CHISCIOTTE

di V. Frazzi

(Prima rappresentazione assoluta)

DIDONE

di F. Cavalli

(Prima ripresa dal XVII secolo)

PICCOLO TEATRO DI MUSICA

LA SCALA DI SETA

di G. Rossini

AUCASSIN ET NICOLETTE

di M. Castelnuovo-Tedesco

(Prima rappresentazione assoluta)

BALLETTI

Rappresentazioni del

NEW YORK CITY BALLET

CONCERTI SINFONICO-CORALI * CONCERTI DI MUSICA DA CAMERA

In caso di necessità assoluta l'Ente Autonomo del Teatro Comunale si riserva il diritto di modificare il presente programma

AVVISO
alle tarme

La vostra esistenza è minacciata: non più tranquilli pasti di soffici lane o di morbide pellicce. Sarete inesorabilmente distrutte con il potente tarmicida CANFORUMIANCA. - Non potete vederlo perchè si volatizza rapidamente, vi inganna con il suo gradevole odore, non lascia tracce o macchie. Dov'è il CANFORUMIANCA per voi è la morte.

Canforumianca

IL TARMICIDA

PIÙ EFFICACE DELLA CANFORA

PIÙ MICIDIALE DELLA NAFTALINA

P/539

* Denti sani, maggior garanzia di salute *

La vostra salute dipende moltissimo
dai denti, dovete perciò averne la massima cura.
Fateli visitare almeno due volte l'anno dal
Dentista e puliteli due volte il giorno con **BINACA**
pasta ed essenza dentifricia.
Conserverete così i denti sani che contribuiranno
alla perfetta efficienza dell'organismo.

BINACA

* * * * * * * *dentifrici scientifici moderni* * * * * * * *

Il teatro drammatico non può morire.
Unico pericolo: la brutta recitazione.
Da un'intervista col Direttore della S.T.D.

S. T. D.

SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO

diretta da Giovanni Orsini

Comitato d'onore

PRESIDENTE PERPETUO
SABATINO LOPEZ
(*...tornerà sempre tra noi, per i Saggi e per gli Esami*).

Gr. Cr. Prof. Avv. GIUSEPPE MENOTTI de FRANCESCO, Rettore dell'Università di Milano - Prof. Dott. Fr. AGOSTINO GEMELLI, Rettore dell'Università Cattolica del S. Cuore - Prof. Dott. MARIO MARCAZAN - Dott. ANTONIO GHIRINGHELLI, Sovrintendente alla Scala - Comm. SEVERINO PAGANI, Presidente della «Famiglia Meneghina» - Nob. Avv. GIOVANNI MARIA CORNAGGIA MEDICI - Comm. EMILIO DE MARTINO - FRANCO ALFANO - FRANCESCO MESSINA - ARMANDO FALCONI - SARAH FERRATI - IRMA GRAMATICA - RENZO RICCI - FRANCESCO PRANDI - MASO SALVINI

Corpo insegnante

GIOVANNI ORSINI, LUCIANO CHAILLY, VINCENZO COSTANTINI, ROSETTA PAMPANINI, NATALIA VANELLI DE SANCTIS, OTTORINO SCOGNAMIGLIO, IGINO DELNERI, GIANCARLO FRANCESCHETTI, GIORGIO KAISSERLIAN GIUSEPPE COLLA

Gli spettacoli e i saggi della S. T. D.

hanno la finalità dimostrativa d'una sintesi di Ernesto Rossi: «... la direzione e l'istruzione sono gli elementi infallibili e necessari per fare di mediocri attori dei buoni artisti; senza direzione, accade precisamente il rovescio: i buoni si viziano e diventano cattivi. Vi sono teorie che illuminano l'intelletto, assodano il metodo di un attore, e possono accrescere la sua grandezza e la sua potenza».

SEDE DELLA SCUOLA: VIA ZEBEDIA 2
(TEATRO S. ALESSANDRO)

ITINERARIO DIMOSTRATIVO

(Gennaio-Aprile 1952)

Gli allievi attori della S.T.D. hanno interpretato, nei Raduni fissati dal Calendario:

W. Shakespeare
AMLETO

P. Aretino
LA ORAZIA

U. Betti
IL PAESE DELLE VACANZE

S. Lopez
L'ALTRA STRADA

G. Rocca
IL RE POVERO

G. Bevilacqua
GHIBLI

Nel Maggio-Giugno 1952 interpreteranno al Teatro "Piccinni" di Bari

LA ORAZIA
di Pietro Aretino

e nella Sede (Teatro "S. Alessandro")

ELETTRA
di Sofocle
(Terzo episodio, Terzo Stasimo, Esodio)

DIREZIONE E SEGRETERIA IN MILANO - VIA CASTELMORRONE 5 - TELEFONO 262.490

ANNO 28 - NUOVA SERIE - N. 156

TEATRO
STABILE
TORINO
Biblioteca
Archivio

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° MAGGIO 1952

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - Tel. 40.443 - Un fascicolo costa L. 250
Abbonamenti: Anno L. 5100; Semestre L. 2600; Trimestre L. 1350 - Conto corr. postale 2/6540 - Estero: Anno L. 6100; Semestre L. 3100; Trimestre L. 1600
Pubblicità: C.I.P.P. Compagnia Internazionale Pubblicità Periodici - Milano - Via Meravigli 11 - Telefono 80.83.50 - Torino - Via Pomba, 20 - Telefono 45.816

taccuino

L'ALTRA IPOTESI — Senza l'intervento finanziario dello Stato in Italia non si farebbe teatro: è indubbio. Per ragioni varie, tra le quali si cerca di portare in primo piano la cultura e la civiltà, il teatro si deve fare. Lo Stato per farlo, paga col denaro dei contribuenti; ogni cittadino concorre, cioè, involontariamente a mantenere in vita lo spettacolo. Tutto ciò è semplice, e lo Stato potrebbe essere il padrone assoluto della situazione; ma non volendo mostrarsi in funzioni capocomicali, lascia che ogni Compagnia, spettacolo, stagione, ecc. abbia una specie di responsabile: l'impresario. Costui si regola in conformità: a termine della gestione presenta il bilancio passivo, attende l'integrazione o quasi delle sovvenzioni, premi, e quanto più gli riuscirà di ottenere, secondo le carte che ha in mano e che durante l'esercizio ha accortamente studiate e disposte. Queste sono: validità artistiche dello spettacolo, commedie italiane, battute in provincia ed esplorazione nelle isole. Insomma titoli validi alla condizione, non imposta ma desiderata, di merito artistico culturale turistico davanti alle varie commissioni. Lo Stato vaglia (male: partiti politici, nepotismi, Accademia di arte drammatica, piccoli teatri) e paga (con ritardi tali da rendere qualche volta quasi nulli i benefici; ma la burocrazia è più forte della stessa autorità). Tutti, esattamente tutti coloro che ricevono denaro dallo Stato lo trovano insufficiente, si ritengono defraudati, sostengono di essere stati sacrificati in favore di altri per interessi personali, e quindi imprecano allo Stato e lo maledicono. Lo Stato si lascia insultare, e va avanti tranquillamente con lo stesso sistema, uguale misura e medesime persone. Per assopire del tutto la coscienza, ammesso che questo avvenga, ma non essendo necessario può darsi sia soltanto una nostra supposizione, adopera quel medicinale in fabbricazione che non si sa ancora se farà bene o male, ma si spera sia efficace, e ripete: be', poi tutto si accomoderà con la legge sul teatro. La legge sul teatro è una specie di piatto volante: risaputa da tutti, ma si ignora che cosa sia. Siamo venuti così a trovarci nella paradossale situazione che chi paga i conti — comunque, ma li paga — non ordina nulla di tutto quanto dovrà poi pagare; nè Compagnie, nè repertori azzardati, nè commedie italiane o straniere, nè complessi costosi, nè scenografie principesche, ecc. Quando malauguratamente (o malaccortamente?) tenta di dare, non diciamo un ordine, ma un consiglio un po' pesante, tutti i teatranti si ribellano, noi compresi, in nome della democrazia. A furia di imprecare da tutte le parti, le persone che in materia rappresentano lo Stato hanno finito o per intimidirsi o per scocciarsi assai (è più probabile) tanto da smentire perfino — in fatto di censura, ad esempio — ciò che apertamente o velatamente avevano deciso proposto consigliato. A questo punto, e per una volta, facciamo un'altra ipotesi; d'altronde non

COLLABORATORI

DI QUESTO FASCICOLO

ANDRÉ ROUSSIN: BOBOSSE, commedia in tre atti e quattro quadri ✶ *RANDOLPH EDMONDS: UN UOMO CATTIVO, commedia in un atto* ✶ *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): LUCIANO LUCIGNANI; HENRY DE MONTHERLANT; SERGIO CENALINO; LORENZO GIGLI; GIOVANNI CESAREO; GINO CAIMI; EDUARDO HURTADO; RENATO SIMONI* ✶ *Copertina di JEAN MOHLER (scena del Teatro popolare francese: vedi articolo di Luciano Lucignani)* ✶ *Disegni di SICBALDI, HIRSCHFELD, MENZIO* ✶ *Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.*

del tutto inverosimile: che lo Stato, pagando, voglia conoscere a priori il perchè, il come e il quando delle faccende teatrali. Se le conoscesse, direbbe subito a tutti che non sborserà un centesimo. Infatti, perchè — in questo momento e sempre a mo' di esempio — dovrebbe dare cinquantamila lire il giorno ad una prima attrice che ha deciso di fare compagnia, e quarantamila lire il giorno al prim'attore che l'attrice in parola si è scelto o ha trovato? Lo Stato sa benissimo che, al punto in cui siamo in Italia, quella compagnia, come qualsiasi altra, non avrà che qualche mese di vita, con tutta la prassi già scontata in partenza: commedie, registi, liti, viaggi, maledizioni, ecc. Ma lo Stato lascia fare ugualmente, e alla fine pareggerà i conti, perchè da quel labirinto che è divenuta l'arte drammatica c'è solo questa uscita, e quindi non si può fare diversamente. D'altronde, i denari sono lì per essere usati, cioè distribuiti, e di dove e come vengano abbiamo già detto e tutti d'altronde sanno. Ora, questa specie di zio d'America fa ridere nella sua assurdità, e tanto varrebbe davvero che lo Stato si prendesse la responsabilità del teatro con norme di legge (Stato tabaccaio, ferroviere, farmacista, capocomico) o lasciasse — e qui sta il punto; bene attenti — liberamente all'industria privata questo settore della vita nazionale. Appena chiusa la borsa e cancellato il volto di coloro che nei confronti del settore "sono il teatro" avverrebbe un vero disastro. Si parlerebbe, e soprattutto si constaterebbe, la morte del teatro. Ma attenuati e poi dimenticati gli elogi funebri sempre in nome di quella cultura e civiltà cui s'è fatto cenno in principio, ecco che ci accorgeremmo come quella morte fosse soltanto apparente. Dopo qualche tempo (molto, molto meno di quanto credete) tutti coloro che fanno del teatro si "butterebbero" nuovamente a fare del teatro perchè nessuno di essi è in grado di fare il farmacista o il palombaro. Chi nasce teatrante, continua ad esserlo. Così alcune migliaia di persone, professionisti, si aggrapperebbero disperatamente al teatro e incomincerebbero a farlo con il proprio denaro e la propria abilità, sul serio, senza guardare in faccia nessuno, tirando coi denti le cinquecento lire e ridendo sul grazioso visino all'attrice che ne domanda cinquantamila il giorno, al regista che vuole la luna nel pozzo, allo scenografo che ignora quanto costa al metro il velluto. Insomma verrebbe fuori lo spirito di conservazione dei naufraghi, soprattutto di quelli che sono restati a bagno più di quanto le proprie forze possono sopportare. Il teatro si ricomincerebbe a farlo con i soldi propri, che non sono mai soldi maledetti, come quelli dello Stato, ma benedetti, sudati, prestati, implorati. Giuriamo che non vi sarebbe più un foglio paga come quello indicato di una compagnia qualsiasi, che come prima voce riporta le centomila lire giornaliere, da spartire fra la prima attrice e il primo attore.

Tra le molte "salvezze" del teatro che si indicano e invocano da tutte le parti, crediamo che questa sola sia la veramente efficace. Se non si può, perchè può anche darsi che non si possa (che ne sappiamo noi degli ingranaggi di uno Stato?), allora lo Stato capocomico si metta il pennacchio del generale, dica chiaramente quanti teatranti debbono stare per fila, e da che parte si debba marciare. Non si sarà salvato il teatro, ma saranno almeno risparmiate le maledizioni e ognuno farà soltanto ciò che è stabilito. Così si eviteranno equivoci poichè in tal modo la colpa sarà tutta veramente dello Stato.

★ BOBOSSE ★

COMMEDIA IN TRE ATTI E QUATTRO QUADRI DI

André Roussin

TEATRO STABILE TORINO Biblioteca e Archivio

Versione italiana di B. L. Randone ✶ Rappresentata al Piccolo Teatro Eleonora Duse di Genova, il 15 marzo 1952

LE PERSONE

BOBOSSE - TONY — EDGARDO - LEONE — REGINA - SIMONA — ANNA MARIA - GILBERTA — LO ZIO EMILIO - MARONNIER — UN RADIOCRONISTA — GIROLAMO — MINOUCHE — YVETTE — UN AGENTE — IL DIRETTORE DI SCENA

■ *Lo studio di Bobosse, che è artista disegnatore. Una scena abbastanza elegante, estrosa e divertente, con un grande tavolo da disegno e tutto l'occorrente per un disegnatore che usa anche colori. I mobili siano adattati in modo da far capire come l'arredamento faccia casa e studio; questo perchè il primo quadro del secondo atto — che è la casa di Tony — non sarà che il medesimo studio. Qui è rifatto sulla scena con un po' più di colore e di fantasia. Insomma lì saremo nella « realtà », mentre qui siamo nel teatro dove si sta recitando la commedia* Bobosse. *Grande finestra, lucernario sulla parete di fronte; porte ai lati e scala a sinistra.*

ATTO PRIMO

(*All'alzarsi del sipario in mezzo alla scena un giovanotto in maglione sportivo fa la verticale contando*: « *93 - 94 - 95...* ». *Bussano.* « *Avanti!* ». *Entra un signore con un microfono in mano.* « *96 - 97 - 98 - 99 - 100!* »).

BOBOSSE (*si rimette in piedi*) — Auff! Buongiorno.

IL RADIOCRONISTA (*balbettando*) — M... mille scuse.

BOBOSSE — Non c'è di che. Bisognava assolutamente che arrivassi fino a cento. Avevo lasciato la porta aperta in caso di una visita. Mi avete sentito gridare « Avanti! », siete entrato, è logico, non fa una grinza. A mia volta mille scuse d'avervi ricevuto con i piedi per aria...

IL RADIOCRONISTA — Ma niente affatto, è del tutto normale...

BOBOSSE — Ah sì?

IL RADIOCRONISTA — Insomma, volevo dire...

BOBOSSE — Posso far niente per voi?

IL RADIOCRONISTA — Come lo si può capire dal microfono, sono un radiocronista, signor Grénier. Sono proprio quello stesso che avant'ieri vi ha chiesto l'appuntamento che avete avuto la bontà di fissare per oggi. Sono puntuale.

BOBOSSE — Veramente l'avevo dimenticato.

IL RADIOCRONISTA — La cabina sonora per la registrazione è da basso. Se permettete apro la finestra per vedere se tutto è pronto, così potremo cominciare subito per non farvi perdere tempo.

BOBOSSE — Ehi... ehi!... piano, un momento! Che diavolo volete che racconti, io? Non sono mica abituato alle interviste e tanto meno a parlare al microfono.

IL RADIOCRONISTA — Non è niente, signor Grénier, Vi farò delle domande e voi risponderete.

BOBOSSE — E se ba... balbetto?

IL RADIOCRONISTA — Sembrerà naturale. Ma voi parlate con facilità e senza il minimo impaccio.

BOBOSSE — Già, ma fra poco?

IL RADIOCRONISTA — E' questione d'abitudine.

BOBOSSE — Proprio così. E io non l'ho.

IL RADIOCRONISTA — Dopotutto si incide un disco. Se non ne sarete soddisfatto, se ne rifarà un altro.

BOBOSSE — Se è così... (*Il radiocronista fa dei segni dalla finestra*).

IL RADIOCRONISTA — Giù sono pronti. Vogliamo cominciare?

BOBOSSE — Avanti pure... Non troppo svelti, vero?

IL RADIOCRONISTA — Comincio a contare...

BOBOSSE — Ehi!... Ma che cosa mi chiederete?

IL RADIOCRONISTA — Sst! Meno cinque, quattro, tre, due, uno, bang! (*Parla velocemente senza più balbettare e con la brillante speditezza dei radiocronisti che improvvisano*) Miei cari ascoltatori. E' al microfono Carlo Magno. E' insieme a me che avete ormai preso la simpatica abitudine di far visita alle stelle preferite del cinema, del teatro, della radio, del disco e del giornalismo. Oggi vi conduco per mano dal signor Jean Grénier. Nome assolutamente sconosciuto, vero? Ma certo! Poichè voi non sapete ancora che questo nome appartiene a colui del quale cercate avidamente nei giornali illustrati e nelle riviste di moda i disegni poetico-umoristici, colui al quale dovete i meravigliosi album intitolati « Davide e Golia »; « Il passaggio del Mar Rosso »; « Il cavallo di Troja », in una parola il vostro disegnatore preferito del quale ora avete il nome sulla punta della lingua: « Bobosse »! Sì, cari ascoltatori, Bobosse, il celebre Bobosse, di cui adorate i personaggi ingenui e commoventi, è proprio qui dinanzi a voi, cioè dinanzi a Carlo Magno! Bobosse è qui, pronto, e voi state

per ascoltarlo. (*Il radiocronista avvicina il microfono alla bocca di Bobosse. Panico e rifiuto energico di parlare da parte di Bobosse. Il radiocronista continua imperterrito*) Credo perfettamente inutile prevenirvi, cari ascoltatori, del fatto che Bobosse non sia affatto un personaggio venerabile e che intimidisca la gente. Una carriera luminosa come la sua, potrebbe forse autorizzarvi a credere che stiate per ascoltare un uomo maturo, forse un po' troppo sicuro di sè. La sua voce vi sorprenderà. No, signore e signori, disingannatevi. Bobosse è qui vicino per provarvi appunto che « il valore non aspetta gli anni », come è stato detto così giustamente dal celebre favolista La Fontaine, e che i veri poeti sono ugualmente grandi poeti a vent'anni come a sessanta. Bobosse ha ventiquattro anni, cari ascoltatori, ed ha ancora l'aspetto di un adolescente. (*Mimica di Bobosse che protesta*) Bobosse mi fa cenni che non è d'accordo, ha una ciocca di capelli sulla fronte, il sopracciglio folto ed un luminoso sorriso affascinante. E questo sia detto alle signore. (*Mimica inquieta di Bobosse verso lo speaker, che si è stranamente animato*) Aggiungo che è assai ben proporzionato e che gli si indovina una perfetta muscolatura sotto il suo completo di taglio impeccabile. Bobosse è un pittore, ma potrebbe essere vedetta del cinema ed entusiasmerebbe tutti. (*Bobosse fa cenni: « Basta, vorrei dire qualcosa anch'io! »*) Bobosse trova che parlo troppo di lui, pensate un po'. Mi fa cenno di lasciargli il microfono. (*Mimica spaventata di Bobosse*) No? E' a Bobosse che mi rivolgo, poichè è estremamente inquieto e si chiede quale domanda mai gli farò. Ebbene, cari ascoltatori, credo che la domanda più naturale, e che voi tutti vorreste fare al signor Jean Grénier, sia questa: « Perchè, signor Grénier, siete diventato "Bobosse"? Qual è l'origine di questo nome che vi ha reso celebre? ». (*Cenno: « A voi »*).

Bobosse — Non m'aspettavo davvero questa domanda... Oh! pardon...

Il Radiocronista — Ma no, ma no, va benissimo. Non scusatevi di quello che dite a parte. E' per i vostri ascoltatori, Bobosse, e i vostri ascoltatori sono ben felici di sapere che voi non vi aspettavate quella domanda. Questo del resto non fa che dimostrare che le interviste radiofoniche non sono state provate prima. Allora? Tutti ci ascoltano.

Bobosse (*balbettando*) — Ebbene... Oh!... è facilissimo. Voglio dire... è molto semplice, cioè molto facile, avevo detto giusto... Dunque... da bambino, proprio quando ero piccolo, la balia mi fece cadere e picchiai la testa...

Il Radiocronista — No? (*Giuoco del microfono da Bobosse al radiocronista*).

Bobosse — Come?... Sì... Insomma non so se proprio picchiai la testa... ma è vero che... la balia... mi fece cadere e che picchiai la testa così forte che mi rimase un bernoccolo enorme per molto tempo. Il bernoccolo si è rimpicciolito molto con gli anni, ma ce l'ho sempre.

Il Radiocronista — Ah sì?

Bobosse — Non credete? Toccate qui.

Il Radiocronista — E' vero! E' verissimo, cari ascoltatori. Effettivamente sento una piccola sporgenza sulla testa di Bobosse. Ma non si vede ad occhio nudo.

Bobosse — Allora, quand'ero bambino, mi toccavo sempre la testa, dicendo « Bobosse » e così Bobosse è diventato il mio soprannome.

Il Radiocronista — Molto originale.

Bobosse — In casa ed i miei amici mi chiamavano Bobosse, come altri Zuzù o Fofò. Quando ho cominciato a pubblicare i miei primi disegni, mi sono divertito a firmarli Bobosse e...

Il Radiocronista — ... il nome è diventato così presto celebre che quasi non avete più il diritto di usare quello vero.

Bobosse — Sì... insomma l'ho conservato.

Il Radiocronista — E' proprio affascinante e delizioso, vero cari ascoltatori? Vi ho detto poco fa, cari ascoltatori, che Bobosse aveva una ciocca sulla fronte. E ciò dovrebbe sorprendervi, poichè quando sono entrato nel suo studio, ho trovato il famoso disegnatore con la testa in basso e i piedi in aria, occupato a contare ad alta voce da uno fino a cento. Posso chiedervi, Bobosse, a che cosa corrisponde un simile esercizio fisico?

Bobosse — Ebbene... veramente... Cioè... insomma è un'amica... una mia amica per essere esatti, che mi ha garantito che facendo la verticale e appoggiandomi con tutto il peso del corpo sul mio bernoccolo e contando fino a cento due volte il giorno... riuscirò a farlo scomparire del tutto.

Il Radiocronista — Ah!

Bobosse — Non sono mica sicuro che questo esercizio dia poi dei risultati efficaci...

Il Radiocronista — Comunque tentate.

Bobosse — Piuttosto, è per far piacere alla mia amica, già...

Il Radiocronista — Ascoltate bene, cari ascoltatori. Per far piacere a un'amica, Bobosse, due volte al giorno fa la verticale contando da uno fino a cento. Non siate più meravigliati di trovare nei suoi disegni tanta freschezza e tanta purezza. Bobosse è un cuore tenero e non dubita per un solo secondo dei risultati della verticale sul famoso bernoccolo, dal momento che un'amica, che forse egli ama, glielo chiede.

Bobosse — Io ne dubito molto, invece.

Il Radiocronista — Ne dubita molto invece. E' ancora più bello. Soltanto l'amore può provocare così

deliziosi moti del cuore: Bobosse dubita, ma fa ugualmente la verticale contando fino a cento due volte il giorno per far piacere alla sua amica! (*Regina entra trovando la porta socchiusa*) Ma cari ascoltatori... una porta si è aperta ed ecco apparire un'affascinante persona, che forse è l'ispiratrice degli esercizi fisici di Bobosse. Ho già visto il suo delizioso faccino da qualche parte... ma sì... poichè è il viso sottile e affascinante di tutte le donne disegnate da Bobosse... Tutti voi la riconoscereste facilmente, coi suoi grandi occhi neri, il piccolo naso al vento e la bocca sorridente... Questa creatura è qui, vicino a me ed ora io le chiedo di dire una parola per voi, la parola della musa, la parola dell'ispiratrice... Avvicinatevi, signorina. L'ispiratrice di Bobosse vi parla, cari ascoltatori, e vi dice...

Regina — Ma...

Il Radiocronista — Dite, dite... una sola parola!

Regina — Buongiorno!

Il Radiocronista — Avreste immaginato qualcosa di più spontaneo? Grazie, signorina. Ed ora ritorniamo a Bobosse e facciamogli una nuova domanda: quali sono i vostri progetti immediati?

Bobosse — Immediati?

Il Radiocronista — Sì.

Bobosse — Ebbene, ecco. La persona che vi ha parlato poco fa, signore e signori, era la mia fidanzata. Il mio progetto immediato è di sposarla e quando dico che tale progetto è immediato, non esagero affatto, poichè sposerò la mia fidanzata fra mezz'ora.

Regina — Cosa?

Bobosse — Ripeti!

Regina — Cosa?

Bobosse — E' lei che ha detto: «cosa?». Ma non meravigliatevi, cari ascoltatori, della sua meraviglia. La mia fidanzata non era al corrente. Così ho approfittato di questa occasione veramente attraente e del tutto inattesa per comunicarle la notizia e renderla pubblica. Solo con lei, forse, non avrei mai osato; ma ho scoperto d'un tratto che è estremamente facile dire a una donna che la si ama e che si sta per sposarla, quando diecimila o centomila orecchi ascoltano. Ci si sente a proprio agio, non si balbetta, si può dire ciò che non si è mai detto. Si è veramente soli. Le persone che vi stanno vicino non esistono più e si stabilisce così un rapporto di vera confidenza, signore e signori, esattamente quello che devono sentire i poeti quando da soli parlano alla notte: il mondo intero col suo cielo e le sue stelle, sta anch'esso ascoltando. E' uno stato di grazia, signore e signori, che mi state accordando con la vostra pazienza invisibile e con l'attenzione che dimostrate per la mia modesta persona. Lo vedete, sono come un pesce nell'acqua, nuoto nell'etere radiofonico, dichiaro alla mia fidanzata che l'amo, ciò che non le ho mai detto fino ad oggi poichè sarebbe stata la sola a sentirlo e, augurandovi di passare una serata felice quanto quella che passerò io, presento a tutti, signore e signori, i miei rispettosi omaggi. Auff! Mica male, vero? Oh!... pardon!

Il Radiocronista — Mica male, effettivamente, cari ascoltatori, proprio mica male per un debutto al microfono. Tanto più che coincide con un debutto di felicità... Grazie, signore e signori... A Bobosse, tutti i nostri auguri di felicità. (*Fa cenno d'aspettare tre secondi e poi, balbettando terribilmente*) Fine della intervista con Bobosse.

Regina — Ma Bobosse, sei pazzo?

Bobosse — Sst! Taci, moglie. Grazie, signore. Attenzione al filo. E ditemi un po', non credete che passi per uno stupido con quella storia della verticale sul bernoccolo? Non sarebbe meglio tagliare quella frase?

Il Radiocronista — Ma no, al contrario. E' bellissima. Non abbiate nessun timore! E la più bella intervista che abbia fatto da anni. La più inattesa, la più sorprendente.

Bobosse — Se è così, tante grazie a voi.

Il Radiocronista — Sono io che vi dico tante grazie. L'ufficio trasmissioni vi farà sapere la data e l'ora, così vi potrete ascoltare. E' andata bene, state tranquillo. Buonasera, signor Grénier, buonasera signorina, e al ristorante non chiedete un vermut... Oh, scusate: l'abitudine. (*Esce*).

Regina — Bobosse, tesoro mio... ma è una pazzia. Non sapevo che eri diventato pazzo. Ma da quando? Sei ancora caduto? Hai picchiato ancora la testa?

Bobosse — Il microfono mi ha ispirato. Anzi no, il microfono mi è servito soltanto per farti conoscere questa grande decisione, dal momento che l'avevo già presa stamane. Fra poco avremo la visita dei nostri invitati, Edgardo e Girolamo, che arriveranno carichi di vettovaglie per celebrare le nostre nozze. Ho pensato che sarebbe stato più bello posporre l'ordine normale delle cerimonie. Si incomincia col ricevimento degli amici, continueremo con una folle notte d'amore, e subito domani ci occuperemo delle pubblicazioni. Non va bene?

Regina — Bobosse, sii serio per un momento.

Bobosse — Ma lo sono. Trasformo un legame colpevole qual è il nostro, in un'unione legale e mi appresto ad avere tanti piccoli Bobosse. Sono felice, sono giubilante, sono confuso d'etere radiofonico, prendo fra le mani la tua testa e ti bacio (*eseguisce*) senza che tu abbia potuto pronunciare una parola, una piccola o una grande parola, una di quelle parole profonde e originali di cui tu sola hai il segreto e di cui hai dato poco fa un esempio pre-

zioso al microfono: « Buongiorno! ». Ed era meraviglioso perchè lo dicevi al mondo intiero entrando a casa mia, mentre a me non hai detto nulla. Buongiorno, Regina. Buongiorno, moglie mia. Buongiorno, cari ascoltatori. Oh, scusa.

REGINA — Senti.

BOBOSSE — Prima dimmi buongiorno.

REGINA (*con un piccolo bacio*) — Buonasera.

BOBOSSE — E' giusto, buonasera. E adesso hai la parola.

REGINA — Vorrei che fossi tu ad averla ancora per spiegarmi che ti sta accadendo e per mettere in chiaro questa faccenda del matrimonio.

BOBOSSE — Sei andata al cinema, oggi?

REGINA — No, perchè? Ho preso il tè con una amica.

BOBOSSE — Sei stata dal parrucchiere?

REGINA — Nemmeno. Siamo state in giro per delle compere.

BOBOSSE — Hai trovato un regalo di nozze per me?

REGINA — Ti vuoi spiegare, sì o no?

BOBOSSE — E va bene! Ecco qua, amore. Considerando che la nostra unione da due anni presenta tutte le caratteristiche della reciproca attrazione, della tacita intesa, della spontanea comprensione, considerando che tutti i tuoi colpi di testa - i tuoi, non è vero? - sono stati nient'altro che gli sfoghi di una natura piena di entusiasmo e troppo facilmente infiammabile, considerando infine che il fatto di alloggiare presso una madre e non presso un marito, favorisce stranamente i pericoli corsi dalla tua amabile persona, e questo per l'estrema cecità di tua madre e in perfetta antitesi con la estrema chiaroveggenza di colui che sarà il tuo sposo... (*Squillo del telefono*) Scusa un momento. Pronto. Sì, sono io. Buongiorno, Cecilia. Sì, Regina è qui con me... No, non è stanca. Perchè dovrebbe esserlo? Se fosse stata in giro a far compere tutto il pomeriggio sarebbe davvero stanca. Ma invece no, oggi è stata sempre seduta. Sì, guarda un po', mi dice sempre tutto... alle due ha fatto un salto dal parrucchiere e dopo è andata al cinema, così dalle due alle tre è stata seduta in una poltrona e dalle tre alle cinque in un'altra. Un bel film? « Ladri di biciclette », non mi ha ancora detto com'era. Non ha osato parlarmene perchè avevamo deciso di andarci insieme. Ma non ha potuto aspettare. Moriva dalla voglia di vedere quel film. Sì, te la passo, eccola. E' per te, tesoro.

REGINA — Pronto? Sì. Buongiorno. Eh sì... te l'ha detto Bobosse... Sì, è un film straordinario. Bisogna assolutamente vederlo. Ci ritornerò con lui, che non l'ha visto ancora. Volevo sapere se gli sarebbe piaciuto... Dal parrucchiere? Oh no. Un'ora, un'ora soltanto, dalle due alle tre. Un po' di messa in piega. Per questa sera naturalmente... Sì... Ma no! Fa finta di non capire. Sai cosa mi ha annunciato quando sono arrivata? Che ci saremmo sposati! E che avremmo cenato stasera con Edgardo e Girolamo per festeggiare il nostro matrimonio, quando lui sa benissimo, invece, che stasera ho un appuntamento! Sarà un matrimonio senza la sposa, che ci vuoi fare! Certo che sono desolata, tanto più che finora non s'era mai pensato di sposarci... Capirai quando s'è picchiata la testa da piccoli... Per domani?... Ma sì, d'accordo. Benissimo. Arrivederci. (*Riattacca il ricevitore*).

BOBOSSE (*avvicinandosi a Regina, e rivolto al telefono*) — Considerando, infine, che un diavoletto ti spinge a dire sempre il contrario di quello che fai o di quello che pensi di fare, e considerando parallelamente che un meraviglioso istinto mi porta con infallibilità a scoprire il vero sotto le tue bugie, considerando che la felicità di due persone viene ad essere esattamente condizionata da questa certezza dell'uno di poter ingannare l'altro e da una uguale certezza dell'altro di non farsi ingannare, ho l'onore di chiedere la tua mano. (*Prendendogliela*) Non cercarla, ce l'ho già.

REGINA — Sei insopportabile. Chi ti ha detto che ero andata al cinematografo?

BOBOSSE — Hai gli occhi rossi ogni volta che stai due ore davanti allo schermo. Invece mai quando vai in giro a far compere.

REGINA — Ho gli occhi rossi? E come hai indovinato che sono stata dal parrucchiere?

BOBOSSE — Dai tuoi capelli.

REGINA — Ma sono sempre ben pettinata.

BOBOSSE — Non per me.

REGINA — Senti, Bobosse, è vera quella storia della cena con Edgardo?

BOBOSSE — Quanto c'è di più vero.

REGINA — Perchè l'hai fatto?

BOBOSSE — Perchè ti sposo.

REGINA — Non dire sciocchezze.

BOBOSSE — Non ne dico.

REGINA — Non potevi scegliere un altro giorno?

BOBOSSE — Per sposarti?

REGINA — Per la cena. Stasera non sono libera.

BOBOSSE — Non sei più libera, vuoi dire.

REGINA — Come?

BOBOSSE — Non sei più libera perchè ti sposi. Devi ammettere che è una buona ragione.

REGINA — Ma no, finiscila di scherzare. Non posso davvero.

BOBOSSE — Ma se mi hai detto che quel tuo appuntamento è una seccatura!

REGINA — E' infatti una seccatura, ma sono costretta ad andarci ugualmente.

BOBOSSE — Così dovrò celebrare il nostro matrimonio senza di te? E' la mia festa oggi, e avevo scelto apposta questo giorno.

