

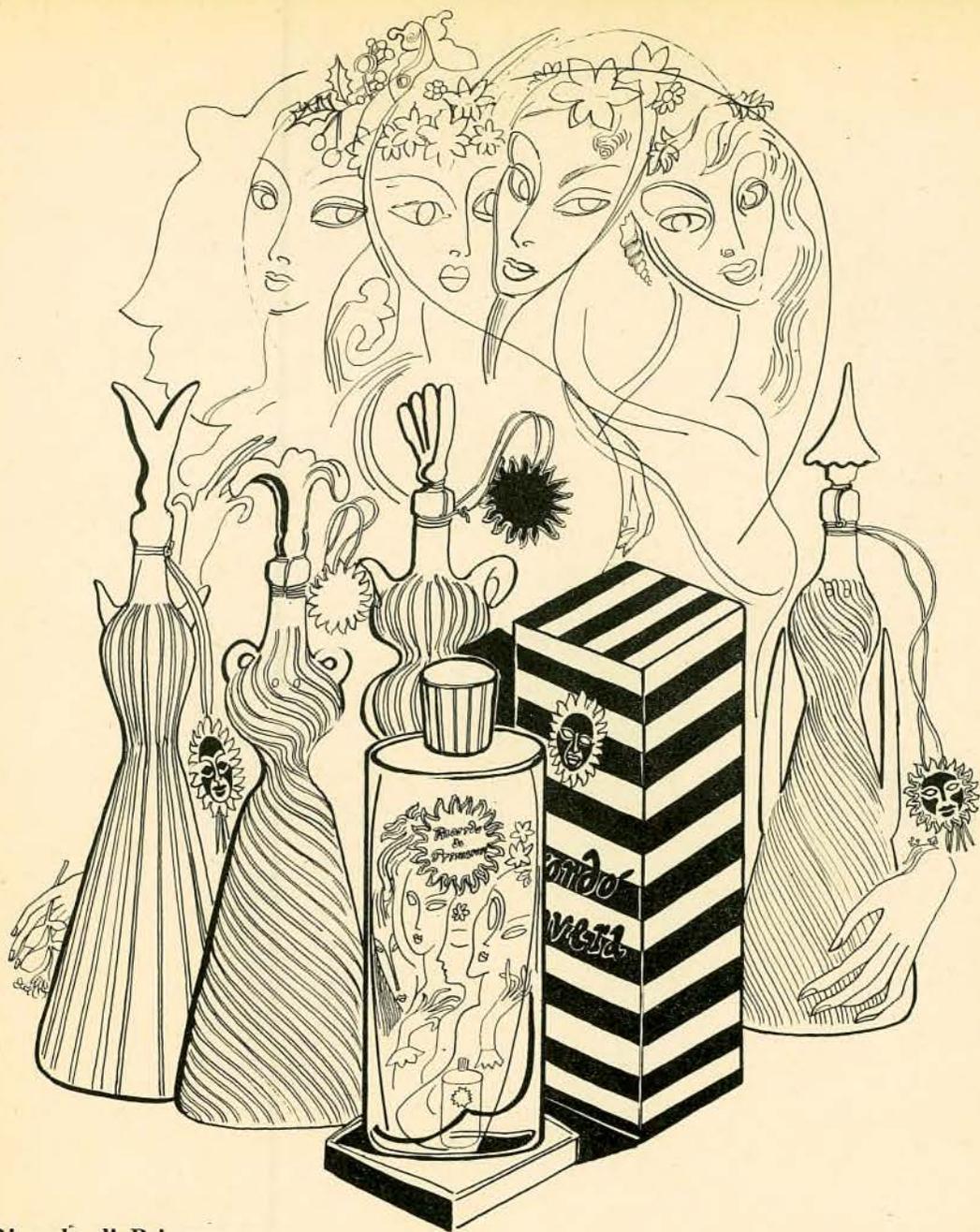
24° ANNO - N. 73 - 15 NOVEMBRE 1948

Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 150

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO BENTIVOLLI





Ricordo di Primavera
 Ricordo d'Estate
 Ricordo d'Autunno
 Ricordo d'Inverno

LE QUATTRO STAGIONI IN FLACONI DA VIAGGIO

Delle «Quattro Stagioni», ormai famose in tutto il mondo per le quattro singolari tonalità di profumo e per la grazia e l'originalità delle confezioni, sono stati creati i flaconi da «Viaggio», pratici e particolarmente indicati per la signora elegante che deve viaggiare. È un dono raffinato che accompagnerà ovunque la persona cara





il diavolo in corpo

- Regia di Claude Autant-Lara
- Prodotto da Paul Graetz per l'Universal - International
- Esclusività S. C. I.

con

Micheline Presle

Gérard Philippe



MIRACOLO

È IL PRIMO SERIO
TENTATIVO DI DAR
VITA SCENICA AD
UN PROBLEMA
RELIGIOSO

*

MIRACOLO

È QUALCOSA PIÙ
DI UNA COMMEDIA

*

MIRACOLO

È UN GRIDO DI FEDE!