REGINA — La tua festa? Dio mio, è vero.
BOBOSSE — Vedi, l'avevi dimenticato. Se ci sposassimo oggi, te ne ricorderesti per sempre.
REGINA — Avresti potuto scegliere il giorno della mia, allora.
BOBOSSE — E' fra sei mesi.
REGINA — Aspettiamo.
BOBOSSE — Rimani?
REGINA — Impossibile.
BOBOSSE — Ma tornerai stasera, vero?
REGINA — Sì.
BOBOSSE — A che ora?
REGINA — Al più tardi alle due.
BOBOSSE — Per essere una seccatura, è proprio una bella seccatura.
REGINA — Ho paura di sì.
BOBOSSE — Ne hai una tremenda paura!
REGINA — Perchè dici questo?
BOBOSSE — Perchè ti voglio bene.
REGINA — E' un mistero?
BOBOSSE — No, è un po' di poesia. (*Bussano alla porta*) Bussano, scusa. (*Esce e ritorna con un mazzo di fiori*) Era il fioraio. M'ha detto che questi fiori sono per te. Io lo sapevo.
REGINA — Ah, sì? Sei tu che me li offri?
BOBOSSE — Nel giorno del proprio matrimonio si possono anche offrire dei fiori alla sposa senza troppa sorpresa.
REGINA — Sono bellissimi.
BOBOSSE — E si può anche offrire, in ricordo di questo giorno memorabile... (*Fa per darle una piccola scatola*) Non è un regalo; è un ricordo. Non ti sbagliare.
REGINA — No, Bobosse, non voglio.
BOBOSSE — Ti piacerà, apri l'astuccio.
REGINA — No, sei pazzo e cominci a diventare noioso con questa storia di matrimonio. Adesso basta sul serio.
BOBOSSE — Non vuoi il mio ricordo?
REGINA — Bobosse, ti amo troppo. Non lo voglio.
BOBOSSE — Rifiuti un mio ricordino di nozze perchè mi ami troppo?
REGINA — Non oggi.
BOBOSSE — Perchè?
REGINA — Perchè non ci sarò.
BOBOSSE — Ma se tornerai alle due.
REGINA — Bene, me lo darai alle due.
BOBOSSE — Può darsi. Ma se nel frattempo conoscerò una donna straordinaria, se m'innamorerò di lei a prima vista, se mi verrà la voglia di offrirle questo regalo e se deciderò di sposarla al tuo posto, quando tornerai...
REGINA — Metterai un avviso sulla porta: « Chiuso per matrimonio ». Io capirò.
BOBOSSE — Giustissimo.
REGINA — E ritornerò da mia madre piangendo sulle illusioni perdute.
BOBOSSE — Ascolta... E' proprio meraviglioso. Si fa l'abitudine a vivere, e non ci si accorge più di nulla. Ma pensaci un momento, ti prego. Io sto qua, io, Bobosse, proprio io, e posso sposarmi.
REGINA — Come?
BOBOSSE — Non capisci quello che voglio dire? Posso, è in mio potere: non è vero? Posso sposarmi. Dipende da me, dalla mia volontà, di dire: « io mi sposo », come se dicessi: « vado a far bollire l'acqua ». E questo significa associare a me, alla mia vita, al mio lavoro, alle ore della mia giornata e della notte, la signorina tal dei tali. Vedi? E' come per ogni altra cosa: si fa l'abitudine alle parole. Consonanti, vocali ascoltate e dette mille volte. Non ce ne rendiamo più conto, non si capisce più... « Io mi sposo, tu ti sposi »... Sì, certo, tutti si sposano, ma ciò non ha « senso », non « significa » nulla. Io, per esempio, quando disegno non sono il padrone assoluto del mio atto. Sono trascinato dalla mia mano, che a sua volta è trascinata dalla matita, ecc. Esiste quindi un complesso che diremo « Bobosse al lavoro », mentre se mi sposo non esiste un complesso che possa chiamarsi « Bobosse al matrimonio ». Non sono affatto trascinato da elementi più o meno irresponsabili... sono completamente io, lo faccio di mia spontanea volontà, mi capisci? Sono il re che si sposa... Il re che sposa Regina. Non so se mi hai capito bene...
REGINA — Bobosse, perchè vuoi farmi tanto rimpiangere di andar via?
BOBOSSE — Perchè non te ne vada.
REGINA — Perchè sei sempre tanto caro con me? Perchè sei adorabile?
BOBOSSE — Perchè tu sia felice di essere mia moglie. Sulla mia tavola da disegno mettereno provviste e bottiglie e mangeremo qui, eh, che ne dici? Qui al centro. (*Indica un tavolo basso accanto al divano*) Tu ed io di fronte, Edgardo e Girolamo, i nostri testimoni, ai due lati.
REGINA — Non hai invitato lo zio Emilio?
BOBOSSE — Lo zio Emilio? Non lo si invita mai, lo zio Emilio. Si invita da sè. Non parlare di lui. sarebbe capace di venire e se venisse sai bene perchè lo farebbe. L'arrivo dello zio Emilio è sempre sinonimo di catastrofe. Ogni volta che viene è sfigurato: o gli hanno appena rubato il portafogli, o lo hanno sfrattato e i mobili sono già sulla strada, oppure ha perso il treno per Marsiglia. Qualunque cosa avvenga, la catastrofe porta sempre lo stesso effetto: lo zio Emilio mi scrocca qualche migliaio di franchi. L'indomani tutto ritorna sereno, naturalmente, tutto s'accomoda, ma intanto è necessario arginare la catastrofe. (*Suonano*) Eccolo qua!
REGINA — Lo zio Emilio?

BOBOSSE — No, Edgardo. (*Bobosse esce e rientra subito con Edgardo, che è carico di pacchetti*) Ecco come si comportano i veri amici.
EDGARDO — Ce n'è altrettanti nel taxi.
REGINA — No? Vacci tu, presto, Bobosse. Il povero Edgardo non ne può più.
BOBOSSE — Subito.
EDGARDO — Ah, senti. Ti segnalo subito una cosa importante. Ho incontrato stamane un tale della radio. Riceverai la sua visita per un'intervista.
BOBOSSE — Arrivi sempre primo, Edgardo. Grazie lo stesso. Se ne è andato poco fa.
EDGARDO — Ah, bene.
BOBOSSE — Spero che venga il giorno in cui mi annunzierai una notizia che non conosca già.
EDGARDO — A proposito, di' un po', siccome avevo le mani impicciate, non ho potuto metterle in tasca.
BOBOSSE — Per che fare?
EDGARDO — Per pagare il taxi.
BOBOSSE — Sei impagabile. (*Esce ridendo*).
EDGARDO — Buon giorno, Regina. Allora tanti auguri e felicitazioni! Baciamoci!
REGINA — Edgardo, metti giù quella roba e ascoltami bene.
EDGARDO — Che c'è?
REGINA — Edgardo, succede una cosa spaventosa.
EDGARDO — Ah, sì?
REGINA — Bobosse è impazzito.
EDGARDO — Da quando?
REGINA — Ti ha già parlato del nostro matrimonio?
EDGARDO — Mi ha telefonato stamattina dicendomi di venire stasera, con Girolamo, per celebrare degnamente questo evento.
REGINA — Edgardo, questo matrimonio non si farà.
EDGARDO — Non eravate d'accordo?
REGINA — Me lo ha fatto sapere al microfono.
EDGARDO — Non capisco cosa c'entri il microfono.
REGINA — Non fa niente. Edgardo, abbiamo solo pochi minuti. Comprendimi bene e prometti di aiutarmi.
EDGARDO — Ti ascolto.
REGINA — Da ieri pomeriggio sono pazza.
EDGARDO — Un momento. Andiamo con ordine: Tu o Bobosse?
REGINA — Io.
EDGARDO — Tutti e due allora?
REGINA — Sono pazza, non so più che cosa faccio, nè quello che dico. Ho incontrato a casa di amici un ragazzo che devo rivedere tra poco a un ricevimento. Sai che cosa è un « coup de foudre »? Da ieri non aspetto più che questa sera. Mi sono cacciata in un cinema per tutto il pomeriggio per non andar in giro in città come una trottola, e da come andranno le cose stasera dipende quel che farò. Tutto può capitare. Domani, forse, non sarò più l'amante di Bobosse, domani forse partirò per la Cina, se quel ragazzo mi chiederà di accompagnarlo in Cina. Allora, ecco qua: ho detto a Bobosse che non potevo cenare con voi e che sarei tornata verso le due del mattino... Ma non tornerò alle due del mattino, Edgardo, forse non tornerò mai più. Conto su di te per spiegare questo a Bobosse...
EDGARDO — Allora la pazza sei soltanto tu.
REGINA — Appunto. Mentre tu non lo sei affatto. Te la caverai molto meglio di me. Sarà un colpo terribile per Bobosse. Soprattutto non lasciarlo solo con armi da fuoco. Zitto ora. E' qui. (*Bobosse rientra a mani vuote*).
BOBOSSE — Non c'era più nessun pacchetto, Edgardo!
EDGARDO — Ah, no? Oh, guarda che strano. M'era parso, si vede... Ma hai guardato bene negli angoli? Già... Scusami tanto... ti ho fatto scendere per niente...
BOBOSSE — Per niente. no. C'era l'autista che aspettava. Ma mi dirai anche quanto ti devo per tutta questa roba, vero?
EDGARDO — Ho la lista esatta.
BOBOSSE — Sei stato proprio gentile di incaricarti delle spese!
EDGARDO — Oh, sai, non c'è nulla di più piacevole che far piacere a qualcuno.
BOBOSSE — Non dirlo troppo forte davanti a Regina, altrimenti ti mette subito alla prova.
REGINA — Io? Ma niente affatto. D'altronde devo andare.
EDGARDO — Diggià? Te ne vai?
REGINA — E' uno stupido contrattempo, non obbligatemi a darvi ancora delle spiegazioni. Devo proprio andare.
BOBOSSE — Ha una seccatura, che vuoi.
REGINA — C'è poco da prendermi in giro, sai.
BOBOSSE — E non hai nemmeno un po' di tempo per preparare la cena con noi?
REGINA — Devo passare a casa a cambiarmi.
BOBOSSE — Non aspetti Girolamo?
EDGARDO — Girolamo non può venire.
BOBOSSE — No? Girolamo non viene?
EDGARDO — Non ti ha telefonato? Gli è stato impossibile liberarsi stasera; aveva il famoso ballo in costume e così ho invitato Anna Maria. Ho pensato che sarebbe andata bene: due uomini e due donne. Era sola stasera.
BOBOSSE — Anna Maria? La poetessa? Cara Anna Maria. Sarà lei la sposa stasera, Regina. La faremo sedere fra noi due al tuo posto e le faremo dire delle frasi delicate, piene di pudore, sul suo futuro ruolo di sposa. E, al dolce, declamerà dei suoi versi.

REGINA — Vuoi che diventi più triste di quello che non sia già? Questa cenetta sarà così carina...
BOBOSSE — Non bisogna mai esitare fra una seccatura e una cenetta deliziosa. Bisogna sempre scegliere la seccatura.
REGINA — E' felice Bobosse! E' fuori di sè dalla gioia di prendermi in giro a suo agio. E ne approfitta perchè sa di essere gentile e che gli si perdona sempre tutto. Be', me ne vado. Arrivederci.
BOBOSSE — Sembra una tragedia greca, Edgardo: mia moglie, nel momento delle nozze, è strappata a suo marito da un dovere di stato. Ella parte, attraverserà i mari e intanto chiude gli occhi per non dover piangere. (*Regina gli dà la mano*) Ella non osa nemmeno baciarmi, tanto è emozionata. Mi tende solo la mano. Arrivederci, sposa mia, addio, carezza di sguardo e musica di parole, addio mani lievi, usignolo della mia gabbia. Sta' sana, non prendere freddo, ritorna la prossima primavera. (*Bobosse l'ha accompagnata fino alla porta che Regina raggiunge indietreggiando con una mano tesa a lui*) Ma ricorda che la prossima primavera è stanotte. (*Regina esce*).
EDGARDO — Ah!
BOBOSSE — Alle due del mattino sarà di ritorno.
EDGARDO — Ma sì, certo.
BOBOSSE — Che ti prende? Lo dici in un modo!? Certo che alle due del mattino Regina sarà di ritorno.
EDGARDO — Non lo metto in dubbio.
BOBOSSE — La cena è tutta qui?
EDGARDO — C'è uno sformato già cotto; basterà scaldarlo.
BOBOSSE — A meraviglia. Su, mettiamo la tavola. Non trovi che la vita è bella?
EDGARDO — Bobosse...
BOBOSSE — Che c'è?
EDGARDO — Niente...
BOBOSSE — Ho capito, poverino; ti conosco! Pensi al regalo che vorresti farmi. Ti dici: Bobosse si sposa e non gli ho fatto il regalo. E' così, vero?
EDGARDO — Ebbene...
BOBOSSE — Allora ti proibisco di dire ancora una parola. Chi è, di noi due quello che guadagna? Io. E perchè? Perchè i miei disegni si vendono. E perchè i miei disegni si vendono? Perchè ho qualche buon amico che mi fa bella la vita. Grazie ai miei amici sono felice quando lavoro e i miei disegni riflettono questa felicità. E se adesso mi sposo sarò ancora più felice. E vorresti che ricevessi anche dei regali? Sono io che devo fartene, invece! E mi meraviglio di non averci pensato prima. Che cosa ti farebbe piacere per le mie nozze? Ma no, prendi, così è molto più semplice. Prendi qua, Edgardo, e comperati quello che ti piace. (*Gli dà del denaro*).
EDGARDO — Ma sei pazzo?
BOBOSSE — Mi sposo sì o no?
EDGARDO — Sì... se credi...
BOBOSSE — Come, se credo?! Allora non vuoi che io sia felice?
EDGARDO — Dico che credo ai tuoi proponimenti e intanto ti ringrazio del regalo di nozze...
BOBOSSE — Sono proprio contento che ti sposi.
EDGARDO — Ma cosa dici?
BOBOSSE — No, scusa. Vedi? Non si sa più ciò che succede. (*Ricordando*) Le bottiglie, debbo andare a ritirare le bottiglie dal vinaio. Me le ha messe da parte; non vorrei che chiudesse.
EDGARDO — Se vuoi, ci vado io.
BOBOSSE — No, no, è una relazione personale. Il vinaio si offenderebbe. Sai com'è. (*Suonano*).
EDGARDO — Anna Maria.
BOBOSSE — Meglio così. Avrai qualche minuto per spiegarle la sua parte di sposa. (*Esce, ma ritorna con lo zio Emilio, di cinquantacinque anni, aspetto malandato, ridipinto. Poeta fallito*) No! E' lo zio Emilio. Il mio amico Edgardo; mio zio Emilio. Vi lascio per cinque minuti. Ritorno subito. (*Esce*).
EMILIO — Siete un amico di Bobosse?
EDGARDO — Siete suo zio?
EMILIO — E' proprio ciò che ci ha fatto sapere l'uno dell'altro. Che caro ragazzo, vero?
EDGARDO — Un vero amico!
EMILIO — Un nipote adorabile. Povero figliuolo! Sta per avere un grosso dispiacere.
EDGARDO — Ah, ne siete al corrente?
EMILIO — Se ne sono al corrente! Ma voi come lo sapete? Bobosse ha già avuto sentore?
EDGARDO — Non sa ancora niente; ero proprio io che avrei dovuto dirglielo!
EMILIO — Voi? E da chi lo avete saputo?
EDGARDO — Lo saputo da lei.
EMILIO — Conoscete mia moglie?
EDGARDO — No, signore.
EMILIO — Ma se state dicendo che mia moglie vi ha messo al corrente della sua determinazione di andarsene...
EDGARDO — Ma no, c'è un errore. Non ho il piacere di conoscere vostra moglie e alludevo a tutt'altra cosa.
EMILIO — Non sposatevi mai. E' un'avventura molto rischiosa. Ritornando a casa a mezzogiorno ho trovato una lettera: « Parto per sempre ». D'altronde non mi ha stupito: lo sapevo da diciassette anni, in virtù di questo oroscopo. (*Estrae un foglio*) Da diciassette anni questo foglio dice chiaramente che mia moglie sarebbe scappata. Non si sfugge alla propria sorte. Mentre lei non è fuggita sola...
EDGARDO — Generalmente avviene così.
EMILIO — E' fuggita con tutte le mie economie...
EDGARDO — Sul serio?

EMILIO — Esattamente. Non ho fiducia delle banche, ve lo confesso, e così conservavo a casa tutto il denaro di cui disponevo. Tutto! E lei ha portato via tutto.

EDGARDO — Una grossa somma?

EMILIO — Che posso sapere? Mi ritrovo pulito, ecco. Nemmeno più un centesimo. E non posso denunciare mia moglie per furto. Anche se abbandonato da lei, non posso abbassarmi a denunciarla. Non ho più un soldo in cassa, giovanotto! E' duro alla mia età, credetemi, essere obbligato dalle circostanze a dire al proprio nipote: « Ragazzo mio, se non mi presti mille franchi, stasera non mangerò »! E' duro. E' molto duro. Tanto più che vedo (*fa cenno alla cena*) non è una serata normale per lui. Quindi, è anche molto seccante.

EDGARDO — Infatti, stasera non mi sembra molto indicata per metterlo al corrente... e se voleste scusarmi, se la cosa non vi offende, se lo permettete, potrei io stesso rimediare con la piccola somma che momentaneamente vi abbisogna...

EMILIO — Sono imbarazzato, naturalmente, ma poichè non c'è soluzione momentanea migliore della vostra gentile offerta, non so come ringraziarvi...

EDGARDO — Non ringraziatemi affatto. Sono lieto di aver potuto con tanta semplicità risolvere una incresciosa e momentanea situazione... (*Gli passa mille franchi che Emilio intasca rapidamente con ostentata disinvoltura*).

EMILIO — E allora dirò a Bobosse che ero passato soltanto per... avere sue notizie.

EDGARDO — Sarà meglio, credo. Vedete questi preparativi? La cenetta è in onore del matrimonio di Bobosse.

EMILIO — Che mi dite? Bobosse si sposa? Non me l'aveva fatto sapere. Vedete? Senza il vostro intervento sarei giunto in un ben cattivo momento. Sarebbe stato proprio di cattivo gusto.

EDGARDO — Sì. Soltanto, ecco qua. Succede qualcosa di molto seccante. Sua moglie non ci sarà.

EMILIO — Non capisco...

EDGARDO — E' strano, ma la faccenda è proprio così. Zitto, eccolo di ritorno. (*Bobosse entra insieme ad Anna Maria*).

BOBOSSE — Zio Emilio, la tua visita era inattesa, ma capita a proposito. Edgardo, gli hai certo detto del mio matrimonio? Uno dei nostri amici non viene più e se non ti formalizzi, puoi prendere tu il suo posto. Così non guastiamo la disposizione iniziale della nostra cena: Anna Maria ed io di fronte, Edgardo e tu dai due lati. Sei libero, vero, zio Emilio? Quindi d'accordo.

EMILIO — Ragazzo mio, molto volentieri.

BOBOSSE — Ma non ti ho ancora presentato la « sposa »: Anna Maria.

EMILIO — Tanto piacere, signorina... (*Interdetto a Edgardo*) Ma?...

BOBOSSE — Edgardo non te lo presento. Siete già dei vecchi amici.

EDGARDO — Sì... sì...

BOBOSSE — Ebbene, zio! Non ci fai i rallegramenti?

EMILIO — Ma sì, ragazzo mio, ma certo! Io sono molto sorpreso, ma anche contento. La mia nipotina è proprio seducente. Ah, ragazzi miei, il matrimonio! Scegliere quella che risponde in pieno ai nostri gusti, alle nostre aspirazioni; trovare una natura d'elezione che percepisca le minime risonanze della vostra sensibilità! Per un artista è la felicità. Voi sarete felici, uniti come le dita della mano, giovani, sani, belli! Viva il matrimonio, Bobosse, e viva la tua deliziosa mogliettina, che mi permetterà di darle un bacio. (*La bacia. Bobosse ne approfitta per far cenno a Edgardo di non svelare nulla*).

BOBOSSE — Se non fossi venuto spontaneamente, ci saresti mancato, zio Emilio! Ci voleva l'occasione per stare allegri.

ANNA MARIA — Allora, vado in cucina; portate i piatti da riscaldare.

BOBOSSE — Eccone uno. Zio Emilio, porta questo in cucina. (*Emilio e Anna Maria vanno in cucina*).

EDGARDO — Sei pazzo? Gli avevo già detto che tua moglie non ci sarebbe stata, che avrebbe cenato altrove...

BOBOSSE — Avrà pensato che volevi scherzare.

EDGARDO — Niente affatto. E poi perchè vuoi fargli credere che sposi Anna Maria?

BOBOSSE — Sistemerò anche questa storia.

EMILIO (*rientrando con dei piatti*) — Ecco i piatti.

BOBOSSE — Qui, sulla tavola.

ANNA MARIA (*dalla cucina*) — Edgardo le bottiglie! Bisogna metterle al fresco.

EDGARDO — Le bottiglie? Eccole. Apri la porta. (*Va in cucina*).

BOBOSSE — Senti un po', zio. Ti ho lasciato solo per qualche minuto col mio amico. Non ti avrà mica raccontato cose troppo allucinanti?

EMILIO — Be'... sì, veramente...

BOBOSSE — Non bisogna prestargli ascolto. E' un po' picchiatello: di tanto in tanto dice quello che gli capita.

EMILIO — Ah, è così? Adesso capisco. Mi ha raccontato che ti sposavi senza tua moglie. Una storia insensata.

BOBOSSE — Vedi? Mentre io e lei stavamo insieme.

EDGARDO (*rientrando*) — La nuova padrona di casa fa chiedere al suo padrone e signore dove si trovano l'olio e il sale.

BOBOSSE — In cucina...

EDGARDO (*trasmettendo*) — In cucina.

VOCE DI ANNA MARIA — Ma guarda un po'...
BOBOSSE — Vado a sistemare anche questa faccenda. (*Esce*).
EDGARDO — Voi certamente pensate che sono pazzo, per avervi detto prima che la moglie di Bobosse non ci sarebbe stata...
EMILIO — Non fa niente... non fa niente...
EDGARDO — Ma sì, invece. Anna Maria non è sua moglie!
EMILIO — Non fa niente, capisco benissimo come vanno queste cose: è chiaro.
EDGARDO — Debbo precisare perchè mi trovo in una situazione molto penosa e voi potreste, forse, aiutarmi. La ragazza che Bobosse doveva sposare, è andata via poco fa, dicendogli che sarebbe tornata stanotte verso le due. Ma a me ha detto che non tornerà più e mi ha incaricato di dirglielo. Capite?
EMILIO — Sì, sì, perfettamente. Ma certo.
EDGARDO — Non vorreste incaricarvi di questo passo così penoso? Nella personale situazione in cui vi trovate, vi riuscirà forse più facile far capire a Bobosse...
EMILIO — Quale situazione?
EDGARDO — Vostra moglie... fuggita...
EMILIO — Ma sì... ma sì... evidentemente...
EDGARDO — Allora, volete dirglielo voi?
EMILIO — Ma è facilissimo.
EDGARDO — Sono felice che accettiate. Per un amico è un compito troppo sgradevole, vero?
EMILIO — Per uno zio, invece, è un piacere.
EDGARDO — Vi confesso che non ho affatto appetito e che la sola idea di questa cenetta che Bobosse prepara con gioia, mi sconvolge. La situazione sarà atroce durante tutto il desinare.
EMILIO — Senza dubbio, sì, sì... senza dubbio. Ma tutto andrà per il meglio, vedrete.
EDGARDO — Zitto!
BOBOSSE (*entra*) — Edgardo, bisogna mettere i coperti.
EMILIO — Già fatto.
BOBOSSE — Bravo. Ad ogni modo ti prego, zio Emilio, di considerare questo. Guarda. (*Fa la verticale. Edgardo ne approfitta per indicare Bobosse picchiandosi leggermente la testa con le dita per dire: «E' pazzo, lo vedete»*) Che ne dici, eh?
EMILIO — Ebbene... dico... dico...
BOBOSSE — Non dici niente? Resti di sasso? Sì. Ecco come siamo fatti noialtri!
VOCE DI ANNA MARIA — Sono pronta! Qualcuno mi aiuti! (*Entra portando dei bicchieri*).
BOBOSSE — I camerieri siamo noi! Vieni. (*Trascina Edgardo nella cucina*).
ANNA MARIA — Ecco. I piatti sono a posto.
EMILIO — Mille scuse, signorina, ma avrei bisogno di sapere. Siete proprio la moglie di Bobosse?
ANNA MARIA — Ma certo.
EMILIO — Sul serio?
ANNA MARIA — Insomma: sì e no.
EMILIO — Imbarazzante.
ANNA MARIA — No e sì. Sono la sposa, ma non sono sua moglie. Ma non dite che ve l'ho detto!
VOCE DI BOBOSSE — Anna Maria, qual è il primo piatto?
VOCE DI EDGARDO — C'è dell'acqua che bolle.
ANNA MARIA — Ma sì. Un minuto. (*Va in cucina. Emilio, fuori di sè, afferra il cappello e scappa. Bobosse, Anna Maria e Edgardo rientrano*).
TUTTI E TRE INSIEME — Dov'è?
BOBOSSE — E' fuggito?
ANNA MARIA — L'ho lasciato qui due secondi fa.
BOBOSSE — Con lui, inutile cercar di capire. Mai.
EDGARDO — Perchè volevi fargli credere che Anna Maria era tua moglie?
BOBOSSE — Quando vieni a trovarmi tu, Edgardo, so che mi annuncerai sempre una notizia che conosco già. Quando invece viene lo zio Emilio, so che lui mi annunzierà una catastrofe a causa della quale mi darà una stoccata di mille franchi. Lo fa regolarmente ogni quindici giorni circa.
EDGARDO — Ah, sì?
BOBOSSE — Così stasera sono stato io che ho voluto divertirmi con lui. Ricevendolo fra noi per il mio matrimonio, sapevo che non avrebbe osato affrontare la questione. Così gli ho tagliato l'erba sotto i piedi. Vedi bene che non ha insistito ed è scappato. Non lo interesso che nella misura della stoccata. Sarà andato a cercare un altro stupido.
EDGARDO — No, l'aveva già trovato. Sono io.
BOBOSSE — Senti, senti, poetessa. Edgardo c'è cascato per mille franchi.
EDGARDO — Quando m'hai lasciato solo con lui, mi ha detto che sua moglie era scappata stamane portando via tutte le sue economie.
BOBOSSE — La zia Giulia è paralitica, non cammina da anni. Ti ha detto che è scappata sulla poltrona a rotelle?
EDGARDO — E' proprio un bel tipo quel tuo zio.
BOBOSSE — E' un bel tipo. I mille franchi mettili sul conto della cena, intesi?
EDGARDO — Ma che razza di zio, però.
ANNA MARIA — A tavola!
BOBOSSE — Così parlò la poetessa. (*Avanzano verso la tavola dove è già Anna Maria*) Tutto è pronto, salvo le bottiglie.
ANNA MARIA — Oh!
BOBOSSE — Vado io. (*Va in cucina*).
EDGARDO — Anna Maria, è spaventoso.
ANNA MARIA — Cosa?
EDGARDO — Regina se n'è andata per sempre.
ANNA MARIA — Come?
EDGARDO — E m'ha incaricato di dire a Bobosse che

non tornerà alle due questa notte, come gli aveva promesso.
ANNA MARIA — No? E perchè?
EDGARDO — E' innamorata.
ANNA MARIA — Ma che pazzia!
EDGARDO — Come vuoi che glielo dica?
ANNA MARIA — Povero Bobosse!
EDGARDO — L'aspetterà tutta la notte se non glielo dico. Forse a te sarebbe più facile...
VOCE DI BOBOSSE — Colpa del cavatappi! Un po' di pazienza, vengo subito.
ANNA MARIA — E come farai?
EDGARDO — Se glielo dicessi per telefono?
ANNA MARIA — E come?
EDGARDO — Scendo un momento, con una scusa qualsiasi e lo chiamo al telefono.
ANNA MARIA — E poi?
EDGARDO — Al telefono sarà più facile. Glielo dirò e tu gli sarai vicina... perchè così... non sarà solo... Potresti anche restare qui con lui... Una donna in certi momenti... Voi donne sapete meglio di noi quel che bisogna fare...
ANNA MARIA — Dopo cena, allora...
EDGARDO — Oh, sai... io ho più voglia di buttarmi a fiume che di vederlo scherzare...
ANNA MARIA — Zitto...
BOBOSSE (*entra con varie bottiglie*) — Ecco il succo del grappolo, sul quale al momento giusto la nostra poetessa farà dei versi... Ma le sarà forse difficile in quanto questo succo di grappolo è già di per sè un poema! La sposa è felice? Il testimone soddisfatto? Lo sposo è più contento che mai... attenzione, fotografia... sorridete! Fatto. (*Iniziando un discorso*) Mogliettina mia, caro Edgardo, mio caro Bobosse... Non è senza una dolce emozione che siamo tutti e tre riuniti qui, stasera. Regina - così graziosamente rappresentata fra noi - sarebbe la più felice di assistere a questa cenetta di nozze, se una imprevista seccatura, ma della più grande importanza, non la tenesse lontana. (*Edgardo si alza*) Che cosa c'è? Non stai bene?
EDGARDO — Scusami un momento... Ma credo che c'è un rubinetto aperto in cucina... (*Va in cucina*).
BOBOSSE — Finirà che resteremo noi due soli, vedrai. Abbiamo degli strani invitati stasera, non trovi? Ti disturbava proprio molto un rubinetto aperto? Il testimonio è un personaggio veramente curioso. E il bello è che non tornerà, te l'assicuro.
ANNA MARIA — Cosa?
BOBOSSE — Se ne va via anche lui, proprio quando la sua presenza si faceva necessaria.
ANNA MARIA — Bobosse...
BOBOSSE — Te l'ha detto, vero?
ANNA MARIA — Cosa?
BOBOSSE — Che Regina non tornerà più.
ANNA MARIA — Ma...
BOBOSSE — Perchè avrei d'un tratto deciso questa cena di nozze oggi? Perchè Regina aveva una « seccatura ». Quando Regina dice di avere una seccatura, vuol dire che muore dalla voglia di andare in qualche posto. Dicendo di festeggiare il nostro matrimonio, Regina non poteva che disobbligarsi... salvo... che questa famosa « seccatura » non fosse qualcosa di appassionante. E doveva essere appassionante, poichè Regina ci ha lasciati. Regina non tornerà qui stasera, altrimenti non sarebbe andata via. Mi guardi con stupore, poetessa? E' un mio modo di fare il poeta: indovino. Il bernoccolo: « Bobosse »! (*Si tocca la testa. Telefono*) E' Edgardo.
ANNA MARIA — Chi te l'ha detto?
BOBOSSE — Telefona per darmi una notizia che so già. E' una sua abitudine.
ANNA MARIA — Non rispondi?
BOBOSSE — Non credo. (*Stacca il ricevitore e lo appoggia accanto al telefono. Poi va a sedersi vicino ad Anna Maria che non stacca gli occhi da lui. Le chiede gentilmente*) Ti piacciono le fragole, Anna Maria?

ATTO SECONDO

QUADRO PRIMO

La scena è la stessa del primo atto, ma mobili e atmosfera sono differenti. La tavola da disegno e i cartoni sono spariti. Lo spettatore ha di fronte la stessa scena, ma questa volta si tratta della realtà della vita invece che della fantasia.
(*Quando si alza il sipario la scena è vuota, poi dalla porta di destra entra Yvette, una ragazza giovane e gentile; ha in mano due lettere: una chiusa, l'altra la legge, ma è evidente che non lo fa per la prima volta. E' costernata*).
YVETTE (*guarda la stanza vuota e dice molto naturalmente*) — Accidenti. (*La ragazza sa che è inutile ciò che sta per fare, ma per sua maggiore sicurezza, sale in fretta la scala a sinistra, bussa alla porta in alto, non ha risposta, apre. Getta un'occhiata all'interno vuoto. Ridiscende, si ferma, ripete*) Acci... (*Poi guarda il telefono e ha un'idea. Compone un numero*) Pronto? Sei tu? Sono arrivata proprio adesso... No, non c'è ancora. Ti chiamo perchè qui ne è capitata una forte! Sta' a sentire! Ritorno, vado in cucina a dare un'occhiata alla cena del padrone. Per essere gentile con lui e ringraziarlo di averci dato i posti stasera per andare a vedere « Bobosse », decido di aspettarlo per servirlo di persona, quando scorgo ben in vista sul frigorifero, una busta: « Per Yvette ». La scrittura della signora. Apro. Nell'interno c'era un'altra busta piegata in due con su scritto « Tony » e un foglio per

me. Senti, senti: «Yvette - leggo - vi lascio una lettera per il signore. Sono due anni che siete al nostro servizio e devo dire che siete una brava figliola. Posso dunque mettervi al corrente dei fatti. Ho deciso di andarmene. Non ho voluto dirlo al signore, mi avrebbe dato troppo dolore». E' tutto, ma mi sembra molto. Ascolta ancora: «Vi lascio questa lettera che darete al signore, ma siccome sarà per lui un colpo terribile, vi prego di scegliere un momento adatto. Non dategliela se è solo». E' chiaro che sarà solo. Con chi vuole che sia? Qualche volta viene con degli amici per la cena... Ah, sì, ecco... «Se verrà con lui il signor Dupuis, date la lettera al signor Dupuis, spiegandogli le cose». Sai chi è il signor Dupuis? Quell'attore che faceva la parte di Edgardo. «Troverete qui anche un piccolo regalo per ringraziarvi di fare quanto vi chiedo». Capito? Che ne pensi? E intanto se il padrone torna solo, che gli dico? Rimarrò a guardarlo come una scema, lui che è sempre così gentile e che, proprio stasera, ci aveva dato i biglietti per sentirlo recitare. Ah no, ti assicuro, non sono scherzi da fare, vero? E allora, che faccio? Come?... Zitto, sta arrivando! (*Yvette riaggancia in fretta, fila verso destra e sparisce. Qualche istante più tardi appare colui che il pubblico conosce per Bobosse, ma che nella vita si chiama Tony*).

TONY (*entra e chiama*) — Minouche! Minouche!... Non c'è? (*Chiamando*) Yvette! (*Entra Yvette*) Ah, ci siete?

YVETTE — Sono appena tornata, signore.

TONY — La signora non c'è?

YVETTE — Non ancora, signore. Ringrazio molto il signore per la bella serata che m'ha fatto passare.

TONY — Piaciuto «Bobosse»?

YVETTE — Molto, signore. Posso proprio dire che ero fiera di essere la cameriera del signore, quando vedevo che tutto il teatro applaudiva il signore. E poi il signore mi ha fatto ridere molto.

TONY — Meglio così, Yvette.

YVETTE — E anche il mio amico; ha riso molto anche lui. Ma ho anche avuto una strana sensazione: ogni volta che una porta si apriva, avevo l'impressione di entrare con un vassoio in mano.

TONY — E' stato il signor Giorgio, sapete? E' lui che ha fatto la scena, e si è divertito a riprodurre questo studio. Naturalmente per la scena c'è un po' di fantasia. Il negro, le gabbie...

YVETTE — Ah, sì! Non credevo ai miei occhi! Quando poi il signore ha fatto la verticale davanti allo zio Emilio, allora sì, che ho riso! Lo zio Emilio non capisce più se il signore si sposa o no. Non capisce più niente lo zio Emilio!

TONY — Bene. Sono proprio contento che vi siate divertita, Yvette.

YVETTE — Il signore è molto buono, e per quanto il signore lo sappia già, non posso fare a meno di dire che il signore recita molto bene.

TONY — Grazie, Yvette.

YVETTE — E la signorina Simona, che recita la parte di Regina, come è carina eh? Non c'è che dire, è proprio carina.

TONY — Fra poco la rivedrete, Yvette. Viene a mangiare qualche cosa con Edgardo e Anna Maria, che sarebbe come dire col signor Dupuis e la signorina Bremont.

YVETTE — Ah, sì?

TONY — Sì. Abitano tutti da queste parti, e stasera ci siamo ricordati che è la mia festa.

YVETTE — Oh! (*Poi, rattristata*) Oh!

TONY — Perchè? Vi rattrista?

YVETTE — Ma signore...

TONY — Il vostro amico si chiama come me, e avete dimenticato che era anche la sua festa? Scommetto che è così.

YVETTE — Ecco, è così.

TONY — Bene, telefonategli, se volete.

YVETTE — Oh, no signore. Non fa niente.

TONY — Come volete, Yvette.

YVETTE — Allora tanti auguri, signore.

TONY — Grazie, Yvette. Ah, ecco... si è deciso di venire a mangiare qualcosa qui. Solo non sapevo se c'era abbastanza per tutti, così il signor Dupuis e Simona sono andati un momento a casa a prendere qualche supplemento. Ci servirete voi, Yvette.

YVETTE — Ma certo, signore.

TONY — La signora non tarderà molto, ormai.

YVETTE — No certo, signore.

TONY — E poi ci divertiremo. Vedrete. Il signor Dupuis recita le parti da idiota sulla scena, ma nella vita è intelligente e molto divertente.

YVETTE — Preparo la tavola. Quanti coperti, allora?

TONY — Ebbene... uno, due, tre, poi la signora e me, cinque.

YVETTE — La signora e il signore: cinque. Bene, signore. (*Suonano*).

TONY — Eccoli qua. (*Yvette esce. Ritorna molto inquieta*).

YVETTE — Signore, è la guardia.

TONY — Quale guardia?

YVETTE — Una guardia che è già venuta nel pomeriggio.

TONY — A far che?

YVETTE — Vuol parlare col signore. Gli ho detto che il signore era a teatro. Mi ha chiesto quando il signore sarebbe tornato a casa, stasera. Gli ho risposto verso mezzanotte e mezzo. Mi ha detto che sarebbe passato stasera.

TONY — Vediamo un po': fatelo entrare.

YVETTE (*alla porta verso l'interno*) — Avanti, per favore. (*Entra l'agente*).

L'Agente — Il signor Tony Varlet, non è vero?
Tony — Sì. Venite per la storia della metropolitana? Potete apparecchiare, Yvette.
L'Agente — Vedo che siete al corrente.
Tony — Ma che volete che faccia, io?
L'Agente — Voglio che paghiate la multa di 1780 franchi e 75 centesimi, multa conseguente al processo verbale fatto dall'agente della Compagnia. E' il Commissariato che deve riscuotere la multa e voi avete, fino ad oggi, ricevuto ben tre convocazioni al Commissariato, alle quali vi siete ben guardato di dar seguito. Allora, siccome mia moglie è portinaia del palazzo qui accanto, cioè sono portiere-consorte, ho pensato di venire di persona stasera. So che siete un artista, mia moglie m'ha detto: « Arrangiati direttamente con lui ». Vi ha visto al cinema e ha un debole per voi.
Tony — Mi dispiace che vi siate disturbato, signor agente, e la vostra signora è molto gentile. Volete dirmi, ve ne prego, perchè debbo pagare una multa di 1780 franchi?
L'Agente — Per aver tirato il campanello d'allarme e aver fatto fermare il convoglio.
Tony — Non sono stato io a tirare il campanello d'allarme. Mi sono trovato nella metropolitana schiacciato da una vecchia megera ridipinta e che mi soffocava con un ignobile profumo che respiravo nella sua stola di volpi spelacchiate. Una bella situazione. Avevo notato che questa specie di rudero si stringeva volentieri contro di me, ma naturalmente facevo finta di non capire; però ad un tratto ha spinto un po' troppo il suo corpo ed io, seccato, le ho schiacciato un piede con tutto il mio peso. La vecchia megera ha cacciato un urlo, gridando « sporcaccione » e tutto il vagone si è voltato dalla mia parte. Vicino al segnale d'allarme c'era un impulsivo. Che colpa ne ho?
L'Agente — Un... impulsivo?
Tony — Certo: un cretino che ha tirato il campanello d'allarme. Perchè poi?!
L'Agente — L'impulsivo non è indicato nel verbale; il verbale è intestato al vostro nome; il vostro nome è quello del colpevole: occorre pagare 1780 e 75.
Tony — E' ingiusto: io ho avuto una giusta ragione. Voi non avete delle ragioni? Se, tornando a casa stasera, veniste a sapere che vostra moglie vi ha piantato, che fareste?
L'Agente — La ucciderei.
Tony — Ma se vi avesse piantato, non la trovereste e non la uccidereste.
L'Agente — No, ma la inseguirei e quando li avessi trovati, li ucciderei tutti e due.
Tony — E verreste processato in Corte d'Assise.
L'Agente — Ma li avrei uccisi.
Tony — E' proprio ciò che dico io. Ve ne infischiereste del risultato. Reagireste! Io sono come voi. Ed ecco 1780 franchi e 75 centesimi e non se ne parli più.
L'Agente — Molto bene, signor Varlet, se per una sera qualunque, aveste due posti per venirvi ad applaudire in « Bobosse » io e mia moglie, che vi ammira tanto...
Tony — Sarà fatto. (*L'agente esce accompagnato da Tony. Durante tutta la scena Yvette ha apparecchiato su un tavolinetto a destra. Tony rientra con Edgardo e Anna Maria che intanto sono giunti e che nella vita si chiamano Leone e Gilberta*).
Gilberta — La porta s'apre e all'una di notte ci si trova di fronte una guardia. Che paura!
Leone — Non ha la coscienza tranquilla: ha fatto a pezzi i principali membri della sua famiglia e da sei mesi li tiene nascosti in un armadio. (*A Yvette*) Buonasera, signorina.
Yvette — Buonasera, signor Dupuis.
Leone — Ecco le vettovaglie. (*Le dà a Yvette. A Tony*) Allora, che voleva la guardia?
Tony — Una multa di 1780 franchi per la storia della metropolitana. Bella storia!
Leone — Non avrai mica pagato, spero?
Tony — Ci mancherebbe altro! Mi conosci bene, no? (*Suonano*) Ecco Minouche.
Gilberta — Tua moglie non è tornata?
Tony — Sta arrivando.
Leone — Le diremo che suo marito è un tipo rude e gagliardo. (*La porta s'apre. Leone grida*) E' vero? E' vero che è un tipo rude e gagliardo? (*Entra invece quella che il pubblico conosce col nome di Regina e che nella vita si chiama Simona*).
Simona — E chi è il tipo rude e gagliardo?
Gilberta — Bobosse.
Tony — Non voglio essere chiamato Bobosse!
Simona — D'accordo. Ecco le sardine; questo è prosciutto e questa una bottiglia.
Tony — Hai portato tutta la dispensa? Prendete, Yvette.
Simona — Ogni volta che vengo qui da te, ho un colpo al cuore.
Gilberta — Anch'io. Cerco il negro e la buca del suggeritore. Non ti sbagli mai, Tony? Sei sicuro di essere a casa tua e non a teatro?
Tony — Ho un mio sistema: mi guardo intorno: se vedo il negro e la tavola da disegno, sto recitando; se non ci sono, sono in casa.
Gilberta — Allora, qui sei a casa?
Tony — Hai capito perfettamente.
Simona — Che vuoi che ti dica, Tony. Ora che hanno riprodotto questo studio per il teatro, io, al tuo posto, farei rifare qui l'arredamento della scena.
Tony — E perchè?
Simona — Non so. Lo trovo più riuscito.

LEONE — Il teatro abbellisce tutto, mia cara, è risaputo.
GILBERTA — Ecco cosa bisognava dire. Bravo Leone.
SIMONA — E Minouche?
TONY — La stiamo aspettando.
SIMONA — Non c'è? E' così che ti vizia il giorno della tua festa?
TONY — Che ora fate?
GILBERTA — Meno dieci.
SIMONA — Meno un quarto.
LEONE — Meno venti.
TONY — Così lo sappiamo di preciso. Io faccio l'una. Le concediamo cinque minuti. Se all'una e cinque non è ancora arrivata, ci mettiamo a mangiare.
LEONE — Io faccio l'una meno venti. Se aspetto fino all'una e cinque, saranno venticinque minuti.
SIMONA — Se il padrone di casa lo permette, darei volentieri un'occhiata alle mie fattezze.
LEONE — Brava. Quello che ci voleva. Mi sento caldo al cuore.
GILBERTA — Vengo con te, per approfittare del fatto che Leone ha il cuore caldo. Vengo a farmi bella anch'io.
LEONE — Io non mi muovo. Sono abbastanza bello così. (*Simona e Gilberta salgono la scala. Suonano*).
TONY — Ah, finalmente! E' lei! (*Va ad aprire. Subito Yvette che veniva per aprire, si avvicina con le due lettere*).
YVETTE — Signor Dupuis, leggete, presto!
LEONE — Cosa? Che diavolo è?
YVETTE — Leggete, presto!
LEONE — Devo leggere?
YVETTE — E' una lettera che la signora mi ha lasciata per il signore.
LEONE — Per me?
YVETTE — No, per il signore. Leggete questa che ha scritto a me. Capirete.
LEONE (*legge*) — Siamo a terra.
YVETTE — Completamente. Ecco la busta, signor Dupuis. E' una fortuna che siate venuto. (*Yvette scompare*).
TONY (*entrando con del denaro in mano*) — Di' un po' puoi cambiare mille? Stai leggendo delle lettere d'amore?
LEONE — Cosa? Mille franchi? E' lo zio Emilio?
TONY — Il portiere che mi porta un pacco. E' un tipo! Generalmente russa dalle nove di sera in poi. Col pretesto però che oggi era di riposo - ma che hanno tutti proprio oggi? - mi porta un pacco all'una del mattino, pretendendo che è per farmi piacere.
LEONE — Ecco qui... otto, nove e mille. Va bene?
TONY — Grazie. Ehi, non prendi il biglietto?
LEONE — Ah, sì, grazie. (*Tony esce. Simona appare sulla scala*).
SIMONA — Eccomi. Niente Minouche all'orizzonte? Non avevano suonato?
LEONE — Zitta. Vieni a vedere.
SIMONA — Che c'è?
LEONE — Leggi qua. (*Simona legge esterrefatta*) Cosa?
SIMONA — Niente. E' terribile.
LEONE — Che si fa?
SIMONA — Non so, bisogna metterlo al corrente.
LEONE — Comodo!
SIMONA — E' una fortuna che siamo qui noi, invece. Non lo verrà a sapere d'un tratto.
LEONE — Te ne incarichi tu?
SIMONA — Anche tu. Glielo diremo a poco a poco.
LEONE — Proprio il giorno della sua festa. E' una brutta storia. Farà una pazzia. Intanto non una parola a Gilberta, sennò dirà spropositi tutta la sera.
VOCE DI TONY — Vi annuncio con discrezione che sto arrivando. (*Simona prende le due lettere in fretta e le mette in tasca. Gilberta appare sulla scala*).
TONY (*entrando*) — Un pacco di fragole! Che bellezza. Sono della zia che sta in campagna.
LEONE (*lugubre*) — Berremo alla sua salute.
TONY — Prendetele, Yvette. E ora vi annuncio che non aspettiamo più Minouche. Ho fame, e ci mettiamo a tavola.
GILBERTA — D'accordo. A tavola.
TONY — Se telefonassi a sua sorella?
LEONE (*con intenzione*) — Oh, le sorelle... sai...
TONY — Perchè?
LEONE (*c. s.*) — Per niente, ma sai, le sorelle!
GILBERTA — Sarà stata trattenuta dalle persone che l'hanno invitata. Non sapeva mica che avremmo cenato qui perchè lo abbiamo deciso a teatro, no?
SIMONA — Per me, Tony, questa faccenda è chiara: Minouche t'ha piantato; ti ha fatto lo scherzo che in scena ti faccio io al primo atto.
LEONE — Ah, che immaginazione; solo un'attrice avrebbe potuto dire una cosa simile.
TONY — La faccenda è sistemata; non se ne parli più. Yvette, potete servire. Ci mettiamo a tavola, così sarà una sorpresa di più per la signora. Non avrà da far altro che sedersi, al suo ritorno. (*A Simona*) Tu qui, alla mia destra. Leone vicino a Simona e Gilberta alla mia sinistra.
GILBERTA — Dalla parte del cuore!
TONY — Minouche si metterà di fronte. Ti piacciono le fragole, Anna Maria?
GILBERTA — Cala la tela.
SIMONA — Cosa?
GILBERTA — « Ti piacciono le fragole, Anna Maria? ». Cala la tela. Fine del primo atto.
LEONE — Il pubblico esce per sgranchirsi le gambe e per scommettere se Bobosse passerà o non passerà la notte con Anna Maria.
GILBERTA — Io sono una poetessa.

LEONE — Se passerai la notte con Bobosse, poetessa o no...
GILBERTA — No, con Bobosse.
TONY — Perchè no, con Bobosse?
GILBERTA — Perchè Bobosse è infelice.
TONY — Questo non puoi saperlo.
GILBERTA — Come non posso saperlo?
TONY — No, non puoi saperlo! Prende un atteggiamento misterioso e nello stesso tempo sicuro di sè. Stacca il telefono e ti chiede, per amore o per forza, se ti piacciono le fragole! Puoi sapere se è infelice, tu? Io, no. Io non so niente di niente. E vuoi la mia opinione? Anche il caro autore, alla fine del primo atto, non ne sa niente di niente.
LEONE — Si è parlato di questo cento volte. E' strano, ma appena quattro attori stanno insieme, bisogna che parlino di teatro. Abbiamo finito poco fa di recitare e per giunta volete, non che si parli genericamente come ogni buon comico di teatro, ma che si riparli proprio della commedia che recitiamo. Ah, no!
SIMONA — E perchè no? A me personalmente il caso di Bobosse interessa.
TONY — Grazie. Vedi? Le donne sono dalla mia parte: mi trovano interessante.
LEONE — Non te: Bobosse.
SIMONA — E' la stessa cosa.
TONY (*seccato*) — Ah no! No, no... Se la pensi così, Simona, ti fermo subito. Non c'è niente di comune fra Bobosse e me. Su questo tengo molto a mettere i puntini sugli i. Non c'è niente di comune perchè, secondo me - e lo posso dire apertamente dal momento che il caro autore non è presente - secondo me Bobosse non è interessante.
SIMONA — E tu, lo sei?
TONY — L'hai detto. Bobosse non è interessante perchè non ha niente dentro. Capisci? Non è un personaggio vero, Bobosse. E' un personaggio concepito a priori, fabbricato. L'autore ha avuto l'idea di un personaggio, una ragazzo caduto da piccolo battendo la testa; ogni volta che Bobosse si mette il dito sul bernoccolo, vuol dire «eureka»: ho trovato. In altre parole: è un tipo «caduto da piccolo», sciocco, ma che però capisce tutto.
LEONE — Meno male. Ora ci racconta la commedia.
TONY — In quel momento, il personaggio ha una struttura, sta, come suol dirsi, in piedi. Capisce le cose senza che il pubblico lo sappia e il pubblico stesso capisce dopo che Bobosse aveva sempre capito tutto prima. D'accordo, ciò produce un effetto a sorpresa, è divertente. Soltanto, non è «vero» e le reazioni dei personaggi, obbligate da un simile punto di partenza, sono reazioni false.
LEONE — Perchè?
TONY — Ma perchè quando saprai, o meglio quando avrai capito da solo, che tua moglie ne ama un altro, non ti metterai con calma a rompere un uovo alla coque, chiedendo alla tua vicina se le piacciono le fragole.
LEONE — Ah no? E che farai invece?
TONY — Un'accidenti, uno scandalo: rompi tutto, cacci via tutti, non so, ma non accetti la situazione restando con le braccia ciondoloni, ripetendo dentro di te: «Ah, era risaputo... lo sapevo da un pezzo. E' logico e d'altronte tornerà». Questo non è «vero», assolutamente.
GILBERTA — Ma intanto lei ritorna davvero.
TONY — E' proprio come dicevo, teatro e basta. Tutto è preparato. Dal momento che Bobosse è un tipo che capisce ogni cosa e che s'è messo in testa che Regina tornerà, bisogna che Regina torni, sennò non funziona, non c'è più la commedia, non interessa più. E se non vi dispiace, vado a telefonare un momento a mia cognata, perchè penso che sia veramente un po' troppo... (*compone un numero*)... quaranta nove... sì, insomma, strano. (*Reazioni acute degli attori*) Pronto? Sei tu Gina? Buona sera, Gina, sono io, Tony... sì... Non sai dov'è Minouche? Già, non è ancora tornata a casa... Mah, non so... (*E mentre Tony ascolta, Leone parla a bassa voce a Simona*).
LEONE — Non possiamo dirglielo adesso!
SIMONA — Non vorrai mica che ce ne andiamo lasciandogli la lettera sul cuscino del letto!
GILBERTA — Che state dicendo? Che letto?
LEONE — Zitta tu! E' un letto che non ti riguarda.
TONY (*al telefono*) — Sì... doveva uscire con Renato, credo...
SIMONA (*forte*) — Eh, già... con Renato! Doveva finire così!
TONY — Oh! basta sai! La smetti? (*Al telefono*) No, non dico a te, Gina.
LEONE (*a bassa voce*) — Stiamo per vivere un quarto d'ora spaventoso!
GILBERTA — Di che quarto d'ora stai parlando?
LEONE — Un'altra magnifica occasione perduta di star zitta.
TONY — Ebbene, grazie lo stesso. L'aspetterò. Buona notte. (*Riattacca*) Niente Minouche in vista.
SIMONA (*sarcastica*) — Farai uno scandalo, romperai ogni cosa, ci metterai alla porta.
TONY — Non metterò alla porta te: ti metterò nel mio letto.
LEONE — Vedi com'è il grande attore? Non vuoi che Bobosse vada a letto con Anna Maria, ma tu lo faresti.
SIMONA — Lo faresti davvero?
TONY — Con te, certo, ma Bobosse no, mi capisci? Perchè Bobosse non pensa che alla sua Regina, perchè Bobosse non ha un solo secondo di reazione sufficientemente virile, e insomma, non sarà mai

capace di consolarsi con un'altra. Vi dicevo che Bobosse è un personaggio fabbricato?
SIMONA — Io sostengo che recitiamo sulla scena, esattamente quelli che siamo.
LEONE — Se permetti, io sostengo il contrario, dal momento che personalmente recito solo parti di idiota.
SIMONA — E con ciò?
LEONE — Con ciò? Con ciò sostengo, se non vedi altri inconvenienti, che noi siamo sulla scena il contrario di quello che siamo nella vita. E se non sei d'accordo, esigo delle spiegazioni. Mi offendo. E poi, siccome anche Gilberta è offesa, ti piantiamo e ce ne andiamo, capito? E verremo a bere alla tua salute un altro giorno.
GILBERTA — Ma io non mi sono offesa niente affatto. Perchè sei in collera adesso, tesoro?
TONY — Ma insomma che cosa intendete dimostrare?
SIMONA — Che non è giusto prendersela con Bobosse e dire che è un personaggio artificioso, proprio perchè, guarda un po', tu sei Bobosse.
TONY — Io?
SIMONA — Sì. Sei gentile, poetico, hai una franchezza e una sincerità che sono quelle stesse di Bobosse. Qualunque cosa tu dica e faccia, hai i modi attraenti delle parti che reciti. Per quanto tu faccia, non potrai mai recitare la parte di un gangster, nè di un uomo che picchia le donne. E non ti accorgi che sei tu stesso a darmi ragione, perchè è oramai l'una e venticinque, Minouche non è ancora tornata e non dimostri di essere troppo in pensiero.
TONY — Ma sono invece in pensiero! Non vedi che non mangio?
LEONE — Nemmeno noi...
TONY — Mi chiedo cosa sia successo.
SIMONA — Hai fatto tutte le ipotesi?
TONY — Sì.
SIMONA — Nondimeno non fai ancora uno scandalo. Non ci cacci ancora via.
TONY — No. Ma sento che sto per farlo.
LEONE — Capito. Vieni con me, cara?
SIMONA — E' il momento di dirlo, Tony. Che cosa fai al secondo atto, tu che non sei Bobosse?
TONY — Al secondo atto?
SIMONA — Già. Ora noi ce ne andiamo, tu resti solo sapendo che tua moglie non tornerà. Che farai? E' il secondo atto.
LEONE (*sui carboni ardenti*) — Scherzi a parte, Simona. E' tardi. Domani si fanno due recite. Non credi che sia ragionevole andare a dormire?
SIMONA — Cosa pensi che farà, Leone?
LEONE — Come?
SIMONA — Ma di' qualche cosa; spiegagli che cosa sta accadendo veramente. Minouche gli ha lasciato una lettera; non tornerà più. Deve pur saperlo, infine.
GILBERTA — Si fa un altro secondo atto? Ebbene, Tony, è proprio così. Minouche ti ha lasciato una lettera, è nella tasca di Simona! (*La prende e la consegna a Tony*) E' andata via per un folle amore... (*Leone atterrito, afferra Gilberta e le mette una mano sulla bocca*).
LEONE — Sai com'è spiritosa... eh, eh, Gilberta...
TONY — Grazie, Leone. (*Rendendo la lettera a Simona*) Tieni, riprendi la lettera. E se proprio ci tieni a saperlo, gli scherzi più belli sono quelli brevi.
SIMONA — Ma non è uno scherzo. E' per abituarti a quest'idea. Sei un tipo gagliardo, tu. Puoi guardare le cose in faccia e poi reagisci. Io voglio vedere la tua reazione... Anzitutto che cosa può fare a quest'ora?
LEONE — Chi?
SIMONA — Minouche. (*Suonano. Sorpresa*).
TONY — Ecco quello che fa. Suona. Preparate i bicchieri. (*Entra Yvette dalla porta di fondo*).
YVETTE — Scusi tanto, signore. Ho appoggiato la mano sul campanello inavvertitamente. (*Esce*).
TONY — Ah. Bene...
SIMONA — Dunque, non suona.
GILBERTA — Si ricomincia da capo.
LEONE — Non si ricomincia; si va a dormire. Vuoi che ti dica la mia opinione? Tutta una storia architettata fra lei e Minouche. Per vedere la tua reazione, come ha detto prima. Buonanotte, Tony. Non te la prendere, sai. E nota bene che io, personalmente, nelle mie ore di svago, mi abituo sempre a quest'idea. Mi dico: «Forse un giorno, potrà accadere... con le donne, non si sa mai...». E mi rispondo sempre: «E perchè no?». Tutte le commedie che recitiamo sono basate su questo fatto. E' una cosa, in fondo... molto corrente, banale. Una donna va via, ebbene? E' come dici tu: ce ne sono altre. Insomma... che sto dicendo? Mi capisci? Arrivederci. (*Lo abbraccia*).
TONY (*scoppiando a ridere*) — Ma è diventato pazzo anche lui!
SIMONA — Vedi, Leone? Tanta fatica, e non sei riuscito a essere commovente per un attimo. Lo hai fatto ridere.
LEONE — Lascia stare. Ho detto quello che dovevo dire.
TONY — Oh, basta! Ma che avete? Smettetela con questo vostro codice segreto.
SIMONA — Non c'è alcun segreto ormai, basta essere un tantino soltanto osservatori per accorgersi, come io mi sono accorta andando nel bagno, che non c'è più un solo oggetto di Minouche, nemmeno lo spazzolino da denti.
TONY — Ma che stai raccontando?

GILBERTA — L'avevo notato anch'io; non c'è più nemmeno la sua vestaglia.
SIMONA — Dovresti andare a vedere... Sai meglio di noi dove la mette... (*Tony sale correndo le scale*).
LEONE (*a Simona*) — Sei stata un po' brusca, sai!
SIMONA — Filate! Lasciatemi sola con lui.
LEONE — Sì. Vieni via, Gilberta.
GILBERTA — Ma che sta succedendo? Non capisco proprio niente.
LEONE — Te lo racconto a casa. (*A Simona*) In ogni modo c'è una differenza netta fra Bobosse e lui: se Bobosse capisce tutto, Tony invece è piuttosto duro. Vieni, presto, Gilberta! (*Escono. Simona resta sola, inquieta. Prende la lettera che ha in tasca e attende. Tony riappare dall'alto della scala, stravolto. Vede che gli altri sono andati via, ma non dice nulla*).
TONY (*dall'alto*) — Non c'è più niente nei cassetti. (*Simona con la testa bassa, tace*) Sai qualcosa? (*Tony scende. Simona lo guarda, gli dà la lettera. Entra Yvette con una fruttiera*).
YVETTE — Ecco le fragole, signore. (*Vede che Tony sta leggendo la lettera*) Oh! (*Se ne va subito dopo aver posto la fruttiera sulla tavola. Tony termina di leggere, guarda Simona. Lunga scena muta durante la quale Tony è combattuto da molte possibili reazioni interne, ma nessuna sfocia in un gesto preciso, uno scatto, un'uscita. Tony si ritrova presto seduto a tavola e Simona che segue tutti i suoi gesti, va a sederglisi accanto. Ancora un lungo momento durante il quale Tony cerca di darsi un atteggiamento; la sua mano tocca la fruttiera e senza guardare Simona in faccia, senza intenzione, ha un piccolo sorriso abitudinario di gentilezza*).
TONY — Ti piacciono le fragole, Simona? (*Le luci si spengono*).

QUADRO SECONDO

Questo quadro è affidato al regista per ciò che, scenicamente, può completare il monologo del protagonista che parla in sogno. E quindi ogni accorgimento scenico può essere valido — senza per questo che l'autore suggerisca o invada con la sua fantasia — alla «realizzazione» di ciò che il subcosciente man mano enuncia. Tuttavia, se con mezzi meccanici o di proiezione o comunque si voglia, il «processo» dovesse prendere apparenze di reale consistenza, è naturale che tutti i personaggi cui il protagonista si rivolge siano soltanto ombre, magari deformate secondo le reazioni delle parole pronunciate, o in rapporto alla intensità e alla figurazione delle parole stesse. Molto sarà affidato agli effetti di luce.
(*All'alzarsi del sipario Tony è disteso sul divano e dorme in preda ad un sonno agitato: in principio mormora le sue parole, ma poi esse si fanno più distinte e anche il corpo si muove ed agita fino ad alzarsi, via via che il quadro si delinea e prende consistenza. Tony parlerà come dal posto che nei tribunali è riservato alla chiamata dei testimoni e dell'imputato stesso. Nel suo sogno Tony è imputato: ha ucciso sua moglie*).
TONY — Sì, signor presidente, ho ucciso mia moglie... No, signor presidente, non ne sono pentito affatto, nè mi dispiace.

Signor procuratore generale, ho l'onore di informarla che ogni volta che lei apre bocca, è per dire una sciocchezza.

Spiacentissimo, signor presidente, ma ho il mio modo di parlare e non vedo il perchè dovrei impiegare un linguaggio più corretto col signor procuratore generale che, sistematicamente, si sforza di farmi dire il contrario di ciò che penso ed espongo e che alla fine del processo non gli sarà di grande sforzo per convincere i giurati che merito la ghigliottina.

Sì, signor presidente, continuo: l'ho uccisa con una rivoltella, è esatto.

Niente affatto. Io non avrei mai comperato una rivoltella. Trovo che nella vita non viene in mente di comprare una rivoltella. E' proprio un'idea che non avrei mai avuto.

No, signor procuratore generale. Lei non può affermare che avrei avuto quest'idea proprio quando affermo l'opposto. Mi conosco infinitamente meglio di quanto lei non mi conosca. Mi conosco da ventiquattro anni, e lei mi conosce da un quarto d'ora. Non c'è paragone possibile.

Non ho mai detto di aver «voluto» uccidere mia moglie. Ho detto che ero felice di averlo fatto, e che ricomincerei.

Giustissimo, signor presidente. Tutti i mariti traditi dovrebbero togliersi questa soddisfazione; andrò ancora più in là, signor procuratore generale, e dirò «questa voluttà!». E per naturale conseguenza, non esisterebbero più mariti traditi.

Perfettamente: non ho comperato la rivoltella; era un regalo di mia moglie. Tempo fa avevamo fatto una scommessa e lei mi aveva poi offerto quella rivoltella. Sono due anni; ora lo ricordo...

No, signor procuratore generale, non ho affatto scommesso con mia moglie che l'avrei uccisa se mi avesse regalato una rivoltella, mi sembra assurdo anche il pensarlo; ma il fatto è assai più logico e naturale: fu per una faccenda di topi. Mia moglie non poteva sopportare la vista dei topi e poichè ne avevamo uno in casa che regolarmente tutte le notti attraversava la nostra stanza da letto, io dissi spavaldamente una sera che se avessimo in casa una rivoltella mi sentivo capace di fare centro

con l'indesiderato ospite. Mia moglie mi prese in parola e mi regalò la rivoltella.

Anche questo è coerente, signor presidente: la mia spavalderia derivava dal fatto di essere stato tiratore scelto nel 103° artiglieria. Posseggo l'attestato.

Come? Se ho poi ucciso il topo? Ma certo, e non un topo, ma la famiglia di topi perchè quello che attraversava la nostra camera da letto e che a noi naturalmente sembrava sempre lo stesso, invece era sempre diverso. Così li ho sterminati tutti; ho ucciso la famiglia...

Certamente, signor presidente; rammenterò soltanto ai signori giurati, il più brevemente possibile, le circostanze di quello che ancora qualcuno si ostina a chiamare ingiustamente delitto, mentre io affermo essere un atto di giustizia. Ho compiuto semplicemente ciò che otto uomini su dieci vorrebbero fare, pensano continuamente di fare, ma non hanno il coraggio di fare. Poichè è accertato che gli uomini traditi non sono meno di otto su dieci. E la statistica è stata fatta con una certa larghezza per il rispetto che ogni paese civile deve al consorzio umano. Le commedie non sono forse un esempio palese e continuo di quanto affermo? In certe commedie si vede sempre un uomo innamorato che la moglie gioca, e questo lo si trova divertente ed irresistibilmente comico, se il pubblico ride.

Sì, o signori, io sono colpevole di aver ucciso mia moglie, ma mia moglie aveva ferito il mio amor proprio, aveva calpestato il mio amore, e tutto ciò con perfidia, perchè mai mi aveva lasciato supporre di essersi staccata da me, di non amarmi più, di considerare una catena insopportabile la nostra vita coniugale. Ad un tratto, improvvisamente, mi abbandona lasciando una lettera in cucina, sul frigorifero, con la preghiera di non cercarla più. Come non cercarla più? Ed i nostri cinque bambini, signor presidente, non hanno voce?

Come, signor presidente? Che non risultano bambini nella nostra famiglia? E' vero: non ne abbiamo, ma avremmo potuto benissimo averli. E allora?

L'ascolto, l'ascolto signor procuratore generale; e perchè non dovrei ascoltarla? Non sono forse qui anche per questo? Sissignore, ho detto che mai il minimo incidente aveva turbato la nostra vita in comune. E lo confermo.

Può darsi che in istruttoria io abbia affermato questa inezia, ma che importanza può avere un'inezia simile? Ebbene, sì, è vero; quel giorno abbiamo avuto una piccola disputa, una sciocchezza che non ha nulla a che fare con il mio gesto omicida. Ricordo che mia moglie mi chiese il fazzoletto per togliersi un po' di rimmel introdottosi in un occhio...

A che ora? Che importanza può avere l'ora in cui un po' di rimmel è entrato nell'occhio di mia moglie? Comunque, se ha importanza, saranno state le sei del pomeriggio. Dunque le porgo il fazzoletto e lei nota che è un po' sporco di rossetto. Se ne adombra, ma io mi giustifico dicendo che uscendo dal teatro la sera prima non bene struccato mi sono ripulito col fazzoletto che ho quindi sporcato di rosso...

Oh, ma signor procuratore generale... quale giorno? In che ora? Ma vuole sapere tutto. Che interesse ho io a dire cose inesatte? Voglio forse difendermi? E' il mio avvocato che vuole difendermi, ma non io: io desidero di essere soltanto condannato. E quindi che c'entra il giorno, l'ora, il rimmel, il rossetto? Ho ucciso mia moglie perchè mi ha abbandonato e ha tradito il mio e il nostro amore, e di fronte ad un fatto così importante e definitivo, volete indagare sul rimmel?

Ritorniamo pure al rossetto: per quella traccia di rosso mia moglie pronunciò qualche frase sottintesa di dispetto nei confronti della mia compagna Simona Naudin, che nella commedia « Bobosse » che io recito, ha una parte. Era venerdì: mia moglie recitava la parte della moglie inquieta il venerdì, avendo un amante chissà da quando, sapendo che mi avrebbe abbandonato con una lettera sul frigorifero il giorno dopo, sabato.

Ci vengo, signor presidente, al giorno del delitto: lasciando il teatro quel sabato sera insieme ad alcuni miei compagni perchè era la mia festa, andammo a cenare alla meglio a casa mia. I miei compagni dopo non poche discussioni se ne andarono all'una e mezzo, lasciandomi solo con Simona. Questa mi consegnò la lettera che mia moglie aveva lasciato perchè io capissi bene, finalmente, ciò che tutti insieme per oltre mezz'ora, non erano riusciti a farmi capire, perchè io ero lontano le mille miglia e avrei creduto nella fine del mondo, ma non mai che mia moglie mi abbandonasse. E qui è il tradimento peggiore. Credo di averlo già detto.

E dopo avvenne questo: non reagii affatto al principio; evidentemente ero fulminato; ma quando Simona se ne andò via anche lei e rimasi solo, incominciò la reazione, e allora mi ricordai della rivoltella dei topi e corsi a prenderla ed uscii per uccidere mia moglie...

Naturalmente non sapevo dove fosse, ma il caso aiuta sempre quelli che debbono fare giustizia o fare una sciocchezza secondo il differente punto di

vista, e la trovai immediatamente. Non era passato un quarto d'ora da quando avevo preso la decisione a quando la vidi cadavere.

Il fazzoletto, la discussione del giorno prima? Ma la vuole smettere? Ma lo sa che io sono anche capace di prenderla per il collo? (*I suoi gesti denunciano che lo ha, infatti, afferrato per il collo, che sono intervenuti gli agenti, che lotta con questi, che tenta di liberarsi*) Sbirri, sbirri, lasciatemi... E sapete che cosa debbo dirvi? Che mi avete seccato abbastanza con tutte queste storie di processi e che sarebbe ora di farla finita... (*Ora è al parossismo del suo incubo e barcollando ricade sul divano, continua a borbottare parole sconnesse mentre la luce a poco a poco diventa quella del primo mattino. Un campanello suona due o tre volte*) Signor presidente, scuota pure il suo campanello, a che cosa può servire di fronte al tradimento e alla rovina dell'amore? (*Improvvisamente si sveglia perchè il campanello continua a suonare*) Ma sì, ho inteso, che c'è? Vengo... sì, eccomi. (*Esce un momento quasi barcollando e ritorna immediatamente con una bottiglia di latte in mano. Resta in piedi. E' abbastanza istupito. Si guarda intorno, ricorda tutto il processo e grida*) Minouche, Minouche! (*Ricorda meglio: guarda se stesso vestito, guarda la bottiglia del latte, guarda lassù dove è la camera vuota. Poi bruscamente apre la porta in fondo e scaraventa la bottiglia fuori*) Maledetto lattaio: stavo difendendomi così bene.

ATTO TERZO

La stessa scena del primo atto, con l'arredamento e la tavola apparecchiata.

(*Bobosse ha il medesimo abito del primo atto. Dormiva, ma sta svegliandosi; riprende contatto con la realtà e chiama verso la scala*).

Bobosse — Regina... Regi... (*La porta si apre ed appare un clown col viso infarinato ed il costume di lustrini. Naturalmente Bobosse resta sorpreso e crede ancora di sognare, ma il clown lo riporta alla realtà con la sua interrogazione dall'accento inglese*).

Il Clown — Il signor Bobosse? Mi trovo in casa del signore e della signora Bobosse? (*Reazione di Bobosse sconcertato*) Io sono Pistacchio, amico dei bimbi e degli sposi infelici, l'amico di tutti coloro che hanno delle noie sulla terra. Di solito visito le coppie l'indomani del loro matrimonio dopo la prima notte, perchè è il momento più delicato della vita coniugale che sta per iniziare. E faccio questo per esperienza personale, perchè fui abbandonato da mia moglie proprio il giorno dopo... Mi trovava troppo bianco, come seppi dopo, ma era naturale dal momento che avevo sposato una negra. Ne sposai poi altre quattordici, ma mi abbandonarono ugualmente. (*E' entrato Edgardo*) Il signor Edgardo, non è vero? Anche lei è entrato perchè ha trovato la porta aperta? Ma che strana abitudine è questa di lasciare la porta aperta! A che servono dunque le serrature?

Edgardo — Ma è Girolamo! Che diavolo fai qui in quell'arnese a quest'ora?

Girolamo — Sono venuto a portare un po' di verdura. (*Cava di sotto l'abito un mazzo di fiori di carta da cotillon*) E con questo grazioso omaggio, salutare gli sposi. Dov'è la sposa? Regina! Ma, diletto Bobosse, non ti ho ancora abbracciato. (*Esegue*).

Edgardo — Vieni via adesso dal ballo mascherato? Ne avete fatta di baldoria!

Bobosse — Mi hai anche infarinato tutto; guarda che idee! Permetti? Ritorno subito. (*Via per la scala*).

Girolamo — Lo sposino ha le gambe incerte; figuriamoci la sposina.

Edgardo — Sei un vero asino e se la smettessi sarebbe un bel momento; Regina se ne è semplicemente andata...

Girolamo — Dopo?

Edgardo — Prima: le nozze non hanno avuto luogo; Regina ha piantato Bobosse ieri sera. E' rimasto qui con Anna Maria, mentre io me ne sono andato. Era convenuto che gli avrei dato la notizia per telefono.