*



Gino Cervi - Roldano Lupi
Nella Bonora

SONO STATI GLI
INTERPRETI ECCEZIONALI DI

MIRACOLO

DRAMMA IN TRE ATTI DI

Nicola Manzari

PREMIATO AL CONCORSO NAZIONALE
DELLA RADIO ITALIANA

★

MIRACOLO

È L'OTTAVO VOLUME DELLA
COLLANA «LA SCENA» DELLA
CASA EDITRICE ELIOS
CHE PUBBLICA I PIÙ
GRANDI SUCCESSI TEATRALI
DI TUTTO IL MONDO

★

UN VOLUME DI 132 PAGINE: LIRE 180

IN TUTTE LE LIBRERIE O DIRETTAMENTE
PRESSO LA CASA EDITRICE ELIOS IN ROMA
VIA DEL BABUINO, 114, CHE VE LO INVIERÀ
A DOMICILIO FRANCO DI OGNI SPESA

CITTÀ DI PESARO

TEATRO COMUNALE ROSSINI

II° FESTIVAL D'ARTE DRAMMATICA - GRUPPI DELL'E.N.A.L.

Maggio - Giugno 1949

BANDO DI CONCORSO PER UNA COMMEDIA IN UN ATTO

Regolamento

- Art. 1* - L'E.N.A.L., con il Comitato organizzatore pesarese (A.N.P.I. - Ente per il turismo) del II Festival, indice un Concorso per una commedia in un atto, inedita, da rappresentarsi, *come atto d'obbligo*, dai gruppi partecipanti alla gara.
- Art. 2* - Al concorso possono partecipare tutti gli scrittori italiani.
- Art. 3* - Saranno preferiti i lavori che risponderanno ai seguenti requisiti di *massima*:
a) non meno di dieci personaggi; b) rilievo dei caratteri principali in almeno cinque ruoli; c) impostazione del lavoro prevalentemente su scene d'insieme; d) epoca moderna, facile allestimento, durata di circa 30 minuti.
- Art. 4* - Le commedie in *sette copie dattiloscritte* contrassegnate da un motto ripetuto entro busta chiusa e sigillata, entro la quale saranno indicate le generalità e la residenza del concorrente, debbono essere spedite *entro il 31 dicembre 1948*, al Notaio del Festival: Dott. Nereo Tintori - Pesaro, viale Corsica n. 17, il quale aprirà le buste dopo la classifica della Commissione giudicatrice. A quanto sopra devesi aggiungere la quota di iscrizione e diritto di lettura, fissata in Lire Duemila, a mezzo di assegno bancario intestato impersonalmente al Comitato del *II Festival d'Arte drammatica - Pesaro, corso XI Settembre n. 21*.
- Art. 5* - Sono fissati i seguenti premi indivisibili, *esclusi gli ex aequo*:
I. L. 100.000 - II. L. 60.000 - III. L. 40.000.
La commedia prima classificata sarà rappresentata come è detto all'art. 1, e verrà pubblicata dalla Rivista del Teatro e del Cinema « Sipario » di Milano. La pubblicazione non dà nessun diritto all'autore.
- Art. 6* - La Commissione giudicatrice è composta da Anton Giulio Bragaglia - Giovanni Cenzato - Ivo Chiesa - Antonio Conti - Stefano Landi - Renato Pompei - Lorenzo Ruggi - Cesare Giulio Viola.



AL PRIMO FESTIVAL HANNO PARTECIPATO 26 GRUPPI DEI MAGGIORI CENTRI DELLA NAZIONE (ANCONA - FIRENZE - GENOVA - LA SPEZIA - MILANO - TORINO - TRIESTE - VERONA ECC.) 443 ATTRICI E ATTORI - CIRCA 30.000 (TRENAMILA) SPETTATORI IN 26 ESAURITI



FRANCESCHI E LE CALZE MILLE AGHI CADETTE A METÀ PREZZO

Le calze «Mille Aghi» hanno conquistato le donne di tutti i continenti. Il maestro calzettaio Pilade Franceschi ha in questi ultimi giorni tolto dai telai una partita di Calze «Mille Aghi» speciali, fabbricate esclusivamente per l'esportazione, ma prima di inviarle all'estero — per il suo buon nome — ha voluto sottoporle ad uno scrupoloso controllo, onde avere la certezza di consegnare calze perfettissime e di primissima scelta.

Tutte quelle calze, che dopo la scrupolosa cernita, hanno rivelato degli impercettibili segni — che non pregiudicano né la bellezza, né la resistenza — non vengono munite del marchio «Mille Aghi», né della firma autografa del maestro, ma bensì messe in vendita, una volta tanto, fino a esaurimento, sotto la denominazione di CALZE MILLE AGHI CADETTE, che vuol dire di origine pregiata, ma non di primo grado. Queste calze MILLE AGHI CADETTE, per gentile concessione del maestro Pilade Franceschi, vengono cedute a metà prezzo del loro valore esclusivamente alle lettrici di «Il Dramma».