Girolamo — Perchè tu la sapevi?

Edgardo — Ma sì. Regina mi aveva incaricato della commissione.

Girolamo — Grazioso; ma che belle commissioni dànno le donne.

Edgardo — Puoi dirlo forte. Non ho chiuso occhio tutta la notte e stamane ho telefonato ad Anna Maria: m'ha risposto che Bobosse aveva già capito tutto da sè.

Girolamo — Che Regina lo lasciava?

Edgardo — Sì. Anna Maria ha anche detto che avevano cenato insieme. Quando se ne andò, Bobosse le disse solo che andava a dormire. Una frase sciocca che mi ha subito messo in sospetto e quando sono venuto qui ed ho trovato la porta aperta non ero davvero tranquillo. Non si sa mai con i tipi come Bobosse. Ma credo di avere architettato un buon piano...

Girolamo — Hai bisogno di me? Posso servire?

Edgardo — Non credo.

Girolamo — Meglio così. Io me la batto. Non mi pare che questo costume si intoni per l'occasione.

Ti prego di farmi poi sapere qualche cosa. (*Esce. Edgardo resta solo. Guarda i disegni di Bobosse sulla tavola*).

EDGARDO — Bella questa giraffa. L'hai disegnata ieri sera?

BOBOSSE (*scendendo le scale e incespicando*) — Sì. E stanotte è venuta a passeggiare nei miei sogni. Era seduta su questo scalino e prendeva parte alla conversazione. D'altronde ha avuto una discussione proprio con te: diceva che tu non sai fare la corte alle giraffe.

EDGARDO — Non è vero: le accarezzo sul collo, come nessuno sa fare.

BOBOSSE — Girolamo se ne è andato?

EDGARDO — Pensava di essere un po' fuori posto in quel costume, ed è andato via dicendomi di salutarti. E come va adesso?

BOBOSSE — Ma... bene, mi pare. (*Tenta la verticale che non gli riesce*) Un'inezia e sarebbe riuscita. Sarà per un'altra volta.

EDGARDO — Succede sempre così. (*Lo aiuta ad alzarsi*).

BOBOSSE (*gli sussurra*) — E' terribile. Non finirò l'atto.

EDGARDO (*sottovoce*) — Ti senti male?

BOBOSSE — Completamente ubriaco.

EDGARDO (*forte*) — E allora? Cosa conti di fare?

BOBOSSE (*molto naturale*) — A che proposito? (*Si sente che Edgardo perde il filo a questa battuta inattesa*).

EDGARDO — Ma... (*A bassa voce a Bobosse*) Ehi! Di' le battute giuste, sennò non se ne esce. (*Forte*) Cosa conti di fare?

BOBOSSE — Niente. Aspettare.

EDGARDO — Aspettare che?

BOBOSSE — Regina. E sono sicuro che un quarto d'ora dopo il suo ritorno, verrai ad assicurarmi (*ha voglia di piangere*) che Regina sta per tornare.

EDGARDO (*vorrebbe ridere, ma non gli riesce*) — Non scherzare. Vuoi che ti parli davvero come soltanto un amico può parlare?

BOBOSSE (*riprendendosi*) — Parla pure, come soltanto un amico può parlare: sentiamo.

EDGARDO — Bobosse, un po' di coraggio; guarda le cose in faccia: Regina non ti amava più; Regina ti prendeva in giro. Tu eri il suo « Bobosse », ti diceva di fare due volte il giorno la verticale contando da uno a cento per far scomparire il bernoccolo, e tu le credevi e acconsentivi a questo suo capriccio. Ma via, sii ragionevole. Tu sei un artista, un poeta, e Regina apparteneva proprio a quel tipo di donnette adorate dai poeti, ma che non lo meritano! Regina, nel suo genere, era un mostro!

BOBOSSE — Basta, Edgardo, non continuare. Tra mezz'ora Regina sarà tornata e tu sarai pentitissimo di avermi parlato così.

EDGARDO — Ma no, Bobosse. Regina non tornerà più. Ora posso dirti tutto: ieri sera mi aveva incaricato di dirti che se ne andava. Ha deciso di lasciarti per un tale col quale è forse già partita per la Cina.

BOBOSSE — Di già? E' lei che te l'ha detto?

EDGARDO — Sì, e adesso lo sai. E ti renderai conto di che tipo fosse. E ormai devi dimenticarla e smetterla di aspettarla, altrimenti la tua non sarà più una vita.

BOBOSSE — E se mi persuadessi che Regina non tornerà più davvero, credi che sarebbe una vita?

EDGARDO — In un certo senso, sì. E d'altronde occorre aggrapparsi alla ragione. Da parte mia ho un piano che ritengo l'unico mezzo di salvezza.

BOBOSSE — E non lo dici?

EDGARDO — Lo dico: sposa Anna Maria. Che ne dici?

BOBOSSE — Dico: già. Sposo Anna Maria. E' semplicissimo. E' una tua idea?

EDGARDO — Sì.

BOBOSSE — Si vede.

EDGARDO — Anna Maria ti ama moltissimo. Per giunta anche lei è poetessa.

BOBOSSE — Che c'entra?

EDGARDO — Perchè anche tu sei poeta.

BOBOSSE — Ah!

EDGARDO — Siete proprio fatti per essere felici. Parlo sul serio.

BOBOSSE — Era tutto qui il tuo piano?

EDGARDO — Era questo. Anna Maria è d'accordo di sposarti e sta per venire.

BOBOSSE — E che venga! E' mezz'ora che lo stai dicendo! Mi hai anche annoiato abbastanza con questa storia! (*Si capisce dall'atteggiamento di Edgardo che questa battuta non si trova nel testo. Disorientato, Edgardo sta per battersela verso la porta, quando entra lo zio Emilio*).

EMILIO — Buon giorno, ragazzi! Tante scuse per essermene andato via ieri sera un po' troppo in fretta. Tengo a mettere le cose a posto ed è così che sono venuto stamane. (*Entra Anna Maria*).

ANNA MARIA — La porta era aperta.

EMILIO — Ecco qui la mia deliziosa nipotina! Sono stato io a lasciare la porta aperta, perchè a mia volta l'avevo trovata aperta. Ma permetti a questo vecchio zio, cara nipotina, di sbalordirsi, sbalordirsi è la parola, di vederti arrivare in questa casa come una qualsiasi visitatrice, quando ieri sera ti ho lasciata che festeggiavi con Bobosse il vostro matrimonio.

EDGARDO — Capirete tutto quando saprete che è solo adesso che viene qui per sposare.

EMILIO — Adesso? Ah! no Bobosse. Non ricomincerete con i vostri stupidi scherzi. Vorrei almeno sapere a che punto ti trovi realmente col matrimonio. Ne ho il diritto: sono tuo zio e tua zia insieme... (*A Edgardo*) A proposito, giovanotto, mia moglie è ritornata. Sì, è un incredibile imbroglio che vi racconterò... In realtà non se ne era affatto andata via come la sua lettera avrebbe potuto far credere...

BOBOSSE — Già, così: se ne era andata, ma non se n'è andata. Ti lascia una lettera per dirti che se ne va e poi ritorna. Nel teatro, amico, nel teatro; ma non nella vita. E io ne ho abbastanza del teatro e dei pasticci inverosimili che si combinano per le necessità dell'azione. Ne ho proprio fin sopra i capelli. Intesi? Chiudo bottega! Sipario! (*Tutti lo guardano interdetti. Lo zio Emilio si precipita al proscenio*).

EMILIO (*rivolto al pubblico*) — Signore e signori... prego vivamente di voler scusare il nostro compagno Tony Varlet...

BOBOSSE — Ma no.. non c'è bisogno di fare annunci al pubblico per scusare... non c'è niente da scusare. Sipario, ed è tutto. Sipario!

(*E avviene come se il sipario calasse davvero: tutti gli attori seguono con gli occhi un sipario immaginario*).

TONY — Ecco fatto. E adesso che il sipario è calato, si può parlare. Siamo a casa nostra: ognuno riprenda il suo vero nome.

LEONE — Sei diventato pazzo?

GILBERTA — Ma Tony!

MARONNIER — Quarant'anni di teatro! Ho quarant'anni di teatro e non ho mai visto nulla di simile! Non s'è mai vista roba simile! E per giunta fai questi scherzi proprio all'inizio nella mia scena!

LEONE (*verso la sala*). — Li senti?

MARONNIER — Romperanno tutto!

GIROLAMO (*entra metà struccato*) — Che succede?

MARONNIER — Succede che il signorino è ubriaco e che ha fatto calare il sipario proprio all'inizio della mia scena! Si è messo a urlare come un invasato! (*Ascoltando verso la sala*) Sentite eh? Ma li sentite? (*A Tony*) Io, per me, posso dirti questo: fai ancora un paio di volte un trucchetto del genere e me la saluti la tua carriera. Disgraziato. Va bene avere talento, ma prima di tutto bisogna rispettare il pubblico! (*Entra il direttore di scena affannato*).

IL DIRETTORE — Ero sceso un momento al bar! Ma che diavolo avete fatto? Che è successo?

MARONNIER — C'è che il signorino ha fatto l'idiota, e tu non avrai altro da fare che passare davanti al sipario e pregare il pubblico di andarsene. Roba da pazzi. Quarant'anni di teatro. Non s'è mai visto niente di simile. Mai, mi sentite? Mi chiamo Maronnier e vi assicuro...

IL DIRETTORE — Va bene, ma se non siamo tutti impazziti, qualcuno ricorderà che esiste un impresario e che non può restituire per i vostri capricci 380 mila franchi d'incasso.

BOBOSSE — Si restituiscono, naturalmente. Se non mi va di recitare è naturale che pago io.

MARONNIER — Mai! Non s'è mai vista roba del genere.

TONY — Adesso l'hai vista, e falla finita. (*Entra Simona*).

SIMONA — Ma è proprio vero? Siete tutti pazzi? (*A Leone in un angolo*) Ma che è successo?

LEONE — S'è sbornìato. Che vuoi che ti dica? Quando doveva fare la verticale, è caduto due volte senza riuscirvi; poi si è messo a balbettare ed ha inventato delle battute; infine s'è messo ad urlare che calassero il sipario.

IL DIRETTORE — Vado a telefonare al commendatore. E il Sindacato prenderà i provvedimenti del caso in tutta questa storia! (*Esce*).

GIROLAMO — In tali condizioni e sempre che nessuno si opponga, vado a finire di struccarmi. Spero che la serale andrà meglio. Saluti e baci. (*Esce*).

SIMONA — Di' un po', Tony. Ti senti poco bene?

TONY — Al contrario. Non mi sono mai sentito tanto me stesso. Non si è sè stessi che in due occasioni: quando si dorme o quando si è ubriachi. Il resto, tutte storie.

MARONNIER — A me non è mai successo un fatto simile anche quando, rare volte, posso essere stato un po' alticcio.

BOBOSSE — Ma un po' cornuto lo sei mai stato?

MARONNIER — Mai nemmeno un po'.

BOBOSSE — Allora sta' zitto, perchè non puoi giudicare. E se non puoi giudicare non hai diritto di parlare. Io so quello che mi dico e ciò che faccio perchè lo sono.

LEONE — Ma no, Tony.

TONY — E tu nemmeno, Edgardo? Non sei stato mai piantato da una donna?

LEONE — No, mai.

TONY — Nemmeno tu hai diritto alla parola. Mi spiegherò soltanto con un uomo nelle mie stesse condizioni di infelicità, e lui mi capirà. Ma purtroppo non se ne trovano in giro. Nessuno vuole ammetterlo. Io sono l'unico.

MARONNIER — E per questa tua convinzione hai fatto sospendere la recita? Ma in teatro ce ne saranno stati molti come te, e quindi disposti ad ascoltarti. Basta non interrogarli direttamente, ma come sottinteso, tutti d'accordo.

TONY — Questo è il punto: disposti ad ascoltare, ma non interrogati personalmente. Ed io invece voglio che i miei simili siano coscienti e consenzienti. Questo voglio. Altrimenti non avrei nemmeno uccisa mia moglie; invece stanotte l'ho uccisa. (*Reazione di sgomento di tutti ed esclamazioni varie*) L'ho uccisa mentre dormivo. Sognavo. (*Altre esclamazioni rassicuranti*) Perchè dormendo ero veramente me stesso, non ero per questo « come tutti gli altri ». E poco fa sapete perchè ho fatto quel che ho fatto? Perchè ne ho abbastanza di essere nella pelle di quell'idiota di Bobosse che, piantato dall'amica, continua ad aspettarla fino alla fine del terzo atto. Perchè sono un tipo gagliardo e rude io, e perchè non avrei sopportato di vederla tornare alla fine dell'atto, con la sua bocca a cuoricino, come se niente fosse, col pretesto che la commedia deve finire bene. E siccome sono brillo, faccio quel che mi pare, sospendo la recita e affermo che se l'autore fosse stato una volta sola tradito nella vita, saprebbe che non è perchè si attende la propria donna, che essa ritorna. Saprebbe che io ne sono al corrente e so che Minouche non tornerà più e che, se tornasse, io non l'accoglierei certo a braccia aperte, ma la ucciderei un'altra volta. (*Scoppia in singhiozzi*).

SIMONA — Vieni, Tony, vieni. T'accompagno nel tuo camerino.

TONY — Sto benissimo qui. Sono a casa mia, nel mio appartamento, e non ho bisogno di nessuno.

SIMONA — Venite, lasciamolo solo.

MARONNIER — Quarant'anni di teatro. Mai visto niente di simile... (*Quando tutti sono usciti, qualche secondo più tardi Leone rientra dalla finestra*).

LEONE — Tony, volevo dirti che poco fa ho mentito. Anche io lo sono stato.

TONY — Mi pareva bene.

LEONE — Eppure, vedi, le cose si sono sistemate. Fu con Lucia.

TONY — Quali cose si sono sistemate?

LEONE — Tutto.

TONY — E' tornata anche lei?

LEONE — No. Non ci siamo più visti.

TONY — E lo chiami sistemare?

LEONE — Come lo debbo chiamare? Tutto si sistema, in bene o in male.

TONY — Continua, mi diverti.

LEONE — Parlo per me. Ciò che volevo dirti è che fra me e te non c'è alcun rapporto, più esattamente fra Lucia e Minouche.

TONY — Trovi?

LEONE — Ma sì! Minouche, mio caro, Minouche ti adorava!

TONY — L'ho visto.

LEONE — Hai visto male. Guarda le cose in faccia! Minouche non amava che te: Minouche non è un uccellino che svolazza ora su questo ora su quello: è una donna adorabile, che ha la testa sulle spalle e che non può non tornare.

TONY — Ma ammetti che è andata via? La sua lettera di congedo l'hai vista? L'hai letta.

LEONE — Voglio dire: constato che ti ha lasciato una lettera, constato che in apparenza ti ha abbandonato, ma non lo ammetto. Proprio così. Conosco bene Minouche e non so cosa le sia successo, ma so che una donna come lei, anche ammettendo il peggio, non può non tornare.

TONY — Magnifico. Sei proprio buono, tu. Ti ringrazio delle previsioni.

LEONE — No, Tony. Il peggio è di non tornare. Se te lo dico io, puoi crederlo: Lucia non è più tornata.

TONY — Siamo commoventi tutti e due: potremmo fare un bel numero.

LEONE — Per una volta tu saresti il comico, mentre il pubblico si intenerirebbe alle mie spalle. (*Le luci di scena vengono spente*) Tolgono la luce. Vieni via, Tony. Vieni a riposare nel tuo camerino. Vedrai che dopo ti sentirai meglio, bisogna che tu stia bene per la recita di stasera...

TONY — Per la recita di stasera... si vedrà. Per il momento sto meglio qui che nel mio camerino. Non chiedo che di restar solo.

LEONE — Capisco. Non insisto. Cerca solo di vederci chiaro di qui a poco. Ricorda che la recita si inizia alle nove, e credimi, in questo momento il comico sei tu. (*Esce dalla finestra*).

TONY (*solo*) — Eh già, bisogna sempre fare i furbi. Ecco il comico, signore e signori, guardatelo bene: sono io. Divertente, no? (*Cambiando tono*) Potete anche farmi delle domande. Ciò che non capirò mai è se mi si vorrà convincere che mia moglie non era una donna unica. Lo era, ed ecco perchè il mio caso personale è unico. Capisco bene le noie altrui, ma gli altri possono rimediare in qualche modo, rifarsi una vita, come si dice, con un'altra donna. Io, no. Ed è la prima volta che un uomo si trova in una tale situazione. Poichè è la prima volta che un uomo è abbandonato da una donna che non ha l'uguale, da una donna insostituibile. Si chiamava Domenica, nome curioso se usato ogni giorno. Io l'avevo perciò soprannominata Minouche. Non si trattava di un diminutivo, ma piuttosto di un altro nome che le stava meglio. La mia casa è piena di questo nome. Se prendessi un'altra donna, sarebbe necessario, prima, che cambiassi casa. Anche i suoi vestiti si chiamavano Minouche. Un vestito che si chiamasse Francesca o Giovanna, sarebbe un pezzo di stoffa, non sarebbe un vestito. Se Francesca o Giovanna girassero nude, meglio non parlarne. Minouche aveva un suo corpo assolutamente unico. Tutti gli altri corpi si assomigliano. Come hai

fatto, amor mio? Perchè sei partita? Sapevi bene che avresti fatto di me un infelice, un mutilato, un essere inutile. Mi senti? Ascoltami. Quando sono in collera, dico che ti ucciderò appena ti ritroverò, ma sai bene che non è vero. Basterà che tu mi dica... che so? una bugia, per esempio. Sì, che tu mi dica una bugia, ti crederò. Ti crederò perchè la più grossa bugia che tu possa trovare, sarà ancora la verità in confronto alla menzogna del fatto che non sia più qui, facendomi credere che tu non mi ami più. E' adesso che menti, vero? (*Compare Minouche*).

MINOUCHE — Certo, Tony.

TONY — Ah, lo vedi? (*Raddrizzandosi di colpo*) Cosa? Ah, sei qui? (*L'afferra per un braccio*).

MINOUCHE — Oh, taci amor mio. Il tuo fazzoletto... (*Glielo presenta come un corpo del reato*) Fu perchè lo trovai sporco di rossetto. Ho voluto metterti alla prova, ho voluto sapere. E adesso, so. So che mi hai uccisa stanotte, che stamane ti sei ubriacato, che hai sospeso la recita a metà del terzo atto e che questo scherzo ti costerà 380.000 franchi. So che per te sono insostituibile e che mi ami.

TONY (*dopo un certo tempo*) — Straordinario.

MINOUCHE — So che sei un amore e che anche tu sei insostituibile. So che non sei Bobosse, poichè Bobosse ha un carattere tenero, mentre tu sei rude e gagliardo.

TONY — Fu per le tracce di rossetto sul mio fazzoletto che hai fatto finta di piantarmi?

MINOUCHE — Sì, amor mio, non mi piacevano.

TONY — Ma allora aveva capito tutto il procuratore generale. Ed è proprio per questa orrenda supposizione che l'ho ucciso.

MINOUCHE — Hai ucciso anche il procuratore generale?

TONY — Naturalmente, nel sogno. Quando mi disse che te ne eri andata per quel po' di rossetto, ho capito che ti avevo uccisa mentre forse tu eri innocente.

MINOUCHE — Vedi che bisogna riflettere prima di uccidere la propria moglie. Ma ora è passata. A che pensi? Baciami, amor mio.

TONY — Penso a Bobosse.

MINOUCHE — Non sei tu. Non parliamone più.

TONY — Sì. Sono anche Bobosse. Adesso ho capito: Bobosse siamo tutti. Tutti capiscono sempre tutto, ciascuno sa bene che viene ingannato e che non è amato, ma tutti fanno finta di non capire, ciascuno fa come se fosse amato e non venisse ingannato. Da sveglio sono come tutti, sono Bobosse, pronto a credere alle bugie; ma quando dormo non sono più come tutti gli altri; sono come nessun altro. Quando dormo ti uccido se m'inganni e uccido il procuratore generale se ha l'aria di dire che ti ho ucciso per niente... Quando dormo sono un tipo rude e gagliardo... quando dormo... sono...

MINOUCHE — Amor mio, sei sveglio, non stai dormendo! Guardami bene! Sono io, Minouche. Sono nelle tue braccia, non ci siamo mai lasciati. Ti amo perchè sei come tutti gli altri e come nessuno; perchè quando dormi sei capace di uccidermi e perchè non lo fai quando sei sveglio. Sono venuta a cercarti perchè bisogna che stasera reciti « Bobosse » e non bisogna più fare scandali, perchè sono le sei e mezzo e hai giusto il tempo di venire a casa a mangiare qualcosa per rimetterti in sesto e anche perchè sono due giorni che non ti bacio. Ti amo. (*Lo bacia*).

TONY — Si direbbe che sia il finale della commedia. « Ti amo ». Bacio. Sipario. Devo dire che stasera se il sipario non fosse già calato, il pubblico avrebbe ascoltata una ben strana commedia. E avremmo anche fatto un annuncio. Saremmo venuti avanti come al termine delle prove generali, e avremmo detto, col nostro migliore sorriso per cercare di salvare l'autore, con le nostre personali attrattive: Signore... (*Tutti gli altri attori via via sono rientrati, prima osservando Tony e Minouche, poi prendendo parte al finale*).

MINOUCHE — ...Signori, la commedia che abbiamo avuto l'onore di interpretare davanti a voi stasera, non è quella che abbiamo provato per un mese.

TONY — Poichè la mia vita privata si è stranamente mescolata all'azione concepita dall'autore di « Bobosse ». Si trattava di me...

MINOUCHE — ... vicino a un Bobosse che capiva tutto. E se il fatto che Bobosse, abbandonato da una donna alla fine del primo atto, sia felice di ritrovarla alla fine del terzo atto... per quanto tale donna non sia più la medesima...

TONY (*fermandola*) — Ma forse non facciamo bene a rimettere le cose a posto; non serve. Hanno capito benissimo. Non sono mica tutti Bobosse... (*Accenna al suo bernoccolo, come per dire « non sono caduti da piccoli ». Il sipario cala mentre tutti restano in una posa prestabilita, marionettistica, come una vetrina nella quale siano presentati dei manichini*).

FINE

✻ Alla prima rappresentazione di questa commedia, il 15 marzo 1952, al Piccolo Teatro « Eleonora Duse » di Genova, le parti furono così distribuite: Bobosse-Tony (**Tino Bianchi**); Edgardo-Leone (**Cesco Ferro**); Regina-Simona (**Mila Vannucci**); Anna Maria-Gilberta (**Mirya Selva**); Lo zio Emilio-Maronnier (**Enrico Patrone**); Un radiocronista (**Alberto Lupo**); Girolamo (**Vincenzo Ferro**); Minouche (**Anna Maria Bottini**); Yvette (**Anna Drei**); Un agente (**Claudio D'Amelio**); Il direttore di scena (**Enrico Vincenti**).

✻ Tutti i diritti sono riservati al rappresentante in Italia dell'autore, B. L. Randone, via Campania, 10 - Roma.

«... UN POETA DRAMMATICO SE E' FECONDO E SE POSSIEDE IN DONO UN SENTIMENTO NOBILE E POTENTE CHE PERVADA TUTTE LE SUE OPERE, PUO' FARE IN MODO CHE L'ANIMA DEI SUOI DRAMMI DIVENTI QUELLA DEL POPOLO»

GOETHE

Questo è il marchio disegnato da Jacno per il Teatro Nazionale Popolare di Jean Vilar. Anzi più che di Vilar, del nuovo pubblico parigino poichè "non è tanto lo scrittore quanto il pubblico l'artefice del proprio teatro": e queste sono parole dello stesso Vilar.

IL TEATRO

L'arte del teatro non è nata un giorno dal cuore di un ubbriaco che in un crocevia greco cantava le sue gioie e le sue pene. L'arte del teatro è nata da questa passione, serena o sfrenata secondo l'individuo, di conoscere. E infine non acquista tutto il suo significato che nel momento in cui riesce a convocare e a unire. Se non è certo che tutte le sale in cui il teatro nazionale popolare si presenterà, rispondano a quest'ultima esigenza, tuttavia gli operai e gli attori avranno lavorato e lavoreranno in questo senso. Il teatro con i vari ordini di palchi, il teatro con le poltrone, poltroncine e piccionaia, non unisce, divide. Ora non è proprio il compito immediato di un teatro popolare adattare le nostre sale e le nostre scene a questa funzione: "vi riunisco e vi unisco"? A questa inquietudine di riunire, in tempi così divisi, uomini e donne di ogni idea e di qualsiasi tendenza politica, si aggiunge il desiderio costante di fare e di fare bene; e tutto ciò per un pubblico ordinariamente privo di queste gioie. Per lui, qualunque esso sia, la nostra scena si offrirà nella sua nudità formale: nessuna cianfrusaglia. nessun inganno estetico, nessuna messa in scena. Unicamente l'amore e l'onore dell'uomo addobberanno queste tavole di legno che domani l'ebbrezza e la grassa volgarità dei ballerini infangheranno. Per sedurre il nostro pubblico non offriremo opere facili. Lo sciroppo nausea. Perciò spesso ci toccherà dipendere dalle opere nuove e difficili, ma con questo non vogliamo educare il pubblico. La missione del teatro è più umile benchè altrettanto generosa. Come definirla?

Da lungo tempo, sempre, noi — artigiani della scena — ne cerchiamo il senso.

Jean Vilar

DOVE LO SI TROVA

■ *Proprio nei giorni nei quali ero a Parigi mi capitò di leggere una corrispondenza di Guido Piovene, nel «Corriere della Sera» del 13 febbraio, su «l'industria letteraria francese». L'articolo prendeva lo spunto da un altro, pubblicato qualche tempo prima sullo stesso giornale da Eugenio Montale, in cui il nostro scrittore lamentava la mancanza per la letteratura italiana, d'una adeguata industria letteraria che provvedesse, sull'esempio appunto di quella francese, al lancio, alla pubblicità e in definitiva all'imposizione delle figure più caratteristiche e significative della nostra vita letteraria. Montale trovava che molti dei nomi francesi così ricchi di fascino e di gloria non erano certo molto più in alto di certi nomi italiani (e citava Palazzeschi, Pea, Gadda «personaggi curiosissimi oltrechè originali scrittori») tanto meno noti di quelli, sia all'estero che nel proprio paese. Piovene aggiungeva, accortamente, che questa industria letteraria era una particolarità della stessa società francese,*

una caratteristica fondamentale sua, « legata alla struttura della Francia e al suo istinto di conservazione, perchè la vita della Francia sempre di più è dipendente dal suo prestigio di nazione intellettuale ».

Piovene aggiungeva altre osservazioni sulla società letteraria francese e italiana e notava fra l'altro il caso della polemica Mauriac-Cocteau a proposito del dramma Bacchus, *divenuta da semplice incidente privato addirittura avvenimento internazionale, e terminava con alcune malinconiche osservazioni sulle presenti condizioni della vita culturale in Italia: « Pochi da noi i rapporti tra gli artisti e la "società", spesso intristiti dagli antagonismi di classe; pochi i rapporti tra scrittori e politici, e non sempre gentili. Mancante del tutto in Italia l'idea di possedere una cultura viva, e perciò utilizzabile in senso politico. Diffuso il tristo, esiziale concetto che in un Paese povero i soldi dati alla cultura sono rubati al pane... La nostra società si affanna a distruggere chiunque sovrasti, e la rivalità perpetua prevale sul senso dell'utile ».*

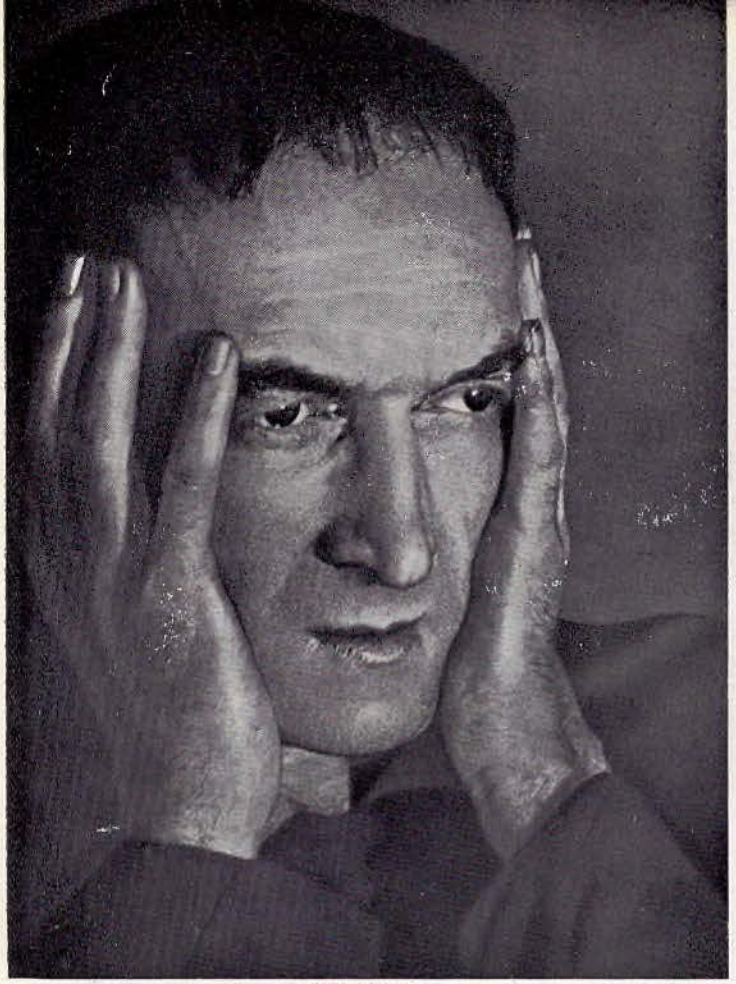
Abbiamo dato notizia dell'articolo e riportato alcune parole di Piovene perchè ci sembra che valga la pena di riflettere su questo atteggiamento di una certa parte degli intellettuali italiani nei confronti delle condizioni di vita delle altre culture europee. E' indubbio che questo sentimento di ammirazione e delusione (Piovene dice addirittura « amore-odio ») per la prosperità straniera e la meschinità nazionale non si riferisce tanto alle condizioni materiali di vita dell'intellettuale, cioè alla sua possibilità d'impiego e alla remunerazione del suo lavoro, quanto alla difficoltà d'espressione, al disagio spirituale che circonda lo scrittore, l'artista, l'uomo di cultura italiano (s'intende lo scrittore, l'artista, l'uomo di cultura « borghese », perchè per gli intellettuali di diversa tendenza esistono pure difficoltà e disagi, ma di natura tutt'affatto diversa) e ne paralizza i movimenti, ne riduce la possibilità.

Se dal campo della letteratura noi passiamo a quello dello spettacolo, diciamo senz'altro a quello del teatro, noi vediamo che la situazione si fa più chiara, nel senso appunto che il teatro, per essere un'applicazione della cultura e dell'arte ad un'attività industriale, o anche semplicemente commerciale, offre del fenomeno un disegno più evidente e malgrado tutto più indicativo. Uno degli aspetti infatti di quella che ormai con un termine storico si suole chiamare « crisi del teatro » è costituito proprio dalla condizione d'inferiorità del teatro italiano contemporaneo rispetto quasi tutto il teatro straniero. E' un'inferiorità che non si limita alla produzione teatrale vera e propria, all'assenza cioè di un certo numero di scrittori in stretto contatto col pubblico, ma si allarga ed investe la struttura stessa del teatro italiano, tutto il complesso sistema di rapporti e di interessi attraverso i quali si attua la circolazione del prodotto teatrale. La maggior parte degli intellettuali borghesi che lavorano professionalmente in questo campo, dagli scrittori ai registi, dagli attori ai critici e agli impresari, si limitano a constatare questa condizione del teatro italiano nei confronti del teatro straniero ma difficilmente si spingono a fare il necessario passo in avanti per rendersi conto delle ragioni vere e concrete, storiche e sociali cioè, di questo stato di cose. All'ammirazione per un Jouvet o un Barrault, per un Old Vic o un Burgtheater, o una Comédie Française fa sempre eco, più o meno chiaramente proclamato, il rammarico per il divismo degli attori italiani, il provincialismo degli autori italiani, l'intellettualismo dei registi italiani, l'insufficienza della critica italiana, la sordità del pubblico italiano; ed è tutto un rimbalzare di accuse, di rimproveri, di colpe che finiscono per rendere ancora maggiore e intricata la già generale confusione.

« Noi non siamo i dottori, siamo la malattia » scriveva il filosofo russo Aleksandr Herzen e certo questa sarebbe la prima confessione realistica e sincera che vorremmo avere da questi intellettuali; ma è evidente che proprio per questo motivo è inutile attenderla da loro. Tuttavia vorremmo che essi si convincessero almeno di due inoppugnabili verità: primo, che questa difficoltà che essi chiamano « crisi » non riguarda specificamente un genere, il teatro, ma è propria di tutta una cultura e che quindi se si vuole parlare di crisi del teatro italiano occorre parlare di crisi della cultura italiana; secondo, che essa non è affatto una prerogativa del nostro paese, ma è comune, sia pure in modi e per gradi diversi, a molti paesi, e che quindi bisogna considerarla come il riflesso, o il prodotto, della determinata struttura economica e sociale propria di questi paesi.

Tutto questo preambolo per venire a parlare del teatro francese anzi degli avvenimenti più recenti del teatro parigino. Parigi ha circa cinquanta teatri, fra Opéra e Opéra Comique, le due Sale della Comédie Française, la Richelieu e la Luxembourg, il Théâtre National Populaire, i teatri dei boulevards *e gli altri. Parlare di crisi del teatro quando queste cinquanta sale sono, più o meno, sempre piene, (anche se è da sfatare la leggenda del posto da prenotare una settimana prima) è veramente un po' difficile. Eppure se parlate con gente di teatro abbastanza seria e consapevole di come vadano in realtà le cose vi sentite dire che il disagio di questo settore della vita culturale francese è abbastanza grave, più grave di quanto sia stato mai negli ultimi anni. C'è sempre, è vero, una produzione per il teatro dei migliori (o diciamo piuttosto dei più noti) scrittori francesi, da Camus a Cocteau, da Mauriac a Sartre, da Montherlant a Anouilh, fino a tutti gli altri di secondo piano, Aymé, Maulnier, Achard, Roussin, Deval, ecc., ma in questa produzione da tempo ormai non appare nulla di nuovo, si tratta sempre della stessa matrice. Il pubblico che frequenta questi spettacoli si va restringendo: per ragioni economiche, perchè il prezzo di vendita aumenta in rapporto all'aumentato costo di produzione e alla diminuita circolazione del prodotto, e perchè ai margini della piccola e media borghesia è in atto un continuo processo di logoramento che vi sottrae strati sempre più larghi di « declassati »; e per ragioni artistiche, perchè questo teatro interessa sempre meno quella parte del pubblico (popolare e non popolare) che non cerca nell'arte soltanto lo svago o l'evasione, ma anche la discussione e la rappresentazione dei problemi e delle questioni proprie della vita che esso conduce.*

Se la situazione del teatro francese, presa nel suo complesso, è meno grave di quella del teatro italiano ciò si deve al fatto abbastanza chiaro, mi sembra,



JEAN VILAR

GERMAINE MONTERO

che la classe dirigente francese ha una forza che la nostra non ha e forse non ha mai avuto, e inoltre alla importanza che essa, a differenza della nostra, attribuisce agli strumenti della cultura per mantenere una presenza forte e combattiva nella lotta per l'egemonia culturale europea. La cultura francese, tutta, dalla letteratura al teatro, dalle arti figurative alla scienza, ha un carattere cosmopolitico che nessuna delle altre culture europee possiede; e del resto se si pensa che l'imperialismo francese è l'unico imperialismo di interesse « europeo », e che una vera e propria egemonia inglese sul continente non è mai esistita ci si accorgerà che le ragioni di questo carattere sono sufficientemente chiare e serie. Ancora oggi il libro fran-

GERARD PHILIPE, in *Le Prince de Homburg*; regia di Jean Vilar

GERARD PHILIPE e FRANÇOISE SPIRA in *Le Cid* di Corneille

cese (e soprattutto il libro francese di un certo tipo, l'edizione Gallimard di letteratura moderna o la biblioteca della Pleiade per quella classica) è un libro destinato, prima di tutto, all'esportazione. Forse non avremmo mai visto o letto certi libri preziosi (sul cui valore, s'intende, ci sono tutte le riserve possibili da fare) se di questo libro, a priori, non si fossero vendute un certo numero di copie anche nella più piccola cittadina di provincia dell'Italia. E' su questo imperialismo culturale che si regge quella industria letteraria francese di cui parlava Guido Piovene

MONIQUE CHAUMETTE in *Le Cid* di Corneille.

Mère Courage di B. Brecht - FRANÇOISE SPIRA e JEAN NEGRONI
La versione francese dell'opera di Brecht è di B. Besson e G. Serran

nell'articolo che abbiamo ricordato, e bisogna riconoscere che da parte della borghesia francese si tratta di una politica culturale coerente con tutta la sua azione « europeista » di questo dopoguerra, quando le nuove condizioni del suo vecchio mercato — cioè dei paesi che ricevevano, come l'Italia, dalla Francia l'insegnamento della « libertà della cultura » hanno potuto riflettere sul loro nuovo stato ed elaborare una loro produzione nazionale democratica e popolare — hanno messo in pericolo tutto il capitolo « esportazione » di quell'industria. Non c'è dubbio che

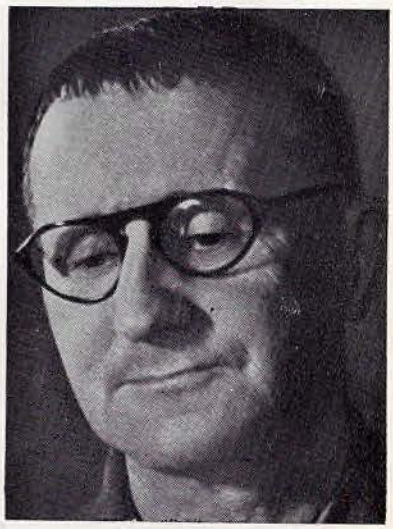
se noi facciamo la statistica delle commedie straniere rappresentate in una stagione in Italia, il primato spetta naturalmente agli scrittori francesi, seguiti dagli americani e dagli inglesi ma ad una distanza notevole; anche nel campo del teatro, dove la esportazione è più difficile che in quello dell'editoria, noi subiamo la dominazione francese. Anche qui le ragioni mi sembrano evidenti. Il pubblico borghese è per natura cosmopolita e quindi preferisce certamente conoscere un mondo più spregiudicato e apparentemente più libero del nostro al quale si rivolgono, in definitiva, le sue aspirazioni. Alla vita nazionale, alle questioni nazionali, ai problemi della nostra società non può essere interessato che il pubblico interessato anche al cambiamento di questa società, cioè il pubblico popolare. Appare quindi evidente che quelle floride condizioni che i nostri intellettuali sono così pronti ad ammirare ed invidiare non sono il beneficio d'un destino migliore ricevuto dalla natura ma semplicemente il risultato di condizioni di vita diverse, in parole semplici, il prodotto di una diversa società.

Ma anche essa ha, come abbiamo detto, le sue gravi difficoltà: tanto è vero che in questa stagione a Parigi l'avvenimento di maggiore interesse in questo campo è stato senza dubbio la tournée del Théâtre National Populaire diretto da Jean Vilar nella banlieue *parigina e in qualche città di provincia. Jean Vilar ha dato i suoi spettacoli, due all'inizio,* Le Cid *di Corneille e* Mère Courage *di Bertolt Brecht, cui poi è stato aggiunto* Le Prince de Homburg *di Kleist, a Suresnes, a Clichy e a Gennevilliers, oltre che a Caen, a Lyon, nell'Alsazia, nel Belgio, nel Lussemburgo e in Germania, e poi è andato, per poco più d'un mese al Théâtre des Champs Elysées. La ragione pratica di questa tournée è stata l'occupazione da parte dell'ONU del Palais de Chaillot, dove Vilar aveva il teatro nel quale avrebbe dovuto dare i suoi spettacoli; ma oggi è lui stesso il primo a dire che anche se queste ragioni pratiche non ci fossero state egli avrebbe finito prima o poi per fare questo tentativo. Il risultato inoppugnabile della sua esperienza, risultato da studiare e da meditare anche per noi, è che anche il teatro borghese (intendendo con questo termine piuttosto un determinato tipo di struttura che un'indicazione di*

GERMAINE MONTERO e JEAN LE POULAIN, in *Mère Courage*

JEAN PAUL MOLINOT, JEAN LE POULAIN e MONIQUE CHAUMETTE in *Mère Courage*

(Tutte le fotografie sono di Agnès Varda-Parigi)



BERTOLT BRECHT

repertorio) può trovare uno sbocco alla sua impasse *avvicinandosi al pubblico popolare, allargandosi, diremo meglio, « anche » al pubblico popolare, giacchè non si tratta di prendere un pubblico per abbandonarne un altro, ma semplicemente di abbattere quelle barriere, materiali e ideologiche, che si oppongono alla libera circolazione delle idee e dell'arte tra tutti coloro che ne hanno diritto. Diceva Vilar stesso, in una breve conversazione da me avuta con lui, che la presenza d'un pubblico più vario, di interessi diversi, allo spettacolo teatrale può condurre gli stessi artefici dello spettacolo ad una evoluzione in senso popolare (e cioè non-decadente, realistica, semplice, non-intellettualistica) della loro interpretazione. Sono cose che prima di Jean Vilar avevano detto Firmin Gémier (il primo direttore del Théâtre National Populaire, nel 1920) e Jacques Copeau, Georges Pitoeff, Charles Dullin, che hanno certamente ripetuto Louis Jouvet e Jean-Louis Barrault, malgrado il carattere aristocratico del loro teatro, ma questa volta il fatto importante è che venivano da un'esperienza diretta, controllata. Il successo delle rappresentazioni di Suresnes, di Clichy e di Gennevilliers (in teatri che spesso non erano teatri, con un'attrezzatura che lasciava molto a desiderare, dei camerini privi di ogni conforto) è risultato superiore alle stesse previsioni; ma il successo economico è nulla di fronte al successo d'una « prova » che è in grado di aprire al teatro, e non solo al teatro francese, prospettive diverse, più ampie e più popolari.*

Il carattere « rivoluzionario » dell'esperimento non è naturalmente sfuggito a quanti, in Francia come altrove, mirano a fare della cultura e dell'arte non un mezzo d'unione ma una forza di divisione, e che ostinandosi a vedere dovunque sospetti « politici » rivelano di essere in realtà gli unici a volere la sottomissione della cultura ad una determinata politica. Così gli spettacoli di Vilar sono stati attaccati da molta parte della stampa. Caratteristico è stato il tono usato dal giornale socialdemocratico Force Ouvrière *il quale ha scritto all'incirca che questo Théâtre National Populaire faceva il gioco dei comunisti perchè aveva messo in repertorio una tragedia di Corneille,* Le Cid, *che era tutta un inno al nazionalismo (e di questi tempi, aggiungeva, solo i comunisti fanno i nazionalisti) e un dramma di Brecht,* Mère Courage, *nel quale si faceva propaganda contro la guerra (propaganda, aggiungeva ancora il giornale, che coincide con la campagna pacifista dei comunisti). Naturalmente le cose non potevano finire così e infatti anche al Senato della Repubblica ci sono stati degli strascichi alla faccenda; un tale Jacques Debû-Bridel ha sostenuto che questo teatro andava ammonito con una multa di diecimila franchi per le sue velleità eccessivamente popolari, « che potevano dar adito a qualche speculazione politica »; e, tanto per non « dare adito », questo signor Debû-Bridel ha fatto votare una sanzione assolutamente politica. A questo e agli altri attacchi Vilar ha risposto con una « Lettre ouverte » indirizzata proprio a questo senatore, ma che allargava la polemica anche ad altri interventi. « Voi vi siete dimenticato, signor Senatore, scriveva pressappoco Vilar, che la tradizione del teatro francese è da* Tartuffe *in poi, una tradizione di libertà. Se oggi io debbo aver degli scrupoli a far* Mère Courage *perchè vi si potrebbe scorgere un aiuto alla campagna dei comunisti contro la guerra, domani non potrei dare* Le Prince de Homburg *di Kleist perchè qualcuno può vedervi l'esaltazione della ragion di stato, o che so io ». Intanto tra una polemica e l'altra il Théâtre National Populaire andava avanti: agli spettacoli normali alternati (una sera Corneille e una sera Brecht) aggiungeva degli week-ends, dei trattenimenti di fine settimana, comprendenti per il modesto prezzo di millequattrocento franchi (circa duemilacinquecento lire), i due spettacoli, un concerto di musica sinfonica, da camera, di canti e canzoni eseguite da una* vedette, *Maurice Chevalier o Charles Trenet, o (a Gennevilliers, quando c'ero io) Yves Montand, una discussione con gli attori e il regista dopo le due rappresentazioni, un ballo la sera della domenica e tre pasti, uno il sabato e due la domenica. Di queste manifestazioni, prima della stagione al Théâtre des Champs Elysées, ne erano state date cinque; all'ultima, benchè il teatro contasse più di milleduecento posti e fossero stati aggiunti tutti quelli che era possibile aggiungere, oltre quattrocento persone furono rinviate, perchè la vendita s'era esaurita tre giorni prima. Altro fatto da segnalare in questi week-ends è la straordinaria capacità del pubblico popolare a discutere i problemi dell'interpretazione scenica, dell'organizzazione teatrale, della formazione d'un repertorio, la precisione delle loro domande e la chiarezza del loro gusto: più d'un operaio, d'un impiegato, d'una massaia intervenendo nella discussione dichiaravano la propria preferenza per il* Cid *prima che per* Mère Courage, *opera indubbiamente più vicina, per le vicende che narra e per lo spirito che l'anima, al sentimento popolare, ma indubbiamente meno legata alla tradizione francese di un'opera nazionale quale è il* Cid. *Così l'opera di Brecht veniva accusata, in queste discussioni, di eccessivo pessimismo, e il personaggio della vivandiera Anna Fierling, la madre che specula su quella guerra che ad uno ad uno le toglie tutti i figli, veniva pure criticato per l'eccessiva incoscienza che lo caratterizzava (difetto, a mio avviso, che ho potuto vedere l'opera di Brecht in due edizioni tedesche, a Monaco e a Berlino, entrambe dirette dall'autore, della rappresentazione francese, eccessivamente colorata nei costumi nella recitazione e in tutto l'apparato spettacolare, e poco, assai poco « epica » nel senso che a questo termine dà Brecht, cioè di distacco dal pubblico, di rappresentazione neutra, che non si propone alcuna influenza che non sia d'ordine critico, razionale, sugli spettatori; Germaine Montero, che era la protagonista, aveva una « simpatia » esagerata per un personaggio che deve ispirare soltanto pietà e risentimento, non affetto e cordialità). Un'altra caratteristica di questo Théâtre National Populaire è il repertorio. « Non c'è dubbio, diceva Jean Vilar rispondendo alla domanda d'uno spettatore, che io avrei preferito poter dare un'opera moderna francese, accanto al* Cid *di Corneille, perchè è evidente che non soltanto questioni di traduzione rendono più difficile la comprensione di un'opera straniera. Ma io non ho trovato nulla che fosse autentico e significativo, adatto ad*

un pubblico popolare e così qualificato culturalmente quanto questo dramma di Bertolt Brecht nella produzione francese contemporanea ».

E' chiaro che se invece di Brecht Vilar avesse dato anche Claudel, o Giraudoux, Salacrou o Cocteau, Sartre o Maulnier il risultato sarebbe stato differente. Così la stessa scelta di un pubblico diverso ha imposto subito, fin dall'inizio, una scelta del repertorio condotta con criteri diversi.

Altro criterio diverso: quello dell'interpretazione e della messinscena. La Compagnia del Théâtre National Populaire non è tutta formata di eccellenti attori se si eccettuano lo stesso Vilar, Gérard Philipe, Germaine Montero, Françoise Spira, Jean-Paul Molinot e Monique Chaumette; e benchè il richiamo d'una vedette *come Gérard Philipe sia indubbiamente grande, oltre lui e Vilar non ci sono molti altri « nomi » in grado di attirare l'attenzione del pubblico. Vilar dunque contava soprattutto sulle opere e sullo stile dell'esecuzione: ed in questo è evidente che ha avuto ragione; il pubblico popolare è meno incline di quel che si crede normalmente alle suggestioni del divismo, o almeno a condizionare alla presenza di alcuni attori famosi l'interesse per lo spettacolo teatrale (s'intende, ma è tutt'un altro discorso, chè la presenza di questi interpreti diventa una necessità per opere che non abbiano altro modo di farsi ascoltare).*

L'abolizione completa della scenografia è un altro dei « princìpi » sui quali Jean Vilar fonda la sua attività di regista. Gli unici elementi scenografici dei suoi spettacoli sono quelli assolutamente indispensabili all'azione drammatica, oggetti, mobili, il carro in Mère Courage, *un trono nel* Cid, *un leggìo e un albero nel* Prince de Homburg. *Per il resto gli attori si muovono, vestiti sempre di costumi particolarmente accurati e indicativi, su un fondale nero che è di volta in volta esterno e interno, illuminato a giorno e a notte, a seconda delle necessità, senza alcuna complicazione formalistica e senza alcuna confusione nello svolgimento dell'azione. Fortemente illuminati, gli attori risaltano su questo buio che li circonda e l'attenzione del pubblico è tutta attratta dal loro agire, dalle parole che essi dicono, anche dal più impercettibile movimento che essi compiono, poichè non c'è null'altro da guardare, nulla che possa distrarre e incuriosire. Naturalmente anche questo principio ha un fondamento reale nella necessità di doversi spostare con rapidità da un teatro all'altro e di dover adattare ogni spettacolo a palcoscenici diversi e dotati di differenti attrezzature sceniche.*

E' bene precisare però che questo rifiuto di ogni sorta di machinerie *non ha niente a che vedere con la necessità dello spettacolo nudo e povero francescanamente conclamato da Copeau, da Pitoeff e dai loro seguaci. Vilar non aspira a ridurre lo spettacolo teatrale ad una sua più o meno ipotetica « essenzialità » (il che significa poi adottare un nuovo formalismo, quello in cui un sasso sta a simboleggiare un muro, un ramoscello deve « suggerire » una foresta e una lancia un'intero esercito) anzi usa a piene mani del* décor, *anche se fa a meno della scenografia: nel* Prince de Homburg *c'è una intera scena tutta fatta d'un intermittente rullo di tamburi e di una sfilata, alla ribalta, di tutte le bandiere strappate al nemico in battaglia; l'effetto di queste enormi e coloratissime bandiere è veramente imponente, ma, questo è il punto, non si tratta di un effetto « bello in sè » ma di un effetto che aiuta a comprendere e ad accrescere l'emozione del dramma. A suo modo, cioè partendo da quella che è la situazione obbiettiva del teatro francese di oggi e il gusto dello spettacolo contemporaneo, Vilar fa del realismo, come forse nessun altro oggi, fra gli uomini di teatro del suo paese. Ed è significativo che questo sforzo verso il realismo nell'uso dei mezzi d'espressione si accompagni e trovi anzi la sua strada proprio in quest'apertura in senso popolare della stessa struttura teatrale, nell'intervento di un pubblico nuovo, curioso, dotato di esigenze fortemente legate alla realtà e interessato alla soluzione delle questioni fondamentali della cultura e della società. E' un'esperienza importante, che prima o poi altri dovranno compiere e che certamente compiranno i migliori; e che qualcuno anche da noi se non c'inganniamo, già si prepara a tutelare.*

Luciano Lucignani

★ NEL PROSSIMO FASCICOLO ★

BORINAGE

CINQUE QUADRI DI

Alberto Bertolini

RAPPRESENTATI LA PRIMA VOLTA AL TEATRO OLIMPIA DI MILANO IL 13 NOVEMBRE 1951 DALLA COMPAGNIA BENASSI, REGÌA DI PIETEO SCHAROFF

« Questa commedia ha vibrazioni umane vive perchè l'autore fa emergere quel che di dolente e di pietoso c'è nella miseria morale in cui cadono tanti spatriati italiani sospinti dalla fame ».

Così ha scritto Giuseppe Lanza nella cronaca che ha pubblicato « Scenario ». A noi sembra che se un autore si assume tale impegno meriti da parte della critica un minimo di rispetto. Anche se nel dramma Bertolini non determina illuminazione di coscienza fino alla chiarificazione assoluta — che in tal caso ci troveremmo di fronte ad uno Zola e ad un capolavoro — ha però il merito di aver portato sulla scena fatti uomini e costumi propri del nostro paese, e che costituiscono purtroppo una delle piaghe aperte più gravi e dolorose dell'emigrazione.

La commedia si svolge, infatti, nel bacino minerario del Mons tra « charbonniers » di tutti i paesi, fra uomini ai quali la vita non offre altra illusione che il pane da guadagnare nelle viscere della terra.

Il pubblico ha capito ed apprezzato l'opera di Bertolini, che è stata recitata ed applaudita in tutta Italia, ma un certo signore che si chiama Roberto Rebora, ha temuto anche lui di dover scendere nelle viscere della terra, ed in « Sipario », n. 67, ha scritto fra l'altro: « Una commedia che ho già dimenticata e che non saprei raccontare ». Noi invece non l'abbiamo dimenticata e la sapremmo benissimo raccontare; ma, pubblicandola, lasciamo al lettore giudicare la pietà di Alberto Bertolini e il disprezzo di Rebora.

théâtre

DI HENRY DE MONTHERLANT

- Le tragedie degli antichi non sono soltanto quelle dei membri di una stessa famiglia, ma anche dei diversi individui che esistono in una stessa persona.

- Sono due i momenti della creazione drammatica. La creazione proveniente dall'emozione che offre la materia. Poi la creazione dell'arte che giudica, sceglie, combina e costruisce.

- Saremmo stupiti se potessimo rivedere ciò che erano la messa in scena, i costumi, l'interpretazione nel XVII secolo delle opere di Corneille e di Racine, e allo stesso modo Corneille e Racine resterebbero indubbiamente meravigliati se potessero vedere come vengono recitati oggi. Io sono convinto che le opere che reggono, reggono grazie ai malintesi, a tutta la letteratura con la quale la posterità le avvolge, letteratura in cui le vere intenzioni degli autori finiscono per rimanere annegate e perse di vista. Ciò può avvenire anche mentre gli autori sono ancora viventi. Per qualche tempo costoro si difendono: prefazioni, interviste, note e chiarimenti... Poi, siccome amano creare e tutto questo tempo impiegato a fare precisazioni è perso per una nuova creazione, arriva il momento in cui dopo aver resistito a lungo, lasciano dire. La deformazione della loro opera si compie dinanzi ai loro occhi allo stesso modo col quale si compie la deformazione delle loro persone e della loro vita. Forse è bene che sia così e, d'altronde, non c'è niente da fare... Quando qualche cosa vi sconsola, la cosa migliore che possiate fare è di mettervi ad amarla. Se la *Nona Sinfonia* fosse presentata oggi come un pezzo da concorso per il premio Roma, ci proveremmo pochissimo interesse e piacere. Ma sono ormai duecento anni che la decantano; ci si arriva quindi estasiati in precedenza, apportandovi, come negli alberghi spagnoli, tutto ciò che si desidera trovare. Se Beethoven resuscitasse, anche lui, senza dubbio, come gli altri, lascerebbe dire. E lascerebbe fare agli esecutori che dànno forse alla sua opera una interpretazione ch'egli non ha mai immaginato e che lo impazientirebbe. Quando *Bérénice* venne rappresentata nell'assurda messa in scena di Baty, io fui uno di quelli che approvarono tale impresa. Era assurda, ma provocava indignazione, discussioni, articoli... Per due mesi tutta la Francia si occupò di *Bérénice*. Poi la suddetta messa in scena venne dimenticata e il testo, reso alla sua verginità, non attese altro che di ritornare ad essere per qualche settimana, il soggetto di esperienze di qualche nuova fantasia, che avrebbe nuovamente fatto parlare di lui. È a furia di errori che le opere sopravvivono.

- La drammaturgia moderna ha posto il veto ai monologhi, alle considerazioni che gli attori fanno ad alta voce al pubblico ma che i compagni in scena non dovrebbero sentire, alle tirate. Però il nostro teatro classico è pieno di monologhi, di considerazioni e di tirate: vi è il caso di intere scene in cui non si parla che per tirate. La nostra letteratura moderna vieta le ripetizioni a breve distanza della stessa parola; ma Racine non si preoccupa affatto di ripetere la stessa parola: in *Alexandre* vi è una tirata in cui « bello » e « bellezza » vengono ripetuti tre volte in quindici versi, e non è che un esempio scelto fra cinquanta altri, almeno. La stessa cosa vale per le assonanze oggi proibite: *Je* sens *bien que* sans *vous je ne saurais plus vivre*. Si sprecano trent'anni della propria vita di scrittore per cambiare dei « perchè » in « giacchè », poi ci si accorge che i Maestri non hanno mai avuto preoccupazioni del genere e che noi siamo proprio stati ben ingenui...

C'è una scena che avrei potuto introdurre in *La Reine morte* e che sarebbe perfettamente adatta allo spirito del lavoro. Quella del vecchio re che deliberatamente, di suo proposito, non vuole più tenersi al corrente di nulla, si confina nei suoi appartamenti per un orrore insormontabile dei contatti con l'ignominia dei grandi. Ed è al piccolo paggio traditore, a Dino del Moro ch'egli domanda: « Cosa si dice alla corte? A che punto è l'affare del Papa? ». Tutto ciò potrebbe essere condotto sino al burlesco: « E tu credi che dichiareremo guerra ad Alfonso d'Aragona? ». Personalmente non sono neanche contrario ad una enormità come questa: « Mi sto domandando se debbo dichiarargli guerra. Cosa ne pensi tu? ». Il paggio risponde qualsiasi cosa, non ha importanza, secondo il suo umore o secondo ciò che egli crede il suo piccolo interesse del momento. Sarebbe una scena in cui il ridicolo e il tragico si mescolano come nella vita; scena vissuta, perchè sono sicuro che una simile situazione — un vecchio monarca che non ha più nessun contatto con il suo Stato all'infuori dei discorsi con le domestiche, con una amante e con un paggio — si è dovuta ripetere molte e molte volte nella storia.

Quando mi fu richiesto di fare le sceneggiature di un film su Ignazio di Loyola, mi sono accorto che una delle inconscie ragioni per le quali avevo potuto mettere in scena il giansenismo in *Port-Royal*, era perchè oggi non v'è nessuno che possa rappresentare o difendere questa confessione, nessuno quindi che avrebbe desiderio di influenzarmi, di controllarmi, di imbrigliarmi e di costringermi a dire ciò che non voglio dire.

Paul Oettly mi racconta... Si sta ripetendo *Il martirio di San Sebastiano*. D'Annunzio gli è seduto vicino. Ad un certo momento D'Annunzio gli posa una mano sulla gamba e la serra violentemente: « È sublime, non è vero? ». Io non sorrido a questo aneddoto. Di tanto in tanto gesti simili bisogna compierli. Quando nessuno ve lo dice, bisogna dirselo, il complimento, e possibilmente a voce alta. Montarsi un poco la testa, fa bene, sapendo però che ci si sta montando la testa.

Un'opera teatrale non mi interessa che quando l'azione esteriore, ridotta alla più grande semplicità, non rappresenta che un pretesto per l'esplorazione dell'uomo; se l'autore si è imposto, non di immaginare e di costruire meccanicamente un intrigo, ma d'esprimere con il massimo di verità, di intensità e di profondità, un certo numero di moti dell'animo umano.

Se io volessi bene a qualcuno, uomo o donna deciso a recitare, non avrei altro da preoccuparmi che di evitargli la vergogna di interpretare delle opere che siano, non dico soltanto ignobili, ma anche mediocri. Quando il signore o la signorina X calza i coturni o veste il peplo poche ore dopo aver incarnato le abbiette elucubrazioni di un tale « vaudevilliste », la cosa funziona solo a metà. Mi pare che se voi versiate una sola volta del vino cattivo in un vaso che non ne ha mai contenuto che del buono, sia guastato per sempre il vino buono che ci metterete dentro in avvenire.

Tutti i personaggi principali di *La Reine morte* evocano in un dato momento la loro fede religiosa, come naturalmente doveva essere in un'epoca in cui la fede era patrimonio di tutti. A Inès e a Pedro, personalità molto deboli, ho dato loro un cristianesimo abbastanza larvato che si manifesta poco: attorno ad essi tutti credono, dunque anch'essi credono, ma tutto si ferma lì. L'Infante, creatura più intelligente e più coltivata, cita le sacre scritture con calore, a proposito e a sproposito. Il re Ferrante è un cristiano, un tipo di cristiano che nel medioevo fu comune. Egli agisce ora bene ora male e non sembra che il cristianesimo debba fermarlo nei suoi cattivi proponimenti. Per lui Dio è vivente. Nei momenti di turbamento lo invoca, lo chiama e lo pone in causa. E la domanda che io mi pongo al suo riguardo è questa: agli occhi della religione cattolica, chi ha maggior

merito, un incredente, un blasfematore virtuoso, oppure un pessimo soggetto che una volta sfogate le sue passioni, reagisce in senso cristiano, vale a dire acquista coscienza del peccato, prova rimorso e invoca Dio, ecc. Quale dei due si salverà, il giusto incredente o il peccatore credente? Tuttavia c'è un altro aspetto cristiano in questo personaggio. Ferrante che continua a compiere degli atti nei quali non crede più, mi fa pensare a quella caratteristica dello spirito ebreo dei tempi biblici, che traeva dalla vita stessa, fosse pure dalle sue forme più triviali, gli elementi di una filosofia abbastanza disgustata della realtà. Tutti i vaticini dei profeti, il verbo dell'Ecclesiaste, non partono da una contemplazione staccata, da una contemplazione « stratosferica » come quella degli indiani. L'ebreo, più artista, si sprofonda nell'osservazione giornaliera, ma le sue conclusioni non differiscono molto da quelle degli indiani: distacco, vanità dell'azione, sensazione netta di un essere divino che con la punta del suo dito rimuove tutto l'universo. L'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande lo si sente ai propri fianchi come zone luminose, come la presenza di uno spettro. L'indiano ama perdersi, mentre l'ebreo non fa che agitarsi fra questi infiniti, utilizzandoli per dare alla vita maggior rilievo, dimostrandone allo stesso tempo la futilità. A metà strada fra il grossolano che prende sul serio gli atti che compie e lo spirituale che rifiuta ogni azione, Ferrante testimonia la tradizione ebrea. Essere di questo mondo senza esserne prigioniero. Prendervi parte senza impegnarsi completamente. Giocare senza cercare o pretendere di vincere. Ritegno nell'agire piuttosto che rifiuto di agire: come il sorprendente abbandono del nuotatore, come il ritmo del passo dell'alpinista.

■ *Le Maître de Santiago* è il dramma dell'amore dell'uomo per una vita elevata e pura, di cui il dio dei cristiani non ne è che un pretesto. *Malatesta* è il dramma dell'amore dell'uomo per l'idea che si è fatto di se stesso e che vorrebbe imporre agli altri. *L'Exil* — il mio primo lavoro teatrale scritto a diciotto anni — è essenzialmente il dramma dell'amore materno. Allo stesso modo *La Reine morte* è essenzialmente il dramma dell'amore materno (Inès) e paterno (Ferrante); gli altri temi (temi della paura, tema dell'amore ecc.) sono secondari. *Fils de Personne* è nuovamente il dramma dell'amore paterno. Tutti i miei lavori sono delle opere sull'amore.

■ Con *Fils de Personne* ho voluto rappresentare il sentimento di un'azione sulla quale aleggia, ad ogni istante, una minaccia sempre rattenuta, la minaccia sorda che aleggia su tutti gli esseri che non hanno accordato la loro vita, la loro condotta ai loro princìpi. Costoro cercano nel disagio di avvicinarsi a qualcosa di reale, di concreto che sfugge sempre. È presso il padre che, logicamente, questo sentimento urge di più, ma si manifesta anche fra gli altri. In questo sta il valore tragico del lavoro, più che nell'intrigo o nella situazione in sè.

■ In ogni istante ciascuno dei tre personaggi di *Fils de Personne* è completamente presente. Penso alla *Fuga a tre voci* di Bach. Malgrado l'immensa distanza che separa le due opere, questi tre personaggi formano una unità polifonica, allo stesso modo che sentendo una delle voci della *Fuga*, si sente senza interruzione nei bassi le altre melodie dalle quali non ci si può astrarre. Così in tutta l'opera, e senza che sia evocato in qualche modo, si sente il passo leggero di un quarto personaggio, invisibile, questo Destino che corre da uno all'altro, che imbroglia i fili della tragedia, questo semplice e strano personaggio, ancora più esigente di Georges e più astuto, poichè è fatto di malizia e di grandezza.

■ Alla prima di *Santiago* ero seduto al fondo della sala fra le due guardie di servizio. Abituato agli usi della tauromachia che vuole si arresti il matador che ha mancato il suo toro, non potevo liberarmi di un certo disagio: mi sembrava che le guardie mi avrebbero arrestato se la commedia fosse caduta.

L'editoria cinese è riapparsa in Europa, e naturalmente in lingua inglese. Ecco la copertina di un volume che contiene la commedia a cui si riferisce questo saggio

Anche dopo l'ultima rivoluzione cinese, il « nuovo » teatro conserva sostanzialmente il vecchio indirizzo, quasi come se il retaggio di molti secoli di privazioni e di sofferenze si fosse riversato nello spirito dei suoi artisti. Dimostrazione che oltre all'antica Muraglia ve n'è un'altra di dolori a rinserrare i cinesi

PEKINO

Opere teatrali cinesi moderne se ne conoscevano parecchie e queste opere non hanno costretto ad alcun rifacimento la nostra concezione dell'arte di quel popolo intesa come espressione statica di una natura messa al vetrino microscopico da una mano secolarmente perspicace e burlona che dalla analisi sempre più sottile, sempre più particolareggiata si concede la libertà di intervenire a correggere, a modificare, ad accentuare alcuni dettagli per cui, alla fine, l'intervento dell'artista rende pressochè irriconoscibile l'oggetto esaminato al quale in partenza si era tenacemente avvinto. La perfezione di un simile miracolo si è ripetuta con una tale insistenza da dimostrare inequivocabilmente che le aspirazioni degli artisti cinesi erano limitate ormai alla copia di uno stile, quasi come se in quello stile si fosse raggiunta la quintessenza espressiva di tutti i suggerimenti della natura delle cose e dell'uomo. Quando alcuni giornali riportarono notizie di considerevoli ripercussioni che la rivoluzione compiutasi in Cina negli ultimi anni avrebbe avuto in sede artistica, nutrimmo la speranza che il conservatorismo di quell'arte fosse infranto dall'ondata di nuova linfa portata da uomini che, combattendo, avevano manifestato il desiderio di vivificare le condizioni di vita del popolo cinese che da troppi secoli stagnava in un convenzionalismo vecchio quanto la sua storia. Si teneva d'occhio la Cina, in sostanza, e non già con la ridicola presunzione che in pochi mesi la sua arte dovesse subire una profonda trasformazione — chè per questo occorrono generazioni — ma per vedere subito quale fosse l'indirizzo che il nuovo regime avrebbe incoraggiato ed esaltato. Oggi il processo che si sta facendo alla nostra società, non può rivolgersi solo all'impianto economico e politico, ma investe naturalmente anche la nostra arte; quindi l'equilibrio è condizionato dalla nuova verità dell'arte di coloro che ci processano, la quale potrebbe, con la sua validità, giustificare il verdetto e i sacrifici che la condanna impone. Per conservare la nostra serenità, occorrerebbe avere l'orgogliosa presunzione d'essere depositari di una verità e di una sapienza intramontabile, ma questa chi può avercela rivelata e per quale predilezione? Gran parte della crisi moderna risiede precisamente in questa lotta di sopraffazione fra l'umiltà della nostra condizione vincolata ad ogni sorta di debolezze e di errori, e l'orgoglio d'aver conosciuto ed accettato l'inferiorità con la quale giochiamo la partita rischiosa contro un destino che è cieco perchè più grande di noi. In tal modo si rifiuta anche — e per sempre — la consolazione di una risoluzione. Il dubbio è in noi stessi, a meno che l'inquietudine che nasce in ogni attività non si plachi nella fede, in una religione nella quale tutto converge. Il caso Claudel, insomma, ma anche la razza dei Claudel sta scomparendo e in questo senso Mauriac non ne è che un tardo epigono. L'accusa del nostro pessimismo corrisponde a verità, ma gli accusatori di quale ottimismo possono mai vantarsi? Vediamolo nel caso della Cina.

STRUGGLE AGAINST COUNTER STRUGGLE

■ In questi giorni ci è giunto il testo di un'opera teatrale di Li Chih-hua, ex partigiano attualmente direttore del Youth Arts Theatre di Pekino, un atto unico di notevoli proporzioni intitolato *Struggle Against Counter-Struggle* (*Lotta contro la reazione*) edito dalla Cultural Press di Pekino, ma con l'arrivo di questa commedia abbiamo compreso che purtroppo la famosa muraglia che cinge per tre quarti l'immensa nazione, continua a soffocare il suo popolo anche se a capo di questo sono giunti nuovi uomini con nuovi programmi. Ma, cosa molto più grave, la commedia di Li Chih-hua denuncia inequivocabilmente l'insuccesso più completo delle speranze che si potevano nutrire riguardo alla nuova forma artistica che ci aspettavamo dalla Cina. In uno dei tanti villaggi della zona agricola settentrionale, un vecchio possidente è riuscito a salvarsi dall'epurazione, e dopo aver promesso di restituire gran parte della terra

che egli non aveva mai lavorato, ma fatto lavorare sfruttando gli uomini come fossero delle bestie, approfitta della relativa calma che ne è conseguita per continuare a tramare ai danni della misera popolazione, non solo, ma la sua smania di ritornare alla carica di capo del villaggio, lo spinge a commettere l'azione più abbietta che un uomo possa commettere, vale a dire nascondere nella casa dell'attuale capo del villaggio alcune munizioni che un suo agente segreto che gode della massima fiducia nei popolani, essendone il vice-capo, si incaricherà di scoprire, per farlo condannare come nemico del popolo. Ma il diavolo fa le pentole e dimentica i coperchi, e quando il disgustoso possidente sta brindando al successo con l'agente, un paesano nascosto nell'ombra sentirà il loro colloquio e lo andrà a riferire al capitano del corpo di difesa del luogo. Smascherati dinanzi alla folla, Sun, il possidente, e il suo bieco agente, dovranno confessare la turpitudine dei loro intenti ed attendere la condanna che il popolo vorrà stabilire. Il buono e generoso capo con grande rapidità viene riabilitato e il prossimo impegno collettivo sarà quello di contribuire a rafforzare l'unione dei contadini affinchè non debbano più ripetersi casi consimili.

E' indubbio che il merito di una commedia del genere risieda unicamente nella collaborazione politica con la quale il commediografo appoggia l'opera dei compagni intenti in altri campi a salvaguardare gli interessi dei poveri, ma non è che questione di nomi. Non riesco ad immaginare come mai gli uomini oggi al potere in Cina non s'accorgano che l'importanza ch'essi dànno a tali lavori sia aleatoria ed insignificante e non pensino che in un paese in cui si considerino le cose in modo precisamente opposto, basti, per rappresentare la stessa commedia, volendone conservare l'identico effetto, variare le attribuzioni dei personaggi, cioè facendo diventare comunista l'ingordo possidente, e possidente il nobile capo del villaggio. Ho già detto che è questione di nomi, ma è anche questione di gioco. Giochetto inutile ed ozioso, poichè il valore delle opere teatrali non risiede nelle intenzioni dell'autore di voler colpire crudelmente un uomo, un popolo, una civiltà, bensì nella potenza e nella forza con la quale quell'uomo, popolo o civiltà sono stati profondamente colpiti. Non sono stati i numerosi libelli lanciati dal nazismo a ferire la razza ebraica, ma uno dei colpi più gravi l'ha invece inferto Shakespeare, quando nella dispettosa figura di Shylock, l'usuraio veneziano, ha circoscritto in lui i pregi ed i difetti del giudaismo e l'ha messo nella situazione più razionale per raccogliere l'odio ed il disprezzo generale.

Teatro cinese costruito con canne di bambù

Però se il soggetto di *Struggle Against Counter-Struggle* è quello che ho brevemente accennato, il vero protagonista del lavoro risulta sostanzialmente un altro, assurto a questa funzione malgrado e nonostante la volontà dell'autore. Non alludo, è evidente, alla lotta serrata fra il buono e il bieco, fra la giustizia e il sopruso che si nasconde alle spalle dei due personaggi principali, intendo invece parlare di quel grande protagonista che è il sentimento che pervade oltre ogni battuta la commedia, che traspira fra riga e riga e che dimostra la qualità poetica dell'autore che forse neppure vi ha pensato a ricercarne gli effetti, meritando quindi, appunto per questo, il nostro riconoscimento. A parte i simboli politici e polemici, chi in *Struggle Against Counter-Struggle* riesce a trovare la misura della sua espressione e affermazione, è la folla, una folla dolorante per le avversità che ha dovuto superare e patire a causa degli uomini, della natura e del destino; una folla calda, odorante di umanità stanca, il volto atteggiato nell'espressione rugosa della sofferenza e nell'impassibilità dell'accettazione, che si ribella ma teme, che mormoreggia ma subisce. Nel suo destino si nasconde un segreto disegno: essa lo accetta mentre sentiamo nascere in noi una pietà grande, generosa benchè inutile. Il capo del villaggio e il vecchio possidente lottano per la carica, o almeno esprimono solamente questa lotta, ma la folla sospira e geme al pensiero che una pioggia o la neve imminente possa distruggere i raccolti nei campi. Pensa all'incubo della carestia che non conosce limiti alla sua atrocità, pensa con amore a quella terra nella quale è impastato il sudore di generazioni di antenati e che in tal modo diviene sacra e il mestiere del contadino tradizionale. Il nemico di questa folla lo è solo in quanto tende a strapparle la terra, meglio il diritto di avere dalla terra lavorata il nutrimento indispensabile: non è la bandiera o la provenienza. E quando più tragica diventa la sua disperazione, non emette urla laceranti come la folla greca sul palcoscenico, non piange, non si strappa i capelli o si incenerisce il capo; tace. Nel suo silenzio vi è una disperazione che ha ormai raggiunto il parossismo; seduti a terra, il volto immobile, gli occhi sbalorditi, guardano il vuoto che li circonda e che li sommergerà in un atteggiamento

che per noi può sembrare inumano, ma che per essi, cinesi, è umanamente saggio; uno stoicismo germinato in un popolo che cerca ancor oggi non l'armonia, ma il tozzo di pane, la scodella di riso. Sun è traditore non tanto per l'azione commessa contro il capo, ma soprattutto perchè non ha distribuito e reso, secondo i patti, le enormi distese incolte dei suoi possedimenti; il possidente è malvisto non perchè ricco e fortunato ma perchè non nutre alcun amore per la terra e così si separa dai contadini che tramite la terra si considerano fra loro tutti parenti. Nella notte avventurosa in cui Sun sta per essere sconfessato, la folla esprime proprio questo sentimento al quale va aggiunta la naturale permalosità di chi, a lungo, ha patito, gli scatti d'ira e di disprezzo — questi ultimi più per fare piacere all'autore, si direbbe, che per sua natura secondo la quale viceversa dalla sopportazione passerebbe subito all'odio — poichè non può essere la fame, le carestie, le stragi dei morbi a nutrire i sentimenti più cristiani. Se ad un dato punto della sua vita, nel momento più doloroso il povero cinese non dimostra pietà alcuna per se stesso, per la famiglia che adora, per gli amici, non c'è nessuna ragione per cui dovrebbe mitigare la sua crudeltà quando può scagliarsi contro una delle tante cause del suo disagio. Quindi Li Chih-hua è riuscito veramente ad esprimere la parte più viva, direi più dolorosamente viva dell'anima cinese contadina, ma vediamo bene purtroppo che non è questo che interessi i dirigenti politici, bensì le teorie progressiste dei contadini. In campo sociale potranno fare un bene immenso, ma sul palcoscenico perdono tutto il loro valore e non possono venir prese in considerazione perchè inutili, come abbiamo già detto. L'aspetto umano invece, nella sua compiutezza di espressione, è proprio ciò che ci ha disillusi. E' una visione pessimistica quanto la nostra, senza vie d'uscita e senza speranza. L'unione dei contadini del villaggio, potrà rafforzarsi sino all'inverosimile, ma che potrà fare per lottare contro la natura? E fra tanti altri nuovi morti di fame si stenderà ancora il gelido silenzio di costernazione degli uomini che malgrado la morte sono costretti a vivere in una rassegnazione fatalistica più crudele ancora del loro triste destino.

Sergio Cenalino

MARCEL AYMÉ

RIBALTA COME TRIBUNA

Le crudeli accuse di Rabelais o di Racine non fanno soffrire, ma Marcel Aymé non è nè Racine nè Rabelais. La "Tête des autres" che oggi strappa applausi e proteste ugualmente interessati, uscirà domani inosservata dalla porta di servizio della nostra memoria.

VERITÉ POUR LA VERITÉ

L'eco dello scandalo suscitato in Francia dalla nuovissima « pièce » di Marcel Aymé, *La tête des autres*, è giunta a noi attraverso gli articoli dei corrispondenti parigini dei quotidiani e per una lettera di Marcel Le Duc al « Dramma » (15 aprile). Si tratta, come è noto, d'una ferocissima satira della magistratura francese presentata sotto i colori più sgradevoli: una sezione di Gomorra, una sentina di tutte le corruzioni del mondo, un autorevole lupanare e mercato. Non è compito nostro stabilire, quanto vi sia di vero nell'accusa dell'Aymé e quanto la passione gli abbia forzata la mano. Quel che si proponeva di ottenere, egli l'ha ottenuto: lo scandalo c'è stato, e grosso, la polemica si è scatenata sul fronte giudiziario e sul fronte letterario, vi si sono impegnati scrittori e critici illustri, i giornali ne hanno riferito i giudizi sdegnosi e le proteste e anche qualche — ma non eccessivamente caloroso — elogio (vedi la citata lettera al « Dramma »). Ma ciò che nessuno, in sostanza, ha detto finora è se la « pièce » di Marcel Aymé sia una vitale opera di teatro, che raggiunge, col mezzo dell'ironia e della satira, l'arte, oppure se resti nei limiti di una buffoneria crudele segnatile dal tema legato in qualche modo all'attualità, cioè al documento, e dalla incapacità dell'autore a superarlo, a uscire dal terreno programmatico per portarsi su un piano lirico-drammatico.

La questione sta qui, nella poesia o nella non-poesia de *La tête des autres:* il resto può soltanto interessare in sede di cronaca o di pettegolezzo; e per conto nostro diciamo subito che siccome Marcel Aymé non è nè Aristofane nè Swift, tutto l'inchiostro che la sua « pièce » ha fatto scorrere in queste settimane, come se davvero le istituzioni nazionali francesi fossero in pericolo, ci sembra sprecato. A scanso d'equivoci dichiariamo tuttavia che se domani *La tête des autres* fosse proposta per la rappresentazione in Italia e qualche vestale del buon costume e della pudicizia mettesse le mani avanti per vietarle l'ingresso nel nostro Paese, ci troverebbe tra i protestatari come ogni volta che, con una scusa o con l'altra (vedi il non dimenticato caso veneziano di Bertolt Brecht), si esercita il veto ideologico, moralistico o politico contro un libro, una commedia, un quadro, una manifestazione qualsiasi dell'ingegno umano. Sarà vero che la magistratura e la polizia in Francia hanno delle magagne (proprie) da curare. Ma l'enormità stessa dei termini con cui Marcel Aymé le denuncia svuota la sua critica di autorità e di mordente. In più d'un momento essa assume il carattere d'una vendetta, d'una personale ritorsione, sembra dettata, più che dalla reazione della coscienza civile offesa, da un astio a scoppio ritardato. O non ci potrebbero essere sotto (non me ne stupirei affatto, si rilevano nella « pièce » allusioni che autorizzano

a sospettarlo) dei rancori coltivati dal tempo della resistenza e della liberazione? Ciò equivarrebbe a dire che la macchina teatrale montata da Marcel Aymé contro i magistrati del suo paese ha un sottinteso politico: e allora, in sede polemica, la questione sarebbe definitivamente liquidata.

Resta lo scrittore Aymé, il commediografo Aymé, il narratore de *La jument verte*, l'autore di *Lucienne et le Boucher* e di *Clérambard*, uno degli uomini di teatro più spregiudicati e spiritosi del nostro tempo. Se ne *La tête des autres* la collera lo ha fatto stravedere, non bisogna volergliene troppo. E poichè de *La tête des autres* discorriamo per conoscenza diretta (ne abbiamo il testo davanti; l'ha stampato Grasset come decimo titolo della nuova serie dei « Cahiers Verts », edizione numerata di 1764 copie, il mio esemplare su alfa porta il numero 894) non ci è riuscito difficile renderci conto che si tratta d'una collera che non riesce a tradursi in un linguaggio adatto a vincere la polemica e a conquistare alla « pièce » il diritto di sopravvivere all'occasione. L'Aymé ha preso due magistrati « marrons », le loro mogli, gli amanti delle loro mogli, un sonatore di jazz, un paio di pseudo-poliziotti atti a delinquere, un avventuriero internazionale, ha mescolato il tutto dopo averlo debitamente drogato e lo ha servito caldissimo. Non c'è paese al mondo che consentirebbe a riconoscersi nella Poldavia di Marcel Aymé, trasparente allegoria della quarta Repubblica francese. Meno degli altri, ed è naturale, la Francia; e se mai si può ammettere che la protesta di alcune categorie della società francese sia sproporzionata alla causa, perchè la satira è genere che va usato con misura geniale, e può essere arcidura, arrivare al sarcasmo sanguinoso, bruciare le carni di chi ne è colpito, ma non deve scendere mai, se non vuol perdersi, sul terreno della fantasia abnorme e della volgarità. Ora fin dalle prime scene la fantasia di Marcel Aymé batte senza controllo i sentieri dell'assurdo gratuito. Dove gli è mai capitato d'incontrare famiglie di magistrati simili a quelle che egli ci descrive all'inizio del primo atto? Siamo in casa del procuratore Maillard, ma il procuratore è assente, sta pronunciando in corte d'assise una requisitoria per chiedere la condanna a morte d'un povero diavolo, imputato dell'assassinio di una vecchia danarosa (si verrà poi a conoscere ch'egli era innocente e che la polizia lo sapeva); orbene, che fanno in tale congiuntura la moglie, i figlioletti, gli amici, la serva del procuratore Maillard? Stanno in pena per lui, si angustiano per lui, ma non riguardo alla triste bisogna che il suo dovere di magistrato gl'impone di compiere, bensì perchè temono ch'egli non riesca a far condannare il presunto reo: pregano Dio, insomma, che gli conceda di pagarsi un successo personale con la testa del disgraziato, di aggiungere un altro morto alla sua collezione. Quando finalmente Maillard rientra vittorioso annunciando che il tizio sarà ghigliottinato, tutti gli si fanno incontro esultanti e prorompono in esclamazioni ammirative, e un'amica della signora Maillard rimprovera il proprio marito perchè non le offre mai emozioni simili a quella che Maillard ha portato in dono alla sua sposa (un'altra testa). Ne avrà, sì, di emozioni, nel corso dei quattro atti, la signora Roberta Bertolier! Ella diventa uno delle dee eminenti della macchina di Aymé, sfrenata nella lussuria, delirante di gelosia, pronta al delitto. Quel che combina la Bertolier (la quale poi sembra la caricatura delle esuberanti femmine di Crommelynck) è incredibile, in confronto suo Messalina è uno scherzo.

Ma non è proposito nostro raccontare per disteso la vicenda de *La tête des autres*: si passa ogni momento dal dramma alla farsa, si attende uno scioglimento tragico e ci si imbatte in un colpo di scena parodistico, e l'abilità dell'autore consiste proprio nell'alternare questi passaggi in funzione del massimo risultato comico, raggiunto, a nostro avviso, quando i due pseudo-poliziotti, Lambourde e Gorin, assoldati dalla Bertolier per assassinare Valorin (il sonatore di jazz già condannato, poi evaso e in seguito divenuto secondo dio della macchina teatrale dell'Aymé) al momento di ficcargli un paio di pallottole nel corpo cominciano a litigare pro e contro la scuola libera e la scuola privata e finiscono per farsi chiudere da Valorin in un armadio (atto terzo, scena sesta). Qui siamo nella linea del migliore « vaudeville » francese, e il riso non è più amaro. Ma il resto, lasciamo andare. E l'intiero atto quarto, con le sparate dell'avventuriero Alessandrovici che ha al proprio servizio l'intera classe dirigente della Poldavia, è del teatro deteriore, che non s'accorda col resto se non alla maniera con cui gli ultimi capoversi — i più retorici — d'un manifesto di propaganda s'accordano con quelli che li precedono.

La lettera di Le Duc al « Dramma » riferiva queste parole del segretario generale dell'Unione dei Magistrati francesi: « Signori, sappiate che i magistrati sanno ridere di se stessi: essi hanno letto Rabelais senza soffrire ed hanno applaudito Racine senza amarezza ». Giusto. Perchè erano Rabelais e Racine, e non creavano personaggi di comodo per sfogare i propri rancori. Marcel Aymé non è nè Rabelais nè Racine. Ed è detto tutto. *La tête des autres*, che oggi strappa applausi e proteste ugualmente interessati, uscirà domani dalla porta di servizio della nostra memoria.

Lorenzo Gigli

UN UOMO CATTIVO

Introduzione

ALL'ATTO UNICO DI

RANDOLPH EDMONDS

* *Sheppard Randolph Edmonds, americano di razza negra, nato nel 1900 a Lawrenceville. E' un professore universitario che ha insegnato discipline teatrali in molte università americane. E' stato anche in Inghilterra. Attualmente svolge il suo insegnamento all'Università di Atalanta. Collabora a riviste e periodici e fra l'altro ha creato e diretto il primo Istituto di Arti creative e pratiche, per l'insegnamento della teoria e della pratica teatrale. Ha scritto varie opere di teatro:* Shade and stradows *(1930);* Six plays for a negro theatre *(1934);* The land of cotton and other plays *(1942).*

Edmonds non è uno scrittore molto noto negli Stati Uniti, come del resto non lo sono tutti coloro che lavorano nel « non commerciale », come si dice laggiù, e cioè fuori delle scene consacrate dal professionismo. Tuttavia le sue opere sono tutt'altro che una curiosità o le esercitazioni di un teorico. Per rendersi conto di questo, basta dare uno sguardo al teatro americano di argomento negro: le opere che trattano i problemi dei negri, o i rapporti fra i negri e i bianchi sono ancora assai poche e, del resto, le più famose non sono state scritte da negri. L'imperatore Jones e Tutti i figli di Dio hanno le ali *sono senza dubbio le opere più note in tutto il mondo; recentemente vi si è anche aggiunta* Profonde sono le radici; *ma in tutti e tre questi casi si tratta di bianchi, che cercano di interpretare sentimenti, aspirazioni e drammi dei negri. Spiegare perchè questo accada proprio nel teatro di prosa, mentre nelle riviste e nel balletto i negri si sono già imposti da tempo, sarebbe troppo lungo. Non si può negare, comunque, che il razzismo abbia molta parte in questo. Mentre infatti i balletti e le riviste possono essere considerati, generalmente parlando, « folklore » e quindi espressione di un certo mondo mitico e primitivo, di cui i bianchi si compiacciono, l'intervento dei negri nel teatro di prosa porrebbe inevitabilmente, presto o tardi, quei problemi della dolorante realtà americana che gli autori dei linciaggi o chi comunque tiene a mantenere gli americani di colore nello stato nel quale essi sono oggi, non ama vengano portati sulla scena. Ciò è confermato anche dal fatto che perfino nelle opere che abbiamo prima citato — tranne che nello « scandaloso »* Profonde sono le radici — *O' Neill e Connelly non hanno fatto che elaborare miti più o meno gratuiti per attribuirli alla gente negra. E il cinema è una conferma ancor più clamorosa del problema cui abbiamo accennato.*

A questa luce Uomo cattivo *acquista un significato particolare. Da una parte vuole essere l'opera di un negro sulla vita dei negri per un teatro negro: e l'intenzione, in Edmonds, ci pare scoperta tanto che egli ha dato alla raccolta, dalla quale questo atto unico è tratto, il titolo* Sei commedie per un teatro negro. *Viva è quindi in lui — teorico e critico — l'esigenza della nascita di un teatro che sia veramente l'espressione della realtà degli americani negri. D'altra parte Edmonds è un negro che ha studiato, che ha avuto la possibilità di penetrare nel mondo dei bianchi: cosa rara, difficile e costosa, che significa spesso — specie per i più deboli — rinuncia a parte della propria personalità e sottomissione, cosciente o no, alla ideologia delle classi dirigenti della società americana. Di qui il fatto che anche in* Uomo cattivo *vi siano quel senso di maledizione astrale inevitabile e quella rappresentazione di forza bruta, che costituiscono tanta parte di quei miti deteriori e interessati di cui parlavamo più sopra e che precludono la reale comprensione dell'umanità negra, al di fuori di ogni schema e di ogni convenzionalismo.*

Uomo cattivo *è quindi il prodotto di questa contraddizione e da questa derivano, ci pare, i suoi pregi ed i suoi difetti. Da qui certa sua forza drammatica e, all'opposto, certo suo indulgere al melodramma più smaccato; certo suo penetrare d'un lampo nel fondo dei suoi personaggi e, all'opposto, quel suo restare alla superficie più convenzionale. Forse è proprio per questo che il dramma più umano e più importante, quello di Thea, resta sempre ai limiti: sembra di coglierlo ad ogni momento, nella sostanza, e invece sfugge e ricorda quello degli altri personaggi, ormai vecchi e scontati. E forse nella costruzione del lavoro si vede troppo la mano di un esperto, che sa dosare l'effetto e sa dove vuole arrivare. Un'opera interessante, comunque, proprio perchè inconsueta e tipica, nel senso cui s'è fatto cenno.*

Due parole sulla versione: rendere il dialetto negro in italiano è impresa impensabile: soprattutto perchè esso è fatto, più che di sintassi e di idiotismi propri, di storpiature dell'americano. Ho quindi cercato di rendere qualche frase più caratteristica, trasportando il resto nel linguaggio italiano corrente, senza indulgere all'errore di grammatica volontario, che non credo, in ogni caso, avrebbe contribuito a una maggiore freschezza e fedeltà.

Giovanni Cesareo

★ UN UOMO CATTIVO ★

atto unico di

RANDOLPH EDMONDS

VERSIONE DI GIOVANNI CESAREO

LE PERSONE

TOM JOINER - TED JAMES - HUBBARD BAILEY - BURT ROSS - JACK BURCHARD - PERCY HARDY - THEA DUGGER - MAYBELLE JOINER.

L'interno di una capanna sita vicino ad una segheria in un remoto angolo dell'Alabama. Le pareti sono molto rozze e nude, e danno l'impressione di tavole inchiodate dal di fuori senza alcuna rifinitura all'interno. La mobilia è molto grezza e primitiva: ci sono due panche adattate a cuccetta, una lungo la parete sinistra e un'altra lungo quella di destra. Inoltre un tavolo grezzo, parecchie sedie rovinate e sgabelli rudimentali. Su una cassetta sono disposti gli utensili da cucina. Una porta sul fondo a sinistra comunica con l'esterno e l'altra sulla destra dà sulla stanza della capanna. In fondo una finestra a destra e un'altra sul lato sinistro, ambedue con tendine sudice e consumate. Vecchie giacche e tute pendono da chiodi sul muro e tutto è in condizioni pietose. La gente che abita queste capanne è costituita da braccianti negri che lavorano alla segheria.

(*All'alzarsi del sipario Tom, Maybelle e Ted sono in scena. Tom è un tipico operaio di segheria, appena sotto i quaranta, un forte lavoratore. Ha addosso una sudicia mezza tuta blu e una camicia consumata. Ted, che ha circa venti anni, porta dei sudici pantaloni scuri e una camicia bianca che comincia a diventare sporca. Maybelle ha un vestito sgargiante di calicot, curato, di foggia campagnola; di circa diciotto anni, è un po' incline alla civetteria. Tom è stato a guardare ansiosamente fuori dalla finestra di fondo. Maybelle è seduta al tavolo verso il proscenio, un po' a sinistra. Una lampada ad olio nel mezzo, le illumina il viso. Ted è seduto su una panca a destra, e si sta provando a leggere un libro, mentre mangia noccioline. Siamo all'inizio dell'autunno, quasi sull'imbrunire*).

TOM (*allontanandosi dalla finestra*) — Non sembra che papà torni a prenderti. E' quasi buio ormai.

MAY (*ansiosamente*) — Ha detto che sarebbe stato di ritorno almeno un'ora prima di sera.

TOM — Spero che si spicci ad arrivare.

MAY — Certo a momenti sarà qui. Non ti preoccupare tanto.

TOM — Si fa presto a dirlo; ma le capanne di una segheria non sono posti per donne, e meno che mai per mia sorella.

MAY — Non pare un posto così brutto.

TOM (*con passione*) — Non si può mai dire quello che succederà e qualunque cosa può succedere fra la sera e la mattina. Non so perchè papà ti abbia lasciato qui, no, proprio.

MAY — Volevo vedere il posto, perciò mi ha lasciato qui mentre andava a prendere un cane da opossum, in campagna, a cinque miglia da qui.

TED (*alzando la testa*) — Ho notato che c'era una ruota del carrozzino che non andava. Può essere che si sia rotta.

TOM (*andando su e giù nervosamente*) — Giusto quel carrozzino poteva rompersi la sera che non avrebbe dovuto.

MAY — Be', se non torna stasera, forse mi puoi trovare un posto dove stare.

TOM — No-o! Non ci sono posti dove può stare una donna da queste parti. Se non torna subito, ci mettiamo in cammino.

MAY (*guardandosi le scarpe*) — Queste scarpe non vogliono farmi camminare. Gli uomini qui non sono così cattivi da obbligarmi a fare dieci miglia a piedi quando è buio.

TOM — Non sai quello che dici. Una segheria è il peggior posto del mondo. Succede sempre qualcosa di brutto qui. Ammazzano un uomo nei boschi o allo stabilimento, o gli sparano o lo massacrano a coltellate, tutti, tutti i mesi. Abbiamo degli uomini qui che stanno intorno alla capanna a giuocare dal momento che fischia la sirena il sabato pomeriggio fino al lunedì mattina. Un sacco di questa gente è scappata dalla galera oppure ha ammazzato una o due persone. E i bianchi che stanno lassù sulla strada, sono peggio dei paesani. Ti dico che da queste parti succedono troppe cose che una donna non dovrebbe trovarcisi in mezzo.

MAY — Può essere che stanotte non succeda niente.

TOM (*un po' arrabbiato*) — Non si può mai dire quando succederà. T'ho detto che non devi restare qui in nessun modo. Saresti dovuta andare con lui

a prendere quel cane. Be', se non arriva presto, ci mettiamo in cammino.

TED (*alzando di nuovo la testa*) — Io non ci andrei a piedi fino a casa, di notte, Tom. Se tuo padre non torna, io e Hubbard ci possiamo mettere un po' di paglia per terra, e stare qui con te e Thea.

TOM — Ci penserò. Se resti qui ancora un minuto, Ted, io debbo andare al negozio a prendere un po' di quello schifoso tabacco da masticare. Quando torno, deciderò quello che si deve fare.

TED — Io resto qui, non ho dove andare. (*Tom esce. Ted butta via il libro in un canto e viene avanti verso Maybelle*) Be', tu puoi fare impensierire Tom, non me. Potresti restar qui una settimana, e io farei in modo che niente ti desse noia.

MAY (*con civetteria*) — E' carino da parte tua dire questo, in tutti i modi.

TED (*cercando di circondarla con le braccia*) — Questo è niente. Mi piacerebbe dirti qualcosa di gentile, per esempio che sono pazzo di te.

MAY (*scostandolo*) — No, adesso no. Voglio che tu mi dica qualcosa di questo posto qui. Tom mi sta sempre a dire di come sono cattivi gli uomini. Ne ho visto qualcuno vicino al negozio e non mi sono sembrati tanto cattivi.

TED — Sono abbastanza cattivi. Tom t'ha detto quasi giusto. Appena sentono il fischio, sanno solo andare a mangiare, e a giuocare forte. Sparano e fanno a coltellate ogni cinque minuti. Ammazzano un uomo come niente. Qualche volta s'ammazzano nei boschi o vicino allo stabilimento.

MAY — Dov'è Thea Dugger? Ho sentito tanto Tom parlare di come è cattivo.

TED — Per molte cose è proprio un brutto tipo: ha ammazzato sei uomini, mentre giuocavano. Porta sempre cinque o sei pistole e cinque o dieci cartuccere. Non scapperebbe davanti a nessuno. Non ha paura nemmeno del diavolo. Non ho mai visto un uomo che non ha paura di nessuno come lui.

MAY — Dev'essere proprio coraggioso.

TED — Proprio. Dicono che una volta, quando lavorava in una segheria giù a Birmingham, andò nello stanzone dove giuocavano. Un uomo cominciò a puntargli la rivoltella addosso. Lui afferrò una palla del biliardo e lo colpì a una tempia e lo stese morto come una capra. Poi raccolse la pistola di quel tipo e cominciò a sparare dappertutto. Tutti scapparono nella strada. Thea gli corse appresso, ma non trovò altro che un mulo. Così riempì il mulo di piombo. Dicono che il mulo fece un salto e cascò giù morto.

MAY — Strano che non l'abbiamo arrestato lassù in città.

TED (*orgogliosamente*) — La polizia non dà noia a Thea Dugger. Nessuno da queste parti gli dà noia. Gli fanno tutti largo e come. E' un tipo come me.

MAY — Avrò occasione di vederlo?

TED — Se tuo padre non si sbriga a tornare. Sta con qualcuno dei ragazzi giù al forno a cucinare e a mangiare. Sbatteranno qui fra poco, per giuocare a carte o dadi.

MAY — Sono contenta che avrò occasione di vederlo. Ho sempre desiderato di vedere un uomo cattivo come si deve.

TED (*avvicinandosi*) — Non sono abbastanza cattivo io per te?

MAY (*sorridendo*) — Non sei mica geloso, no?

TED (*mettendole un braccio intorno alla vita*) — Chi non sarebbe geloso di una bella ragazza come te?

MAY (*allontanandolo*) — Lascia, Ted. Qui no. Tom tornerà da un momento all'altro.

TED (*leggermente mortificato*) — Tuo padre non s'è calmato per niente con te? Mi piacerebbe vederti ogni tanto a casa tua.

MAY — Per niente. E' sempre fissato che devo andare a frequentare la scuola, la settimana prossima. Non vuole che mi sposi con uno che lavora in una segheria. Mi vuole far sposare un maestro, un dottore o qualcosa così.

TED — Be', spero che tu non penserai che io abbia intenzione di stare a lavorare tutta la vita in una segheria. Sto leggendo dei libri. Andrò in città e mi metterò negli affari. Mi son già messo da parte cinquanta dollari.

MAY — Così va proprio bene.

TED (*pensieroso*) — Mi sa che dovremo scappare se mai ci sposiamo.

MAY — Può essere.

TED — Ho provato un sacco di volte a dire a Tom del nostro amore. Sono stanco di incontrarti di nascosto.

MAY (*allarmata*) — Non lo fare. Si arrabbierebbe come un diavolo. Tom è fissato come papà sul fatto di mandarmi a scuola. Se pensasse che mi sono fermata qui soprattutto per vedere te, gli prenderebbe un colpo.

TED (*attirandola vicino a sè*) — Colpo o non colpo, ti voglio baciare e basta. (*Ella lo respinge, ma egli fa in modo da baciarla*).

MAY — No, Ted! Ho paura qui.

TED — Con te fra le braccia, io non ho paura di nessuno. Tu non capisci come mi fai sentire.

MAY (*con civetteria*) — Come ti faccio sentire, Ted?

TED — Non lo so. Non te lo so dire. Debbo leggere ancora un sacco di libri prima di riuscire a trovare abbastanza parole. So soltanto che quando

sto con te sento un affare che mi corre su e giù dentro e mi fa sentire contento. Qualche volta mi sembra come se il cuore dovesse scoppiarmi; altre volte mi sento di gridare come fanno in chiesa. Non posso continuare a vederti di nascosto, e poi a venire qui nei boschi e lasciarti per una settimana. Non ce la faccio più, Maybelle. Scappiamo e sposiamoci.

MAY — Forse, una volta o l'altra.

TED — Facciamo la settimana prossima quando dovresti andare a frequentare la scuola. Potremmo andare insieme in città e lavorare e andare alla scuola serale. Io potrei mettermi negli affari in qualche modo. Farei qualunque cosa al mondo se ti avessi sempre con me.

MAY — Va bene. La settimana prossima, allora.

TED — Lo dici sul serio? (*Maybelle scuote il capo affermativamente. Egli la attira a sè, ma prima che possa baciarla entra Tom. Essi restano confusi e si allontanano l'uno dall'altra*).

TOM (*corrucciato*) — Che state facendo qui?

MAY — Ah, ah,... stavo proprio facendo vedere il mio anello a Ted. (*Lo alza per farglielo vedere*).

TOM (*senza guardare*) — Pareva proprio che vi deste un bacio.

MAY — No, no. Sul serio, no.

TOM (*fissando Ted, lentamente*) — Questa è mia sorella piccola, Ted; io non ho niente contro di te, ma se acchiappo un operaio a baciare mia sorella, quell'uomo ha finito di campare. Ci siamo capiti?

TED (*impassibile*) — Va bene. Non c'è ragione di pigliarsela tanto, però.

MAY (*sconvolta, cercando di cambiare soggetto*) — Non hai mica visto papà, vero?

TOM — No, perciò credo che sarà meglio mettersi in cammino.

MAY (*imbronciata*) — Non mi va di fare dieci miglia a piedi.

TOM — T'ho detto che tu qui non ci puoi stare!

TED — Ti risparmieresti un sacco di guai se la lasciassi dormire nell'altra stanza. Sono sicuro che ad Hubbard non glie ne importa di dormire su un po' di paglia qui per terra, e a me non importa di certo. (*Prima che Tom possa rispondere, Hubbard Bailey e Jack Burchard entrano. Sono tipici operai di segheria, sudici fino alle ossa e trasandati. Hubbard indossa una mezza tuta blu macchiata di resina, una camicia kaki ridotta a pezzi e un sudicio berretto grigio. Jack ha un paio di pantaloni grigi e una camicia verde scuro. Ha un berretto con la visiera sulla nuca e un fazzoletto rosso a pallini bianchi legato intorno al collo*).

HUB (*prima d'entrare*) — Permesso, Tom.

TOM — Entra se non hai la mosca al naso.

HUB — Non ci ho la mosca, ma ci ho la segatura, sul naso. (*Sia lui che Jack sono sorpresi di vedere una donna nella capanna*) Non sapevo che stessi in compagnia, Tom.

TOM — E' solo mia sorella. Accomodati, ce ne stiamo andando.

TED — Dov'è Thea?

JACK — Sta venendo su per la strada proprio dietro a noi. Eccolo.

THEA (*apre la porta*) — Forza ragazzi, qui! Entra Thea Dugger! (*Spalanca la porta ed entra pesantemente, ma si ferma di botto nel vedere una ragazza nella capanna. Thea è realmente un gigante, dall'aspetto duro e cattivo. Indossa una mezza tuta scura e una sudicia camicia bianca. Un cappello scuro, tutto gualcito, è piazzato sulla sua testa i cui capelli non hanno visto forbici da un mese. Lunghe basette gli scendono sulle guance. E' il tipo di dominatore e tutti hanno paura di lui. Ognuno si affretta a fare quel ch'egli dice. Lentamente, con forza*) Ah, così abbiamo una ragazza in visita, stasera. Che fa questa qui, Tom?

TOM (*in tono di scusa*) — E' mia sorella più piccola, miss Maybelle Joiner, il signor Thea Dugger. Ah, e dimenticavo: il signor Jack Burchard e il signor Hubbard Bailey.

MAY — Lieta di conoscervi, signori.

THEA — Mi meraviglio di te, Tom, portare tua sorella in un buco d'inferno come questo.

TOM — Non l'ho portata proprio io. E' qui di passaggio. Papà doveva tornare qui a prenderla. Stavamo proprio per muoverci quando sei entrato.

THEA — Be', non ti fermare per me. Qui ci sarà una partita coi fiocchi stasera, che non è certo una scuola domenicale dove una donna possa imparare qualcosa.

TOM (*sollecitando Maybelle*) — Va bene, Thea. Andiamo, Maybelle. Muoviamoci.

TED (*avvicinandosi a Thea*) — Senti, Thea. Ho pensato, prima stavo pensando che dato che il carrozzino del padre di Tom forse si è rotto, e loro dovrebbero fare quasi dieci miglia a piedi prima di arrivare a casa, forse, in qualche modo noi potremmo aggiustarci in modo che Maybelle potesse restare qui.

THEA — Non capisco dove vuoi andare a sbattere, bimbo. Devi rifarci. Che cosa vuoi farmi fare? Dare la mia panca?

TED — No, non la tua, Thea. Pensavo che se Hubbard è d'accordo, potremmo portarci qui qualche coperta dall'altra stanza e metterci un po' di paglia per terra quando è ora di andare a letto, e lasciarle la nostra stanza.

THEA — Per me va bene, così, se nessuno ha nulla in contrario. (*A Maybelle*) Ma, signorina, è meglio che ti metti il cotone dentro le orecchie, perchè io non posso giuocare a carte e parlare come alla scuola domenicale.

HUB — Per me va bene, Tom.

MAY — Grazie a tutti quanti e specialmente al signor Thea. (*Tom, Ted e Maybelle vanno nell'altra stanza. Jack e Hubbard rimangono a guardare la porta dalla quale quelli sono usciti*).

JACK — Non è mica male, però, eh?

HUB — E' proprio una pesca. Se avessi dieci anni di meno, me ne infischierei di tutti gli altri con tutti i loro soldi.

THEA — Che state a fare lì impalati, voi due, stupidi? Prendete le carte e la tavola. E' inutile farsi venire l'acquolina in bocca, tanto Tom vi ammazzerebbe tutti e due se vi vedesse fare un passo per prenderla.

HUB — Non ci può mica proibire di guardare, però.

THEA (*gridando*) — Andiamo, sbrigatevi a prendere le cose e piantatela di sprecar tanto fiato. (*Thea tira fuori un mazzo di vecchie carte di sotto la sua panca. Siedono intorno alla tavola e Hubbard comincia a distribuire le carte*) Questo mazzo è troppo grosso. Prendi l'altro mazzo, Hubbard; sta lì, proprio sotto la panca.

HUB — Questo va benissimo.

THEA — Non ho mai avuto fortuna con un mazzo di carte grosso.

HUB — Giuocheremo con questo per un poco, comunque.

THEA (*balzando in piedi e guardando Hubbard*) — Prendi quel mazzo, t'ho detto! (*Hubbard tarda a muoversi. Thea lo butta giù dalla sedia con un pugno*) Lo prendi quel mazzo di carte, sì o no?

HUB (*alzandosi, sottomesso*) — Va bene, sì, Thea. (*Prima che possa sedersi, Percy Hardy entra. E' molto nervoso ed eccitabile: Indossa una mezza tuta rattoppata ed una camicia grigia*).

JACK — Arrivi proprio in tempo per una partitina, Percy. Sempre che tu abbia dei soldi.

PERCY — Me ne sono rimasti ancora un po'.

HUB (*si siede e distribuisce le carte. Si mette fuori il denaro*) — Mi pareva che t'avessimo ripulito, ieri sera.

PERCY (*si siede nervosamente*) — Oh, ma non mi avete ripulito del tutto. La fortuna ce l'aveva con me e così me ne sono andato.

JACK — Be', non ce n'avrai per molto, perchè io spellerò tutti. (*Ted entra nella stanza e si mette a passeggiare meditando come se fosse immerso in profondi pensieri*).

THEA — Che ti succede, bimbo? Hai qualcosa per la testa?

TED — Niente di speciale, Thea. La mia testa ha bisogno di darsi da fare, non c'è altro.

JACK (*prendendolo in giro*) — Forse la ragazzetta dell'altra stanza?

THEA — Lascia stare quel bimbo, Jack. Nessuno deve dargli noia finchè c'è Thea Dugger presente.

JACK (*sottomesso*) — Va bene, Thea.

PERCY (*prende un mazzo e comincia a distribuire le carte. E' nervoso e inquieto. La sua carta si rivolta bruscamente*) — Porca...

THEA (*con autorità*) — Piantala, Percy. Non si bestemmia qui, stasera. C'è una donna nell'altra stanza.

PERCY (*sottomesso*) — Be', finirò di dare le carte.

THEA (*indicando la sua carta*) — Questo re calerà a fondo con te. (*Il denaro cambia mani parecchie volte. Thea cambia anche carte*).

PERCY — Be', sono andato fuori in questa mano.

HUB — Oh, piantala con quella lagna.

THEA — Da' le carte, Jack. Forse Percy si rifarà. (*Ted si siede pesantemente su una delle panche, Percy fa un salto*).

JACK — Che ci hai da saltare? Sembri molto nervoso stasera.

PERCY — Non mi sono sentito più a posto da quando ho saputo che hanno ammazzato il vecchio Sam.

HUB — Ogni volta che un bianco vive solo nei boschi bisognerebbe che qualcuno gli desse una botta in testa.

PERCY — Io non ne so niente; ma non credo che sia finita qui, ancora.

JACK — No, noi non ne sappiamo niente, perciò non abbiamo da preoccuparci di niente.

THEA — Dammi le carte, falle dare a me. (*Thea prende le carte e le mescola abilmente*) Alza, Jack.

HUB — Se non vinco questa volta, la pianto.

THEA (*dando le carte*) — Non piantarla. Nessuno mai vince se la pianta. (*Le butta giù una per una*) Cadi carta, cadi proprio come le foglie nell'inverno. (*Tutti sono attentissimi. Thea prende il denaro da uno poi dall'altro. Essi scelgono altre carte e perdono di nuovo. Il giro finisce*).

HUB — Mai vista una perdita simile. Due sere di fila ci ha spellati.

THEA — Solo un piccolo colpo di fortuna, ragazzi. Alla prossima toccherà a voi.

JACK (*disgustato si alza*) — Io la pianto. Per me, non gioco più quando le carte vengono in questo modo.

THEA (*fissando Jack severamente*) — Cosa intendi

con « vengono in questo modo »? Non vuoi mica intendere che ho combinato le carte? No?

JACK (*perdendo le staffe visto come gli va la fortuna*) — Be', vengono in un modo proprio strano!

THEA (*alzandosi*) — Allora vuoi dire che io ho imbrogliato!

JACK — Io non sto dicendo niente. (*Gli altri balzano in piedi e indietreggiano fino al muro aspettondosi una lite. Percy è spaventatissimo*).

THEA — Oh, sì che lo stai dicendo, e nessuno ha mai detto che Thea Dugger imbroglia alle carte ed è rimasto vivo. (*Jack mette la mano in tasca per prendere la pistola. Prima che la possa tirar fuori, Thea lo colpisce e lo stende a terra. Jack salta su e punta la pistola su Thea*).

JACK — Ci hai tenuto sotto abbastanza, adesso; e io per primo non ho più voglia di sopportarti.

THEA (*fissando la pistola spianata*) — Be', avanti, spara! Pezzo di coniglio; non credo che ti basti il coraggio!

HUB — Non sparare, Jack!

THEA — Non c'è bisogno di dir niente, non gli basta il fegato per sparare. (*Si avvicina a Jack. Jack indietreggia*).

JACK — Non ti avvicinare più! Non ti avvicinare più... Sparo!

THEA (*ridendo e andandogli incontro*) — Non spareresti se avessi coraggio.

JACK — Non ti avvicinare più o sparo! (*Improvvisamente Thea fa un balzo in avanti ed alza con un colpo il braccio di Jack. Maybelle e Tom entrano giusto in tempo per vedere Thea strappare la pistola a Jack. Maybelle grida, ma è subito messa a tacere da Tom*).

THEA (*puntando la pistola su Jack*) — Sei uomini mi hanno puntato la pistola contro, nella vita, e sei uomini sono sotto terra in qualche cimitero; con te faranno sette. Se hai qualche preghiera da dire, è meglio che cominci a dirla.

JACK — Abbi pietà, Thea, abbi pietà, non volevo dir nulla.

THEA — Sì che volevi. Volevi intendere che io imbrogliavo alle carte. Nessuno potrà mai dire questo e rimanere vivo.

JACK — Lo ritiro, Thea, lo ritiro, non volevo intendere nulla.

THEA — Se c'è una cosa al mondo che odio, questi sono i vigliacchi. Dato che sei in ginocchio, faresti meglio a dire le tue preghiere, perchè io conto fino a tre e poi sparo.

JACK — Ti scongiuro, risparmiami, Thea. Per l'amor di Dio non mi sparare.

THEA — Uno!

JACK (*guardando in giro selvaggiamente*) — Aiutatemi! Aiutatemi voi!

THEA — Due!

JACK — Per l'amor di Dio, non sparare, pensa a quello che stai facendo! (*Nel momento in cui Thea sta per dire tre, Maybelle dà un grido*).

MAY — Per l'amor di Dio, non sparare a quest'uomo a sangue freddo!

THEA — Faresti meglio a non occupartene, signora. Faresti meglio a non immischiarti in cose che non ti riguardano.

TOM — Non dirgli niente, Maybelle!

MAY (*cadendo in ginocchio e aggrappandosi al braccio libero di Thea*) — Per favore, per favore! Non sparargli, per amor mio!

THEA (*con la pistola ancora puntata su Jack*) — Tu stai in un posto che non è il tuo, signora. Le donne non hanno niente da fare dalle parti di una segheria, ma dato che ormai sei qui, avrai il piacere di vedere per la prima volta morire un uomo.

MAY — Per favore, per favore! Non sparargli!

THEA — Tu non capisci, signorina. Se un uomo ti punta la pistola contro e tu lo lasci andare, perchè non ha avuto il coraggio di sparare, la volta dopo questo coraggio lo troverà. Be', se lo ammazzi invece, la volta dopo non verrà.

MAY (*implorante*) — Tom mi ha sempre parlato di quanto tu sei cattivo e io ho sempre desiderato vederti, perchè non gli credevo. Io so che c'è qualcosa di buono in te, da qualche parte, ma tu non gli hai mai permesso di venir fuori. Io credo che tu sia un buon uomo e che non ammazzerai nessuno a sangue freddo.

THEA — Io, un buon uomo? Nessuno mi aveva mai detto una cosa simile, ancora. Io, un buon uomo! Questo è buffo! (*Abbassa la pistola e si rivolge a Jack*) Oh, alzati, su, e ringrazia questa ragazza che t'ha salvato la vita.

JACK (*profondendosi in ringraziamenti*) — Grazie, signorina, grazie! Grazie anche a te, Thea. Non volevo dir niente di male. Quando ho perduto i miei soldi, non ho capito più niente.

THEA (*restituendogli la pistola*) — Non farlo più, perchè la prossima volta questo buon uomo non sarà più tanto buono. Dimentichiamo quello che è successo.

JACK — Già fatto.

PERCY — Sono contento che sia finito tutto. (*Burt Ross si precipita dentro di corsa. E' il sorvegliante della segheria. Ha addosso un paio di sudici pantaloni gualciti e una camicia blu pulita*).

BURT (*con voce eccitata*) — Scappate, scappate, e salvatevi tutti quanti! Fate presto. Ho già avvertito le altre capanne e tutti sono già andati via.

HUB — Che succede, capitano Ross?

BURT — Qualcuno ha trovato il vecchio Sam, il vecchio bianco che vive solo sulla collina, con la testa spaccata in due da un colpo d'ascia, dicono che sia stato qualcuno che lavora allo stabilimento. La folla sta venendo quaggiù per prendere qualcuno. E' meglio per voi tutti disperdervi nel bosco. Io raggiungerò la folla e farò quello che posso per salvarvi.

PERCY (*nella confusione generale*) — Oh, Dio mio!

MAY — Che facciamo, Tom? Che facciamo, Ted?

TOM — Andiamo, cerchiamo di svignarcela nel bosco.

PERCY — Lo sapevo che qualcosa sarebbe successo. Proprio, lo sapevo. Muoviamoci prima che sia troppo tardi. (*Esce*).

JACK — Sì, muoviamoci, se ci acchiappano in questa capanna non ci sarà più nulla da fare, con un fiume alle spalle, una palude da un lato e una scarpata dall'altro.

TOM — Vieni, Maybelle, muoviamoci.

MAY — Vieni, Ted. (*Escono di corsa*).

JACK — Vieni via, Hubbard, saranno qui a momenti.

HUB — Non vieni via, Thea?

THEA (*guardando calmo fuori della finestra*) — No.

JACK — Ci vediamo dopo. (*Si avvia fuori, ma si ferma*).

HUB — Perchè non vai nel bosco, Thea?

THEA — Tu vai, Hubbard, se vuoi. Per tutta la vita ho odiato i vigliacchi: la gente che scappa. Quando avevo dieci anni decisi che non sarei scappato davanti a nessun essere vivente uomo o bestia, e non l'ho mai fatto, e sono troppo vecchio per cambiare. Non c'è nessun uomo al mondo capace di farmi scappare.

HUB — Questi miserabili di bianchi ti spareranno come un cane.

THEA — Se mi sparano, mi debbono sparare mentre sto in piedi e di fronte. Non mi debbono sparare mentre scappo per la macchia come un coniglio.

HUB — Io resto qui con te, Thea.

JACK — Credo che anche per me, tanto vale restare. (*Ted, Maybelle e Tom tornano indietro*).

TOM — Li abbiamo sentiti venire! Abbiamo avuto paura di tagliare attraverso la spianata per raggiungere il bosco.

TED — Tutte le altre capanne sono vuote. Capitan Ross glie l'ha detto prima di noi.

MAY — Bastava che papà fosse venuto e io non mi ci ritroverei, ora.

PERCY (*arriva strisciando dentro, come un cane frustato*) — Sono arrivati al di qua della spianata. Siamo tagliati fuori dal bosco. Hanno dei maledetti cani da caccia, per giunta.

HUB — Che si può fare? Quei miserabili di bianchi non si fermeranno davanti a niente.

JACK — Che dobbiamo fare, Thea? Tu sei il capo.

THEA (*calmo*) — Meglio che ci prepariamo a morire.

MAY — Non c'è niente che possiamo fare? Dobbiamo morire tutti qui come topi in trappola?

TED — Pare proprio di sì.

THEA — No, non dobbiamo proprio morire come topi. Quanti sono quelli che hanno una pistola?

JACK — Io.

THEA (*prende la sua cassetta*) — Nessuno, fuori che Jack. Io ho sei pistole in questa cassetta, ognuna ha già ammazzato l'uomo che l'aveva puntata su di me; ognuna dovrebbe fare ancora per un po' il suo dovere. (*Ne dà una a Tom, una a Hubbard, una a Ted e una a Percy*) Devi prenderne una anche tu, signorina, questa piccola.

MAY — Io ho paura di quelle pistole.

THEA — E' troppo piccola per averne paura, meglio prenderla, signorina. (*Maybelle la prende con riluttanza*).

TED — Così va bene, prendila. (*L'abbaiare dei cani si ode lontano fra i boschi. L'atmosfera si fa tesa. Thea tenta di romperla*).

THEA — Mi piacerebbe sapere chi ha ammazzato il vecchio, in ogni modo.

PERCY (*istericamente*) — Nessuno lo sa; certo nessuno di noi lo ha ammazzato. (*L'abbaiare dei cani è molto vicino, adesso. Si odono anche delle voci confuse. Thea è l'unico che appare calmo. Sta a guardare fuori dalla finestra*).

TOM (*nervosamente*) — Be', si stanno avvicinando.

TED (*a Maybelle*) — Dato che non sappiamo quello che succederà, credi che dovremo dirglielo a Tom?

MAY — Uhm, uhm, diglielo tu.

TED — Tom, dobbiamo dirti qualcosa. Be', io... dato che non sappiamo quello che può succedere, pensavamo... io vorrei... io... dirti che Maybelle e io ci vogliamo bene, e avevamo deciso di sposarci un giorno o l'altro, anche se fossimo dovuti scappare.

TOM — Sospettavo qualcosa del genere, ma se me lo avessi detto quattro ore fa ti avrei fatto fuori. Noi volevamo che Maybelle andasse a scuola e imparasse qualcosa e non sposasse un operaio; ma adesso che sembra... adesso non importa del vostro amore.

TED (*piano*) — Grazie, Tom. (*Rumori della folla e di vetri rotti*).

MAY (*correndo verso Ted*) — Ho paura! Che fac-

ciamo? (*Gli mette le braccia intorno al collo. Thea li guarda*).

TED — Non ti spaventare, tesoro, cerca di essere, coraggiosa come Thea.

MAY — Non m'ascoltare, quando parlo. Non mi importa niente, sul serio di morire, basta che sono con te. (*Abbaiare di cani. Thea, che è stato ad osservare dalla finestra, si gira di scatto*).

THEA (*prendendo nuovo coraggio*) — Pensavo che forse non sarebbero venuti fin qui, ma eccoli che vengono. (*Lamenti. Si nota uno sforzo di tensione*).

PERCY (*gemendo*) — Mio Dio, che faremo?

THEA — Combatteremo e faremo l'inferno! Tu, Tom e Jack andate nell'altra stanza, strappate una tavola dalla parte di dietro, in modo di vedere se nessuno viene dal fiume. Dalla finestra potete vedere se viene qualcuno dalla palude. Sparate, se vedete qualcuno che viene avanti strisciando. Ted, tu e Hubbard mettetevi a guardia di quella finestra, quella di sinistra. Sparate se vedete qualcuno che viene avanti strisciando. (*Ritorna alla finestra sul fondo*).

TED (*gridando*) — Eccoli che girano dalla parte davanti, Thea!

THEA — Lasciali venire, sono pronto!

MAY — Ted! (*Va verso di lui*).

TED — Levati davanti a quella finestra! Vuoi che t'ammazzino? Ritorna laggiù nell'angolo.

THEA (*alzando la pistola e gridando*) — Non venite più avanti su quella strada, o sparo!

UNA VOCE — Sono là dentro, gente!

ALTRA VOCE — Bruciate la capanna! (*Un sasso entra dalla finestra. Maybelle grida*).

TERZA VOCE — Prendeteli i negri! Linciateli!

PERCY (*strisciando sul proscenio*) — Ho paura, Thea, ho paura da morire.

THEA (*con rabbia*) — Ritorna laggiù, e aiutami a guardare quella finestra! o ti accoppo io stesso!

PRIMA VOCE — Venite, gente! prendiamoli! (*Abbaiare di cani*).

ALTRA VOCE — Bene, andiamo. (*Thea alza la pistola e spara*).

TERZA VOCE — Prendeteli i negri! Bruciate la capanna! Sono armati, prendeteli!

THEA — Non avvicinatevi più, la prossima volta non la sbaglio! Sparerò per ammazzare!

PRIMA VOCE — Sono armati!

ROSS — Ascoltate! State rovinando la mia proprietà. Non mi ammazzate tutti i miei uomini; non sono stati loro!

TERZA VOCE — Ammazzate tutti i negri! Bruciateli!

ROSS (*gridando*) — Diciamogli che se chi è stato viene fuori, lasceremo andare gli altri. Non posso fare andare avanti il mio stabilimento se mi ammazzate tutti gli operai!

PRIMA VOCE (*elevandosi su tutti i rumori*) — Se quello che ha commesso il delitto viene fuori, non faremo niente agli altri! Vi diamo cinque minuti per decidere!

ALTRA VOCE — Se però allora non siete ancora venuti fuori, vi bruciamo la casa addosso.

THEA (*andando alla porta di destra*) — Tom, Jack, avete sentito quello che hanno detto? (*Tom e Jack entrano. Thea va al centro*).

TOM — Sì, ci danno cinque minuti.

JACK — Hanno detto: chi è stato. Vorrei saperlo, io, chi è stato!

HUB — A quelli non gli importa chi è stato, basta che hanno un uomo!

PERCY (*gemendo*) — Ma chi sarà quell'uomo?

THEA (*in mezzo alla scena*) — E' il vostro momento, ragazzi. Un uomo deve andare là fuori e morire; parlate, non abbiamo molto tempo.

TOM — Io ci andrei, ma devo aiutare a pagare l'ipoteca di papà e aiutare Maybelle ad andare a scuola.

JACK — Se avessi visto una sola volta il vecchio, non mi importerebbe.

PERCY (*gemendo*) — Io non ci posso andare! Non posso e basta, ho paura!

HUB — Nessuno qui ha fatto niente. Non capisco perchè debbano andare.

TED — Credo di essere l'unico rimasto.

MAY (*buttandogli le braccia al collo*) — Non posso lasciarti andare, proprio non posso!

THEA — Neanche io ti lascerei andare, bimbo. Va benissimo, andrò io.

TED — Tu non puoi andare là fuori, Thea.

THEA (*cambiando tono*) — Non c'è ragione di farci ammazzare tutti e qualcuno deve andare.

TOM — Tu non puoi andare, Thea, facciamo le carte. Diranno loro chi deve andare.

THEA — Non c'è ragione di farle. Ognuno di voi ha la famiglia a cui pensare. Io ho soltanto me, e quando io sono andato non si è perduto molto.

TED — Questo non vuol dire niente. Tu hai diritto di vivere come ognuno di noi.

THEA — Vuol dire qualcosa. Per tutta la vita sono stato un uomo cattivo, sbattuto da un luogo all'altro, da uno stabilimento all'altro, sparando, facendo a coltellate e litigando. Credo di non essere stato tagliato per arrivare molto in là. (*A Maybelle*) Signorina, tu hai detto che io avevo qualcosa di buono in qualche posto; forse, se tu non fossi qui mi sentirei meglio e saprei meglio cosa fare. Ho ucciso molti uomini, nella vita, ma non sono mai

rimasto fermo a guardare una donna morire. Per una qualche ragione non ci posso riuscire. Spero che tu e il bimbo sarete felici. Tom non farà niente per fermarvi. (*Si gira di scatto ed esce dalla casa lasciando tutti attoniti e con i nervi tesi*).

TOM — Thea, Thea, torna!

UNA VOCE — Eccolo, gente! Afferratelo!

ALTRA VOCE — Bruciatelo! (*I cani abbaiano*).

ROSS — Non sei stato tu, Thea, t'ho visto tutto il giorno!

THEA — Sono stato io, sì!

PRIMA VOCE — Ha confessato, basta!

ALTRA VOCE — Legatelo!

TERZA VOCE — Fate un fuoco! (*Voci e abbaiare di cani*).

TOM (*guardando fuori dalla finestra il fuoco che divampa*) — Lo stanno legando e non ha fatto niente... Gli stanno accendendo il fuoco sotto, adesso. Brucia! (*In selvaggia agonia*) Brucia! E neanche si lamenta! (*I cani abbaiano, confuso vocio*).

PERCY (*tornando dall'aver scrutato fuori dalla finestra, si gira selvaggiamente e piomba sulla panca*) — Divento pazzo.

TED (*precipitandosi verso la porta*) — Lasciatemi uscire, non ce la faccio più!

TOM (*afferrandolo e tirandolo indietro*) — Non puoi far niente, Ted. Tanto vale che resti dentro.

TED (*gridando*) — Ma Thea sta bruciando là fuori, vi dico!

TOM — Tu non puoi farci niente, nessuno di noi può farci niente.

TED (*voltandosi, sconfitto*) — Hai ragione, maledettamente ragione. Non siamo altro che operai di una segheria. Tutto quello che si aspetta da noi è che tagliamo i ceppi, seghiamo il legname, viviamo in capanne schifose, facciamo a coltellate, litighiamo e ci ammazziamo fra noi. Nessuno si aspetta certo che badiamo ad un uomo che brucia, ma se la gente che sa qualcosa non può farci niente, a noi non ci resta nulla da fare... a noi non ci resta nulla da fare. (*Abbassa il capo sconfitto. Maybelle scoppia in lagrime e sviene su una sedia. Gli altri rimangono fissi, selvaggiamente, o lottano con le lagrime. Fuori il fuoco brucia e i cani abbaiano. Vengono voci confuse dalla folla, voci che chiedono dei «souvenirs» e si chiedono l'un l'altra, di ammucchiare legna sotto il corpo che brucia*).

FINE

* **Tutti i diritti riservati. Vietata la rappresentazione e la messa in onda senza un regolare permesso scritto.**

MOLTE SPERANZE DOPO UNA STAGIONE PERDUTA

* Pochi mesi fa, si era allora alla fine della stagione, il celebre commediografo argentino Samuel Eichelbaum, in una intervista, aveva apertamente segnalato le cause dell'attuale decadenza teatrale nella difficoltà che incontra un autore a far rappresentare le sue opere, in quanto gli uomini che partecipano agli interessi economici delle varie compagnie cercano di allontanarlo in tutti i modi dal teatro, perchè sanno benissimo che non ci guadagnerebbero nulla se nella loro cerchia subentrasse un altro con il diritto di esigere per lo spettacolo una decorosità che si traduce in spese maggiori. Così fra il pubblico e gli attori viene eretto un muro che rende molto difficile quella comunicatività che permette una intesa immediata fra colui che offre e chi riceve. Il teatro nazionale perde cioè la sua spina dorsale, e mentre il pubblico resta disorientato, i commediografi non trovano alcun appoggio e nessun incentivo per la loro opera creativa. Questi uomini d'affari poco scrupolosi non solo hanno prodotto questo disagio, ma sono giunti al punto di allestire dei lavori con tanta povertà di mezzi, da rovinarli. L'autorevole Mane Bernardo nei suoi «Appunti di teatro» lamentava, infatti, la primitività della messa in scena che finora non ha tratto alcun insegnamento dall'esempio del teatro straniero, anzi non si è ancora riusciti ad amalgamare gli sforzi degli autori, attori e registi che amano troppo procedere per proprio conto, anche quando questa discordia di intenti conduce al disastro. Tuttavia Eichelbaum

non ha nascosto il suo ottimismo che nasce dalla conoscenza del tradizionale amore degli argentini per il teatro, e ha dichiarato che malgrado tutti gli alti e bassi delle varie stagioni, il teatro sarà sempre vivo poichè la sua essenza « si ritrova nella funzione di captatore delle mutazioni dell'anima di un popolo, di espositore del dramma umano e di veicolo di penetrazione e di analisi della vita dell'uomo ». La grandezza di questo ottimismo va misurata tenendo presente la conclusione della stagione, così povera e scoraggiante, che vi descriverò ora in breve.

Al « Gran Splendid » si è rappresentata *Historia de una escalera* dello spagnolo Antonio Buero Vallejo che vinse in Ispagna il premio Lope de Vega; un'opera di interesse molto relativo, improntata ad un realismo di vecchio stampo che ormai ha fatto epoca, soprattutto dopo che tutto il mondo ha conosciuto *Sesto piano* di Alfredo Gehri, della quale ne è in un certo senso il rifacimento. L'opera di Buero Vallejo si riallaccia così strettamente ad una atmosfera di tempi passati da più di trent'anni, da perdere oggi il suo vero significato, nonostante che il dialogo spigliato la sorregga dal principio alla fine. Si comprende quindi perchè il prestigioso direttore Cunill Cabanellas non abbia potuto trovare per questo lavoro il tono adeguato per metterlo a fuoco secondo intenzioni moderne e che nell'insieme siano sorte delle violenti sforzature. José Cibrián, Benita Puértolas e Fina Wasserman hanno recitato con bella proprietà, ma non hanno potuto evitare di far notare la difficoltà provata nel tentativo di inserirsi nello spirito della commedia. La regìa era priva di ogni valore, come può esserlo cioè quando si passa con la massima disinvoltura e leggerezza dal naturalismo di *Historia de una escalera* a *Crimen en borrador* e poi alla scolorita riesumazione di *Petit Café*.

Un'opera che malgrado gli anni conserva intatta la sua freschezza e il mordace spirito sarcastico di Shaw, è *Candida*, composta nel 1895 e rappresentata ora dalla compagnia di Ana Lassalle. Indubbiamente le difficoltà che presenta hanno messo a dura prova gli interpreti che se la sono cavata abbastanza bene, benchè non siano preparati a rappresentare un'opera come questa che richiede, contemporaneamente, spigliatezza e castigatezza.

Ottime sono state le intenzioni di Jorge Mar nello scrivere la nuova commedia *El Baldío* che ha suscitato viva attenzione fra il pubblico, tanto che il « Teatro Nacional Cervantes » l'ha replicata oltre cento sere. L'opera pone un accento di esaltazione al progresso che in campo sociale si è realizzato negli ultimi anni in Argentina e si appella al nuovo spirito di una generazione fiduciosa e baldanzosa. Più appariscente di tutto è l'abilità e il mestiere dell'autore che in avvenire potrà, perfezionandosi, evitare di cadere in alcuni difetti, come l'eccessivo dilungarsi su situazioni superficiali che fanno solo sviare l'attenzione del pubblico, e la ricerca di effetti troppo facili e banali da ottenere, tipo fervore patriottico. La superba interpretazione di Blanca del Prado ha collaborato decisamente al successo.

All'« Odeón » i commediografi María Luz Regás e Juan Albornoz hanno visto cadere la loro commedia *El mal amor*, una delle tante opere con le quali questo duo d'autori è quasi sempre presente sui cartelloni. Gli autori si sono però mostrati attaccati a concetti che da gran tempo il teatro ha superato, ma è evidente che non vedono quanto siano lontani dalla verità, chè altrimenti la smetterebbero di scrivere. E' vero che la messa in scena non ha fatto nessun sforzo per salvare il salvabile, ma una commedia deve prima di tutto reggersi da sola. Così gli attori sentendo l'artificiosità delle situazioni non hanno potuto impegnarsi a fondo, in modo che ne è risultato uno spettacolo desolante sotto tutti i punti di vista. Le stesse cose potrebbero ripetersi per Gerardo Ribas e per la sua *Cuando la verdad es mentira*, di una puerilità ridicola, a cui si aggiungono i peggiori difetti che un commediografo possa avere, che all'« Ateneo » ha avuto la sorte che si meritava. Per fortuna Gerardo Ribas è stato aiutato molto dagli attori, e qui è doveroso ricordare Irma Córdoba, la espressiva Susanna Mara, Cou e Perrone. I bozzetti degli scenari di Gori Muñoz erano pregevoli e degni della migliore considerazione da parte del regista, ma poichè non sono stati realizzati, al disastro del testo si è aggiunto quello della regìa.

Nella traduzione di Tito Livio Stoppa, *No lo conozco, señor* di Aldo de Benedetti si è rivelata commedia piacevole e amabile per le sue doti di grazia, ed è stata molto apprezzata. Divertente *Elena y los hijos de Eduardo* di Sauvajon replicata al « Cómico » con ottime accoglienze del pubblico. Accoglienze altrettanto lusinghiere hanno salutato *La Heredera* di Henry James nell'adattamento scenico di Ruth e Augustus Goetz. Nella versione l'opera perde parecchio, ma gli sforzi encomiabilmente concordi di tutti gli attori e soprattutto di Rosa Rosen, hanno valso a conservare alla vicenda la sua grande vena romantica, e ai personaggi la loro meravigliosa concretezza.

Concluderò con poche parole per *La dama de las comedias* di Arturo Cerretani e César Tiempo, messa in scena al « Teatro Municipal General San Martin ». Gli autori pare si siano ispirati alla tecnica radiofonica usata per la realizzazione di episodi dei romanzi sceneggiati, per questo lavoro che vuol essere una biografia scenica di Sarah Bernhardt, senonchè un certo senso di fatica, che appesantisce il lavoro, rovina in pieno l'originalità di questo tentativo. Ottimo come sempre Mario Vanarelli nel disegnare i bozzetti delle scene con gusto veramente raffinato.

Eduardo Hurtado

Buenos Aires, aprile 1952.

Hirschfeld

Su questo albero si sono rifugiati i quattro disillusi della vita della nuova commedia di Capote, che nel simbolico nido hanno covato il più bel successo di fine stagione a New York

NEW YORK

Il giovane Truman Capote ha superato tutti i maestri: la sua nuova commedia "The Grass Harp" è l'unica di cui si parli e che il pubblico ascolti con vivo e sorprendente interesse

■ *In tutto il mondo, invece di fare del teatro si discute. Lo vedo anche da quanto pubblicate di casa nostra, ché in fatto di discussioni, l'Italia teatrale mi pare non debba considerarsi seconda a nessuno. Ma comunque i primi sono sempre gli americani e le discussioni a New York sono infinite. Qui si va per le spiccie nel parlare, e ciò che voi vi lusingate a chiamare « crisi » del teatro, a Broadway la si definisce « malattia »; una malattia che richiede cure costosissime, per risvegliare dal letargo i grandi attori e dal disinteresse pubblico attori e anche finanziatori, con annessi e connessi amministratori. Ma si afferma che la colpa è dei commediografi di grido se i teatri si svuotano al punto che in certi periodi detti di vacanze, cioè quelle feste nelle quali da noi, invece, si conta su una maggiore affluenza di spettatori, come il Natale, la fine d'anno, ecc., sarebbe più redditizio vederli chiusi. Voi direte che allora tanto vale tenerli chiusi tutto l'anno e non parlarne più, e in questo vi troverete d'accordo con un mucchio di persone che neppure vi sognate. Infatti i competenti dichiarano che è ora di finirla col cercare una soluzione economica per sanare la « malattia » del teatro, dal momento che il pubblico approfitta di ogni occasione per divertirsi altrove con la soddisfazione di aver meglio speso il proprio denaro. Se il pubblico non va a teatro vuol dire che gli attori non sono più in condizione di offrire ciò che esso richiede; e se gli attori sono in questa spinosa situazione,* ergo, *vuol dire che gli autori non scrivono più una bella commedia, e quando ne scrivono sembrano affaccendati in tutt'altre faccende. Il celebre ed autorevole critico Walter F. Kerr sulle colonne del « New York Herald Tribune », attaccando vivacemente Maxwell Anderson ed Elmer Rice, scriveva: « Al principio della stagione Maxwell Anderson ci ha presentato un lavoro:* Barefoot in Athens. *Egli aveva un sacco di cose da dirci sulla storia, sulla democrazia, sulla tirannide e sulla filosofia. Ma non ha fatto altro che una commedia per un teatro inteso come " tempio della democrazia ", in cui egli celebra il suo alto ufficio. Un tale impegno del commediografo non è molto consolante, perchè sarebbe opportuno che non si limitasse solamente ad allusioni. Un po' più tardi Elmer Rice diede il suo contributo all'attuale stagione con* The Grand Tour, *un lungo serpeggiante colloquio di Rice con se stesso sulle bellezze della cattedrale di Chartres, sui vantaggi dei viaggi oceanici e sui meriti dell'alta cultura. Ancora una volta veniva palesata l'assenza di ogni minimo sforzo compiuto per attrarre, interessare il pubblico o almeno per risvegliarlo. Ciò che una volta si sarebbero giudicate personali riflessioni buone per un piccolo volume di saggi, viene oggi considerato quale ottimo nutrimento per il teatro ». E' naturale perciò che con iniezioni di tanta saggezza, il teatro si ammali gravemente e il pubblico preferisca rivolgere altrove la propria attenzione per divertirsi.*

In ogni modo ne riparleremo quando la nuova stagione sarà incominciata; ora completiamo la cronaca della conclusione della presente. Il 19 marzo al « Royale Theatre » è andata in scena una novità di Sigmund Miller One Bright Day *che vuol dire* Giorno brillante. *Si tratta del caso di coscienza del direttore di un importante complesso industriale di prodotti farmaceutici che è venuto a sapere come il nuovo farmaco sul quale poggia la fortuna dell'azienda e quindi di tutti, in certi casi, anzichè uccidere i bacilli, ammazza il paziente. Egli viene quindi a trovarsi nella condizione di dover scegliere la sua fortuna, accettando la responsabilità di innumerevoli delitti, oppure mandare in malora l'azienda, comunicando al pubblico con tutti i mezzi possibili, il pericolo del nuovo farmaco. Nella faccenda, naturalmente, s'intromette l'immancabile spregiudicato affarista che non pensa che al suo danaro, dispostissimo a la-*

sciar morire tutti gli innocenti di questo mondo pur di arricchirsi. E lo spregiudicato è anche innamorato della figlia del direttore, ed attende solo d'essersi rimpannucciato economicamente per sposarla. Come in tutti i drammi del genere, da George Ohnet ai giorni nostri, fortunatamente l'onestà ha la meglio e il buon direttore riacquista la pace del cuore, benchè lo scherzo della medicina che uccide non dipendesse da lui, ma dalla impurità delle sostanze impiegate. Non si sa perchè Miller abbia voluto portare sul palcoscenico una vicenda in cui la vera azione è solo un diversivo, mentre il nocciolo della questione rimane il dubbio che attanaglia l'uomo messo di fronte ad un bivio così impegnativo, come può essere quello in cui da una parte vi è la fortuna e dall'altra il delitto.

Il pubblico è rimasto molto impressionato perchè con le infinite specialità farmaceutiche che al giorno d'oggi circolano in tutte le case, mettere in discussione un dilemma simile, equivale a turbare la tranquillità della gente. Naturalmente ognuno s'augura di non mettere mai più piede in una farmacia finchè scampa. Tuttavia lo spettacolo si è salvato grazie alla grande esibizione degli attori, fra i quali si sono distinti particolarmente Howard Lindsay, Marian Russell, Walter Matthau e Glenn Anders.

Al « President Theatre », il 24 marzo, si è rappresentata una commedia che i soliti maligni hanno battezzato Amleto in cucina benchè il vero titolo sia Dark Legend (Oscura leggenda). E' un adattamento di Helene Fraenkel del romanzo del dottor Fredric Wertham, uno psichiatra che aveva raccontato fedelmente il caso pietoso di un giovane che aveva commesso un terribile delitto. Uno di quei crimini che fanno parlare del complesso di Oreste, del complesso di Edipo, di Giocasta e via di seguito. Gino, un ragazzo di diciassette anni rimasto orfano del padre, non permette alla madre di avvicinare altri uomini e non già per dignità, ma soltanto — sentite un po' — perchè se ne è incestuosamente innamorato. Ama e disprezza la madre che è corteggiata da parecchi uomini dai quali in principio è riuscita a liberarsene, ma allorchè l'affetto che la lega all'ultimo arrivato, un giovane professore, diviene per lei una necessità, il figlio non regge alla sua delittuosa passione ed uccide, nella persona della madre, l'amante.

Non si è capito bene perchè questa orribile vicenda sia stata chiamata Leggenda oscura, nè perchè sia stato scomodato Amleto. Jim O'Connor ha infatti scritto nella sua cronaca della serata che se quel ragazzo è l'ombra di Amleto, egli — O'Connor — è Shakespeare in carne ed ossa, ritornato al mondo per ridersela dei suoi epigoni. A nostro giudizio si è ingenerata una confusione fra ciò che può essere l'interpretazione scientifica data da un clinico ad un delitto come questo, e il compito dello scrittore nel ricavarne un'opera per il teatro. Il pubblico, come in tutti i casi del genere, non si è pronunciato e ha lasciato che i critici si sbizzarrissero a lavorarci sopra a piacimento.

A questo punto dovendo concludere, ho lasciato per ultima la notizia migliore, cioè di Truman Capote e della sua nuova commedia The Grass Harp (L'arpa frondosa). Questo giovane scrittore americano già noto all'estero e particolarmente in Italia per i suoi romanzi, e per la sua serena sensibile vena nostalgica e contemporaneamente aperta ad accogliere ogni spunto della realtà di oggi, ha sorpreso tutti con questa commedia che è piaciuta molto e a molti ha fatto tirare un sospiro di sollievo. Immaginate che in una delle tante pettegole cittadine del Sud, quello stesso Sud che è l'ambiente naturale della narrativa di Capote, una bisbetica e matura zitella, viva in costante ansia e timore della collerica sorella Verena. La povera zitella, di nome Dolly, nasconde la marmellata in un armadio che la sorella non può raggiungere, trascorre i giorni con un demonio di nipote che ha allevato e con una donna di servizio di colore, brontolando dal mattino alla sera e qualche volta anche durante la notte. Ma un bel giorno si ribella e con il nipote e la donna di servizio abbandona la casa e va a rifugiarsi in una specie di capanna costruita su un gigantesco albero dal quale il fruscìo del vento pare il suono di una enorme arpa. Lassù li raggiunge un giudice a riposo disgustato della malvagità del mondo e raccontandosi reciprocamente le disgrazie subìte, finiscono per entusiasmarsi della loro decisione di isolamento, sicchè alla fine, fra tanto entusiasmo, è più che naturale che la zitella e il giudice finiscano per innamorarsi. Ma il popolo della città grida allo scandalo, per una condotta così libera, e decide di buttarli giù dal loro nido. Nella mischia il ragazzo si ferisce e deve essere condotto all'ospedale; ma il fattaccio ha servito a dimostrare che, malgrado le lamentele, ognuno è talmente abituato alla propria sorte che la trova eccellente, come ad esempio la zitella che rispedisce il giudice perchè si sente legata fraternamente alla sorella, e strettamente abbracciata ad essa si reca all'ospedale a trovare il nipote. Molti hanno pensato ad una graziosa favola alla Mary Chase, ma è evidente che si tratti invece di qualcosa di più concreto ed indicativo. E' un po' la storia dell'eterna insoddisfazione umana, ma nell'insoddisfazione Capote ha fatto penetrare il disagio e l'incertezza del nostro tempo nelle singole figure che con le loro presunzioni e con le loro debolezze sanno suscitare in noi commozione e sorriso, come sempre fa l'uomo allorchè si pone dinanzi ad uno specchio in un atteggiamento falso rispetto alle sue qualità morali e materiali, nell'eterno tentativo di ingannare se stesso. The Grass Harp ha conquistato di primo acchito il pubblico, e la critica ha trovato in quest'opera la consolazione per tutti i dispiaceri che l'attuale Stagione le aveva procurato.

Gino Caimi

questa

STAGIONE TEATRALE

*** Al Teatro Excelsior di Milano, il 6 aprile 1952, la Compagnia veneta di Carlo Micheluzzi, ha rappresentato la commedia in tre atti di Alberto Bertolini: AVANTI ADAGIO QUASI INDIETRO.**

■ « Avanti adagio » era il motto che riassumeva la saggia prudenza dei vecchi guidatori di vaporetti veneziani; e Alberto Bertolini, illuminando con queste parole l'intreccio e il significato morale della fresca e schietta commedia rappresentata dalla Compagnia Micheluzzi, ha ripetuto un invito all'attenta prudenza che è buona per tutte le intraprese, si può dire per tutta la vita. Anche in questo senso, oltre che nel disegno arguto dei personaggi — nei quali anche la commozione è venata di tratti spontanei o di osservazione comica — e nella gustosa animazione del dialogo, la commedia del Bertolini si ricollega al più schietto e illustre teatro veneziano.

Ci si presenta il laboratorio del liutaio Leonardo Zagato, che è il degno continuatore di una rinomata dinastia popolana di costruttori di violini. Nessuno, in quella vecchia famiglia, è diventato ricco. Erano stati tutti, da alcune generazioni, operai artisti, esperti abili e appassionati. L'ultimo discendente della famiglia, Leonardo, vecchio valente, degno dei suoi antenati, continua nel suo laboratorietto il nobile lavoro tradizionale, stimato da tutti. Vive con lui la sorella vedova, Orsola; e, con lui, ha appreso l'arte il figlio di questa Orsola, il giovane Silvestro, nel quale lo zio ripone le più serene speranze. E' uno Zagato; e continuerà certo l'arte dei suoi padri. E invece, no. Silvestro ha lasciato le quiete abitudini e la dolce e povera fidanzata perchè s'è infuocato per una canterina che non ha certo fama di castità, e, persuaso e incitato da un amico furbo, faccendone e sfruttatore, s'è messo a deprecare le tradizioni dell'artigiano saggio ed equilibrato e non sogna che grosse avventure commerciali o industriali, rapidi affari sfolgoranti e facili e cospicui lucri. E pianta la vecchia madre, e lo zio canuto, per iniziare a Milano una industria chiassosa e fortunosa, togliendo l'« adagio » dal motto dei primi vaporetti veneziani e ripetendo solo « avanti » con rischioso impeto futuristico.

Dopo qualche tempo, l'azienda iniziata a Milano con i pochi quattrini di Silvestro impiglia il giovane imprudente in una brutta trappola di cambiali false e di fallimenti dolosi. Se il vecchio Leonardo Zagato, per tenera pietà della sorella, non intervenisse sacrificando i suoi onesti risparmi e vendendo alcuni celebri violini dei suoi avi, che aveva conservato con religioso amore, Silvestro finirebbe in prigione. E invece è salvato, anche perchè un vecchio operaio di suo zio offre al liutaio tutte le sue poche migliaia di lire che ha risparmiato in decenni d'umile e paziente lavoro, emulo, per questo tratto di fedeltà, d'una famosa vecchia serva d'una commedia di Gallina. *Avanti adagio* finisce bene. Il nipote ravveduto torna ai violini, alla mamma e allo zio; e lo zio è una volta tanto favorito dalla fortuna perchè, dall'Inghilterra, gli giunge una ordinazione importante di violini.

La commedia è gustosa e commovente; e, tra molte altre, ha una bella invenzione. La porta e la finestra del liutaio dànno su un cortiletto col pozzo in mezzo, sempre visibile. Di tanto in tanto, nel cortile, attorno a quel pozzo, sostano gruppetti di popolane e parlano dei fatti altrui; e questi fatti altrui fanno una specie di coralità, opportunamente dosata, in fondo e intorno all'azione. Il pubblico ha ascoltato con piacere e con ilarità alternata con buona commozione questa commedia di sì schietto sapore veneziano, sì ben dosata e svelta e parlata; e ha applaudito calorosamente parecchie volte alla fine degli atti e ripetutamente a scena aperta Andreina Carli che ha recitato con una bella ciarliera vivezza popolaresca. Ma tutti hanno dato un'animata verità alla commedia. Carlo Micheluzzi ha disegnato con finezza una simpatica e generosa figura, Margherita Seglin è stata di spontaneità dolcemente materna, Ruggero Del Fabbro di colorita bonomia, Tonino Micheluzzi di giovanile sincerità e Rosetta Scaramuzza, il Malvezzi, la Diodà, la Mattiuzzi, lo Sclanizza, del quale era la pittoresca scena, e gli altri tutti sono stati pronti e divertenti.

*** Al Teatro Odeon di Milano, l'8 aprile 1952, la Compagnia di Andreina Pagnani, ha rappresentato in una nuova edizione, la commedia di I. Turgheniev: UN MESE IN CAMPAGNA. Versione di Corrado Pavolini; regia di Orazio Costa.**

■ Questa commedia, a mio parere, singolarmente interessante, più che rappresentare, vive una crisi d'amore con una semplicità di mezzi fresca e nuova: nuova, quando fu scritta dal Turgheniev ventiduenne; fresca anche oggidì, dopo tanti decenni. La commedia infatti non si organizza e compone in scene, non raggiunge posizioni ferme. Nei suoi cinque atti fluisce, esitante o predominante o impaurita, e sempre dibattuta nell'intimo delle anime, la passione; con trepidazioni o sgomenti, o buia disperazione che sfiorano la drammaticità o ascendono fino alla poesia.

In una villa della verde campagna russa vive Natalia Petrovna, che forse non ha mai amato, ma certo non ha mai disamato il marito. Passa ore ed ore con lei un amico discreto, che è innamorato di lei, con tanto rispetto da non osare mai una parola appassionata. Questo uomo, Michele Rakitine, assapora il quieto incantesimo che è l'alone della squisita femminilità di Natalia. Nemmeno con gli occhi egli ha fatto capire alla bella signora (che si avvicina alla trentina) la propria tenerezza; e Natalia, che lo vuole e lo ha sempre vicino, d'amore non gli ha mai parlato; forse non ha mai chiarito il sentimento sereno che le rende cara sempre la presenza dell'amico. Insomma, ella si lascia vivere in una real-

tà idealizzata; e quella sua amorosità è una specie di quieta euforia, un'apparenza di amore che la salva dai pericoli dell'amore. Ma da qualche giorno un'inquietudine imprecisa si determina in lei. E' stato accolto nella villa un giovanissimo studente, Bielajef, perchè assuma, durante i mesi delle vacanze, le funzioni di istitutore del figlio meno che decenne di Natalia. Ora accade che a Rakitine sembri che, nei rapporti suoi propri con Natalia, sia intervenuto, a dissimularli, un mutamento. Cortese, generoso, rispettoso, non chiede spiegazioni; si addolora, e non lo fa capire. E' vero questo cambiamento? Forse è indefinito, inesplicato; ma, certo, Natalia dimostra o una stanchezza smorta o una distratta tolleranza della impeccabile devozione del suo fedele amico. Nell'aria è quasi un'attesa pavida di nuovi eventi, un'ansia sospesa, una stanchezza irritabile.

Ed ecco che il medico del paese, un cinico furbone, incaricato da un rustico e cinquantenne ricco e rozzo possidente dei dintorni, chiede, per lui, a Natalia la mano di Vera. Questa Vera è un'orfana povera, raccolta da Natalia e dal marito e cresciuta in casa come una figlia. Quando Natalia ode la richiesta, si mette a ridere. Vera è poco più che una bambina. Come si può pensare a maritarla? Ma, poco dopo, qualche parola amara di Rakitine fa capire a Natalia che questo suo fido e rispettosamente appassionato cavaliere servente pensa che il suo frequente astrarsi, quel quasi evadere, quando egli le parla, del pensiero della donna da lui amata con devozione, sia dovuto alla presenza del giovane precettore che, non solo turba i pensieri di lei, ma anche fa trepidamente battere il cuore della giovinetta Vera. Da quel punto, nel sentimento e nel confuso pensiero di Natalia si destano, quasi del tutto incoscienti, il sospetto, la gelosia e una torbida ira; tanto che mentre, prima, ella aveva riso al pensiero che alcuno avesse pensato a sposare quella Vera sì giovinina, ora giudica possibile quell'assurdo matrimonio e s'adopera perchè si concluda. Tutto questo si determina, svanisce, riappare probabile in alternative di ire, di commozioni, di finti intenerimenti, di sorda inimicizia. E la bellezza della commedia è in queste prime dissimulate, anche a se stessa, certezza ed ebrezza e nel rimorso di amare che s'illumina e poi si ottenebra e spasima nel cuore primaverilmente innamorato di Natalia, gelosa dell'orfana Vera, insofferente della insistenza, prima sì cara, degli sguardi di Rakitine. La donna, che non ha mai conosciuto l'amore, ora lo sente tremendo in sè, come una colpa che bisogna evitare e come una esultanza che non si deve perdere. Insomma, tra l'accigliato silenzio del marito, l'amore sconsolato di Rakitine e il fascino fervido, forse esultante della giovinezza, Natalia, quando è certa d'amare, se ne sgomenta e se ne esalta, e vuole e disvuole che il giovine parta e che resti. Vera, offesa, mortificata e innamorata, è convinta, non solo che Natalia ami il giovane, ma che il giovane ami Natalia; e, per uscire dalla casa dove ha patito tanto, sposa il goffo e maturo aspirante alla sua mano.

Strana, sottile e potente commedia, che è un capolavoro di indagine psicologica. Vien fatto di pensare alle commedie di Cecov, dove nessun sentimento è espresso e tutti sono da intuire, anzi da scoprire, tra vicende che sembrano estranee all'amore; in questa commedia di Turgheniev, invece, l'amore è nel cielo tempestoso dei pensieri, e ogni suo moto, ogni suo dubbio, ogni suo sgomento, ogni suo dramma sono immersi nei personaggi, anzi dei personaggi sono la vita segreta ed esteriore: la sola vita che vivono.

Questa commedia è stata scritta nel 1850. Fu detto che il Turgheniev dopo il '50 ha rinunciato ai tentativi teatrali per scrivere i suoi romanzi e che *Un mese in campagna* non fu mai recitato durante la sua vita. Non pare che sia vero. Nel 1879, cioè quattro anni prima ch'egli morisse, la famosa attrice russa Maria Gavrillovna Savina interpretò la parte di Vera; e Turgheniev, che aveva sempre celebrato l'amore fisico, si innamorò di lei come prima, forse inutilmente, s'era innamorato della sorella della Malibran, la signora Viardot.

Turgheniev è tornato in un teatro italiano, recitato con saggia e armoniosa semplicità e un fervore di passione umanamente sentito e umanamente espresso. La commedia più importante di quel « colosso affascinante, di quel gigante dai capelli bianchi, bello, molto bello, grandemente bello, con dell'azzurro di cielo negli occhi », come è descritto nel *Journal des Goncourt*, fu messa in scena con la regìa di Orazio Costa, ingegnosa e artistica e insieme rispettosa delle intenzioni dell'autore, in un bel quadro scenico composto da Veniero Colasanti che ha di regista anche le belle vesti.

Andreina Pagnani fu una Natalia perfettamente vera e umanamente e artisticamente, per subiti passaggi, sospettosa, insofferente del dolore e insofferente del dubbio d'amore, del proprio amore e dell'amore altrui; e poi di dolore avida, ridestante in sè i neri dubbi per non vedere troppo lucidamente nel suo cuore; creatura umana d'ogni tempo, incolpevole e pur presa dalla vertigine del male e incapace di commetterlo e affascinata dalla stessa paura del male. Una interpretazione memorabile è stata davvero questa, di Andreina. E tutti gli attori hanno recitato ammirevolmente, da Fulvia Mammi che si è liberata presto di qualche accentuazione svenevole e ha recitato con freschezza trepida e ingenuità di dolore e fu applaudita a scena aperta, a Arnaldo Foà, attore davvero valente, che ha dato a Rakitine una dignità di tormento, con qualche efficace scatto aspro, subito dominato con tristezza amara e generosa. Il De Lullo ha una volta di più fatto ammirare la sincerità, la freschezza, la giovinezza e la nobiltà della sua arte. E tutti gli altri hanno collaborato utilmente alla memorabile interpretazione, al veramente eccezionale spettacolo alla perfetta rappresentazione del dramma di Ivan Turgheniev, tradotto con scrupolosa cura e con buon gusto da Corrado Pavolini. *Un mese in campagna* fu applauditissimo; i suoi molti quadri sono stati divisi in tre atti, e, alla fine d'ogni atto, insistenti e unanimi applausi e decine di evocazioni alla ribalta degli attori hanno dimostrato quanto il fittissimo pubblico abbia gustato la bella opera d'arte e la eccellente recitazione.

Renato Simoni

GIRATE PER COMPETENZA

RACCOMANDATA APERTA PER IL DIRETTORE GENERALE DELLA RAI (RADIO ITALIANA)

Caro Lucio, devi sapere che ogni venerdì, alle 14,30, la RAI effettua per le stazioni del secondo programma una trasmissione dedicata al Teatro, abbastanza interessante e vivace, fatta di brevi interviste con autori e attori, di scene delle « novità » più importanti della settimana, ecc. La trasmissione di oggi mi ha procurato una sorpresa. Vi si parlava del successo milanese del dramma *Lazzaro* di Pirandello, ripreso, come sai, opportunamente e con meritata fortuna dalla compagnia di Andreina Pagnani: e ripreso, come pure sai, per la prima volta, più di un mese fa, al « Carignano » di Torino. E come se ne parlava? Con le parole scritte da me sul *Dramma* (fascicolo 153 del 15 marzo) in occasione, appunto, della recita torinese. Ora, a questo proposito, devo osservare due cose:

1°) una trasmissione dedicata alle « prime » teatrali deve essere tempestiva e non ridursi a informare il pubblico dopo un mese dalla « prima autentica », attendendo comodamente che le compagnie si spostino a Milano o a Roma e ignorando i teatri delle altre città;

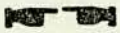
2°) il titolare della rubrica, servendosi in parte della mia modesta prosa, non ha citato nè Torino, nè *Il Dramma*, nè me.

Non è fatto che abbia una straordinaria importanza, d'accordo. Ma ho voluto segnalartelo perchè esso è indice di un sistema che non vorrei vedere incoraggiato dalla RAI: per la considerazione dovuta a Torino e ai suoi teatri e per il rispetto che merita la roba degli altri (fossero anche dieci righe).

Ti saluto con affetto tuo

Lorenzo Gigli

Torino, 18 aprile 1952.



Uno studente dell'Università di Roma, domanda:

PERCHÈ LE UNIVERSITÀ NON DEBBONO AVERE SCUOLE DI DIZIONE E RECITAZIONE PROPRIE INVECE DI COMPAGNIE REGOLARI CHE OGNI ANNO SI SUCCEDONO PER LORO INTERESSE ESCLUSIVO, COL DENARO DELLO STATO, E CHE ALLA UNIVERSITÀ NON PORTANO ALCUN BENEFICIO MA ARRECANO DANNO?

Egregio Direttore, leggo nel fascicolo del primo marzo 1952 del suo prezioso e benemerito quindicinale l'articolo di Pietro Cazzani, sui giovani e il teatro. L'articolo giunge opportuno specialmente per quanto riguarda i teatri universitari. Permetta che io, che da tre anni vado svolgendo una modesta attività teatrale in seno alla Compagnia dell'Ateneo di Roma, aggiunga alcune considerazioni.

E' vero che la Compagnia dell'Ateneo non è mai stata una compagnia veramente universitaria nè per il repertorio nè per gli elementi e che la stessa cosa più o meno avviene nel Teatro universitario di Padova, ma questo accade per necessità imprescindibili. Per fare un repertorio universitario e di cultura ci vogliono giovani attori universitari insieme a veri attori, ci vogliono bravi registi che siano inoltre in possesso di una cultura universitaria, ci vogliono denari in quantità, ci vuole un pubblico che si interessi. E tutto questo non c'è. Per avere attori e registi universitari è necessaria una scuola universitaria teorica e pratica, e questa scuola non c'è. L'Università di Roma ha da anni in cantiere il progetto dello Istituto del Teatro, ma poca volontà di attuarlo; e se si attuerà, come pare, sarà probabilmente solo teorico e letterario, perchè una scuola si esita a farla per non suscitare il risentimento dell'Accademia che ne ha ormai il monopolio. Ciò è contro il teatro e contro la cultura. Io e i miei amici di Roma abbiamo vivacchiato ai margini delle varie formazioni che si son succedute nel Teatro dell'Ateneo senza alcuno scopo universitario. Gli entusiasmi ci sono stati e ci sono, ma non hanno sfogo. Non c'è una scuola che disciplini e che dia uno stile, e che rimanga oltre le persone; non c'è una stabile vera in cui gli elementi migliori si facciano conoscere a fianco di qualche attore.

E i teatri universitari non hanno pubblico tale da poter vivere, e le sovvenzioni (date, per un'infausta legge protezionistica dei professionisti, che possono vivere benissimo senza i teatri universitari, solo quando ci siano molti professionisti in compagnia, e tanti più ce ne sono meglio è, e quindi tanti meno universitari) vanno pressochè buttate.

Si riveda la legge, si sospendano le sovvenzioni ad inutili ed ibride compagnie, ma si creino nelle Università gli Istituti del Teatro con scuole di dizione, recitazione e regia e bravi maestri, si educhino da queste cattedre i giovani al teatro: e avremo le stabili e avremo gli ottimi spettacoli e avremo il pubblico, e spenderemo bene i soldi dello Stato. Ed è il mo-

mento, chè siamo in sede di riforma della scuola.
Per intanto si diano denari per due o tre buoni spettacoli straordinari all'anno, fatti da giovani con la partecipazione di qualche nostro illustre attore da cui non si finisce mai di imparare qualcosa. Grazie e distinti saluti.

Francesco Golzio

Nico Pepe che ha diretto per due Stagioni il Teatro Ateneo di Roma, spiega non soltanto perchè non crede più in quel teatro universitario, ma domanda:

LA PASSIONE DEI GIOVANI ESISTE DAVVERO? DALLE TEORIE DEL PROF. CAZZANI ALLA MIA ESPERIENZA PRATICA CI SARÀ UNA STRADA GIUSTA?

Caro Lucio, vorrei rispondere alle parole del prof. Pietro Cazzani pubblicate nel fascicolo del 1° marzo, facendo conoscere la mia esperienza di due anni presso un teatro universitario.
Per teatro d'Università non intendo un teatro universitario nel senso di Compagnia costituita tutta da studenti universitari. Se così fosse stato io non avrei potuto appartenervi, ed anche perchè, una Compagnia composta tutta da studenti non sarebbe stata altro che quella che un tempo si chiamava semplicemente «filodrammatica studentesca». Adesso, come tu sai benissimo, non ci sono più filodrammatiche e filodrammatici, ma attori sperimentali e piccoli teatri. All'« Ateneo » di Roma, dunque, ho diretto non una Compagnia studentesca, bensì un complesso di attori professionisti costituito appositamente per portare agli studenti testi del teatro classico, commedie italiane inedite e qualche opera di repertorio. Gli autori? Goldoni, Molière, Shakespeare, Goethe, Bibbiena fra i classici; Betti, Calvino, Zerboni, Trabucco, Calendoli fra i moderni; Rovetta e Colantuoni per le uniche due opere di repertorio rappresentate.
Teatro, dunque, per tutti i gusti. La sala, nella quale recitavamo, comoda ed elegante in platea, è anche attrezzatissima nei servizi di palcoscenico. Un vero teatro, dunque. Gli attori: Carlo Ninchi, Mario Ferrari, Lola Braccini, Carla Bizzarri, Aristide Baghetti, Anna Maria Alegiani, Luisella Beghi, Marina Dolfin, Armando Francioli, Gabriele Ferzetti, si alternarono alla ribalta, più un gruppo di giovani — Bargone, Principini, Gai, Mete, Lupi, Tommasi — studenti alcuni, come il Tommasi, il Mete, il Gai; provenienti da una vecchia organizzazione teatrale studentesca gli altri. Insomma, una formazione il più possibile (soprattutto in relazione agli scarsissimi mezzi a disposizione) il più possibile completa nei suoi ruoli e al servizio di un repertorio nè banale nè del tutto comune. E siccome la sala nella quale la Compagnia recitava non poteva ospitare più di cinquecento persone, per gli organizzatori, soprattutto in considerazione del gran parlare e del gran scrivere che si fa e si faceva su tutti i giornali e su tutte le riviste tecniche della passione per il teatro dei giovani studenti e della necessità di dare ai giovani un teatro, di portare ai giovani un repertorio che fosse valido e così via, per gli organizzatori, anche in considerazione delle enormi facilitazioni concesse a studenti e professori, fu facile prevedere una serie di esauriti. Poveri organizzatori: di studenti a teatro se ne videro sempre pochi e così dicasi dei professori e del personale universitario. E anche quei pochi cercavano di fare il possibile, attraverso associazioni studentesche e uffici competenti e comitati vari, di venire a teatro gratis.
Le scuole medie, è vero, frequentavano i nostri spettacoli: Istituti al completo, regolarmente inquadrati, capitavano qualche volta in teatro, ma ben presto ci accorgemmo che quei giovani, a parte il fatto di essere privi di ogni educazione teatrale, tanto da considerare una recita di prosa con lo stesso spirito con cui si può considerare una rivista di avanspettacolo, a parte che questi giovani si avvicinavano a Molière, a Goldoni, a Shakespeare senza che nessun professore li avesse un tantino illuminati sull'opera alla quale stavano per assistere, a parte tutto questo, ci accorgemmo ben presto che quei giovani venivano alle nostre rappresentazioni solo perchè questo permetteva loro di abbandonare per una mattina o per un pomeriggio le aule scolastiche.
Comunque, siccome su giornali e riviste si continuava a battagliare per un teatro per i giovani, teatro per gli studenti e si parlava del problema dei teatri universitari come se questo problema effettivamente esistesse, così gli organizzatori, nel preparare per l'anno comico 1951-52 la compagnia del teatro dell'Università della quale vi parlo, si preoccuparono di allargarne l'organico e prima ancora di completare l'elenco artistico affidarono alla stampa un bando con il quale si invitavano gli studenti universitari che avessero avuto intenzione di dedicarsi all'arte drammatica, e di entrare a far parte della Compagnia, a presentarsi, un mese dopo la pubblicazione del bando stesso, sul palcoscenico del teatro universitario, preparati a recitare una scena di loro scelta, a sostenere una discussione sul teatro in genere e a leggere a prima vista quel brano di commedia che la Commissione, composta da un regista, un aiuto regista, un attore professionista, una attrice professionista, un amministratore, avesse loro sottoposto.
All'appuntamento si presentarono, fra studenti e studentesse, ventidue persone. A ognuno veniva posta la domanda: « Perchè vuol recitare? » ma le risposte costituirono la prima delusione. Non fu espressa una tendenza, non si parlò nè di vocazione, nè di passione. Pudore di usare certi termini? Può darsi. A molti fu chiesto se avevano mai inteso nominare o parlare di Ermete Novelli. Nessuno sapeva chi fosse o chi fosse stato. Tutti conoscevano però Yvonne De Carlo e Danny Kaye. Per quanto riguarda la storia del teatro, buio completo. Piran-

dello fu l'unico nome che risultò conosciuto all'unanimità. Si passò alla recitazione. E qui la sorpresa fu maggiore. Su ventidue partecipanti, una signorina si era preparata su Ibsen, due altre signorine sulla scena tra Flaminia ed Eugenia degli Innamorati, *uno studente fece ascoltare tutto il racconto del brillante, nella scena del terzo atto de* La signora è partita *di Gaspare Cataldo, un altro ancora non aveva saputo trovare niente di meglio, per un saggio di recitazione, che una poesia di Trilussa.*

Questo è quanto io so circa la passione, la preparazione, l'interesse al teatro da parte di quei giovani studenti. Pur tuttavia continuo a leggere che esiste un problema teatrale dei giovani, che i teatri universitari dovrebbero essere fatti così e così, che in America si fa in questo modo, che in Germania invece si fa in un altro modo, e via discorrendo. Leggo tutto questo e sarà verissimo, ma poichè in quella sede universitaria io ho fatto esperienza pratica, ho elencato i risultati di quella esperienza. Può anche darsi che sia stato tutto un errore e che si debba fare così e non così. Mi auguro che altri provino con migliori risultati: per quel che mi riguarda desidero non parlarne più.

Nico Pepe

PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

SETTIMO ELENCO DEL SESTO MILIONE

PAOLO RAVIGLIA, amministratore della Compagnia Renzo Ricci, per ritenute agli attori della compagnia stessa, dal 24 dicembre 1951 al 31 marzo 1952, chiusura della gestione	L.	40.000
ARMANDO ROSSI, per gli « Amici della Piccola Ribalta » di Torino, undicesimo versamento della Stagione teatrale attuale .	»	5.090
GUIDO LOPEZ	»	5.000
GINO LEONI, per ricordare la moglie Clara Janigro	»	5.000
	L.	55.090
Somma precedente . .	»	747.760
Totale a tutt'oggi . .	L.	802.850

termocauterio

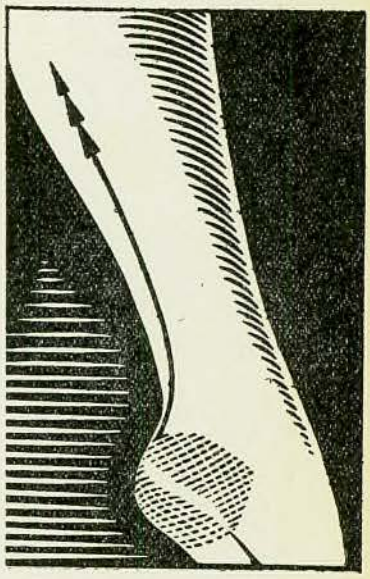
* Dall'ipocrisia di un tempo — la epoca dei telefoni bianchi — il nostro cinema è passato alla sfacciataggine della miseria; una miseria arrogante compiaciuta e strafottente. E gli stracci che in chilometri di celluloide vanno per il mondo sono tanti e tanti, che Roma non poteva più contenerli tutti, e il regista Castellani con la pellicola *Due soldi di speranza* ha tirato fuori quelli dei napoletani. Gino Caimi, il nostro corrispondente da New York — che era in Italia la settimana scorsa — dopo aver visto il film di Castellani e fatto con noi le considerazioni di cui sopra, ha concluso domandando: « Ma è una bandiera? ».

* Nella stessa vettura di un treno Milano-Torino si trovano Daniele Chiarella proprietario del teatro Carignano di Torino e, accanto, un tale che si occupa di « stagioni liriche ». Il Tale legge il *Corriere Lombardo* e nella pagina del teatro trova annunciato che « le domande per sovvenzioni per stagioni liriche il cui inizio o svolgimento è previsto nel quadrimestre luglio-ottobre 1952 dovranno essere presentate alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, direzione generale dello spettacolo, entro e non oltre il primo maggio ».
Il Tale indica la notizia a Daniele Chiarella e dice: « Molto gentile da parte loro a ricordarlo, ma come possono pensare che io lo dimentichi? ».

* I giornali francesi fanno sapere ai turisti di tutto il mondo che alle « Folies Bergères » è stata varata la nuova rivista che si intitola *Une vraie Folie* e mettono in rilievo che si tratta di un titolo di tredici lettere contro la scaramanzia. Aggiungono che la vedette di questo anno è certa Yvonne Ménard, figlia di un fornaio, che esordì sei anni fa, nello stesso teatro, come ballerina-nuda. Ma ora che è una grande stella, dicono, ha *il diritto di presentarsi anche completamente vestita.* Ed aggiungono: « La notorietà, nel campo del music-hall si misura con la superficie di epidermide coperta ».
— Sta bene, — ha esclamato l'ex-farmacista Guidino Sacerdote, inviato speciale della « Errepi » alla prima — ma anche con la celebrità non bisogna esagerare, altrimenti ce la mostreranno chiusa in un sacco.

LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile
Proprietà artistica e letteraria riservata alla ILTE Industria Libraria Tipografica Editrice - Torino Corso Bramante 22. Indirizzo provv.: c. Valdocco 2

Una carezza a fior di pelle per le lettrici di « Il Dramma »



★ ULTIMA MODA ★

Brevetto Franceschi

CALZE
"MILLE AGHI"
NYLON

velatissime, senza cucitura con baghetta posteriore ricamata (custodite nel cofanetto Poesie)

DUEMILA LIRE
IL PAIO

Contro assegno - franco di porto

FRANCESCHI

VIA MANZONI 16 - MILANO
C. C. Postale 3/32295

GIOVANNI BOLDINI (1845-1930) Ritratto del Conte Robert De Montesquiou - Parigi, Museo « Jeu de Paume »

T ***In ogni tempo la suprema raffinatezza dell'uomo elegante è nella propria biancheria***

CASA
FONDATA NEL
1890

TRUZZI

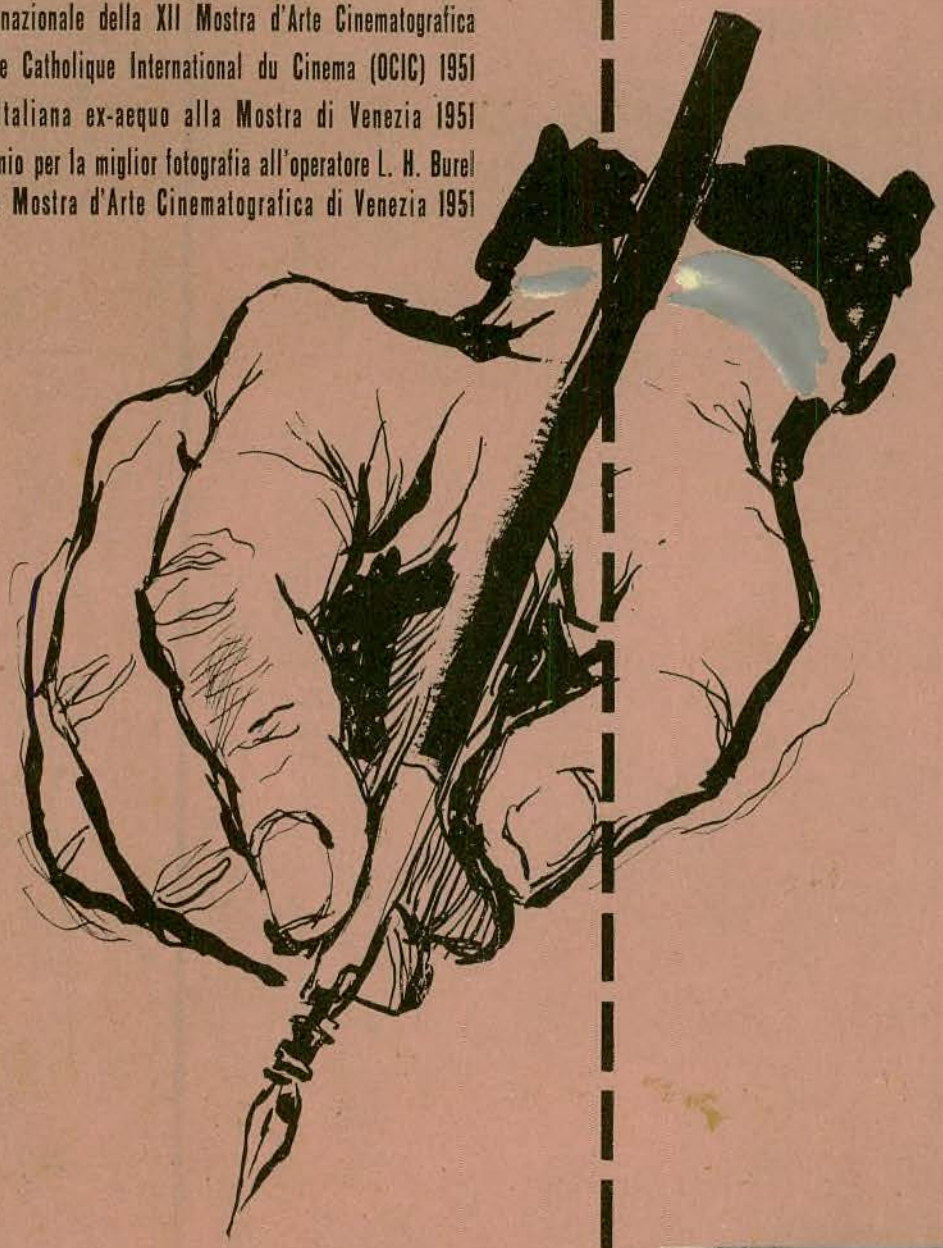
DI FERRUCCIO BALLINI

camiciaio di grande classe

MILANO - CORSO MATTEOTTI N. 1 TELEFONO N. 701-208

Premio Louis-Delluc 1951
Gran Premio del Cinema Francese 1951
Premio Internazionale della XII Mostra d'Arte Cinematografica
Premio dell'Office Catholique International du Cinema (OCIC) 1951
Premio della Critica Italiana ex-aequo alla Mostra di Venezia 1951
Premio per la miglior fotografia all'operatore L. H. Burel
alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia 1951

Distribuzione LUX FILM



Diario di un curato di campagna

È un film di

ROBERT BRESSON

tratto dal romanzo di Georges Bernanos (Ed. Mondadori)