Per riceverle a domicilio, in tutta Italia, accompagnare l'ordine con il Buono qui sotto riprodotto, unitamente all'importo delle calze, più L. 100 (da uno a sei paia) per le spese postali. ☉ Ogni buono dà diritto a non più di tre paia di Nylon e tre di seta. ☉ Le ordinazioni mancanti del Buono non possono essere eseguite. ☉ La vendita termina senza preavviso ad esaurimento dello stock.

*

MILLE AGHI «SETA» CADETTE (valore lire 1000) per sole lire 500 il paio

MILLE AGHI «NYLON» CADETTE (valore lire 2000) per sole lire 1000 il paio

Unico centro di distribuzione: MAESTRO CALZETTAIO PILADE FRANCESCHI
Via Manzoni 16, MILANO (C.C.P. 3/32295)



BUONO

PER ACQUISTARE LE CALZE MILLE
AGHI CADETTE A METÀ PREZZO

IL DRAMMA

* Chi legge «Il Dramma» non può fare a meno di conoscere «Teatro», raccolta di commedie di ogni epoca, diretta da Lucio Ridenti. Fino ad oggi sono stati pubblicati trentadue volumetti, veramente preziosi per il contenuto e la veste tipografica. Meglio di qualsiasi imbonimento, varranno i titoli stessi delle opere:

- * N. 1. **COMMEDIA DELL'ARTE**
N. 2. **LA VITA È UN SOGNO**, di Calderon d' la Barca. * N. 3. **L'OPERA DEI MENDICANTI** (L'opera dei quattro soldi), di John Gay. * N. 4. **LA CASA NOVA**, di Carlo Goldoni. * N. 5. **GLI SPIRITI**, di L. Tolstoj. * N. 6. **LA MALQUERIDA**, di Giacinto Benavente. * N. 7. **L'EGOISTA**, di Carlo Bertolazzi. * N. 8. **LE METEMPSICOSI DI YO TCHEOU**, di Ju-petuen. * N. 9. **NANA'** di Emilio Zola. * N. 10. **LA TRILOGIA DI LUDRO**, di Francesco Augusto Bon. * N. 11. **LA VENEXIANA**, di ignoto cinquecentista. * N. 12. **CLAVICO**, di G. W. Goethe. * N. 13. **LA TRAGEDIA DI AMLETO PRINCIPE DI DANIMARCA**, di Shakespeare. * N. 14. **LE MISERIE 'D MONSSU' TRAVET**, di Vittorio Bersezio. * N. 15. **È BUONO? È MALVAGIO?**, di Denis Diderot. * N. 16. **RAPPRESENTAZIONE DI «SANTA» ULIVA**, di Anonimo. * N. 17. **LA NOTTE VENEZIANA** (ovvero **LE NOZZE DI LAURETTA**) e **IL CANDELIERE**, di Alfred De Musset. * N. 18. **GRINGOIRE e LE FURBERIE DI NERINA**, di Teodoro de Banville. * N. 19-20. **L'AJO NELL'IMBARAZZO e DON DESIDERIO DISPERATO PER ECCESSO DI BUON CUORE**, di Giovanni Giraud. * N. 21. **LA FOLLE GIORNATA** ovvero **IL MATRIMONIO DI FIGARO**, di P. A. Caron di Beaumarchais. * N. 22. **RICCARDO III**, di Shakespeare. * N. 23. **LA CARROZZA DEL SANTO SACRAMENTO - LA DONNA È IL DIAVOLO - L'AMORE AFRICANO - IL CIELO E L'INFERNO**, di Prosper Mérimée. * N. 24. **SACUNTALA** di Calidasa. * N. 25. **IL DISSIPATORE**, di Ferdinand Raimund. * N. 26. **LA VERITÀ SOSPETTA**, di Juan Ruiz De Alarcón. * N. 27. **HINKELINN**, di Ernst Toller. * N. 28. **IL POVERO A CAVALLO**, di George S. Kaufman e Marc Connelly. * N. 29. **LA DAMA BOBA (LA SCIOCCA)**, di Lopez de Vega. * N. 30. **ANTONY**, di Alessandro Dumas (padre). * N. 31. **Riccardo II**, di Shakespeare. * N. 32. **DON GIOVANNI**, di Molière.

I volumi N. 1-2-3-4-7-8-9 sono esauriti. Dei numeri 5-6-13 finora dati come esauriti, abbiamo potuto procurarcene alcune copie per ogni titolo, e le offriamo al medesimo prezzo di lire 200 come tutti gli altri volumi, ai lettori che saranno solleciti nel farne richiesta.

*

OGNI VOLUME COSTA L. 200, DOMANDA-TELI AL VOSTRO LIBRAIO E, SE NE FOSSE SPROVVISTO, RIVOLGETEVI DIRETTAMENTE ALL'UFFICIO EDITORIALE: S. E. T. - CORSO VALDOCCO, 2 - TORINO

LIBRERIA TEATRALE

CESATI

MILANO - VIA S. TOMASO, 4

*

TEATRO DI

DARIO CESARE PIPERNO

PUBBLICATO FINO AD OGGI

ANIME FANTOCCI E BELVE

TRE ATTI

L. 175

LA DIVORZIATA PURA

TRE ATTI

L. 175

LE VIE DEL CUORE

TRE ATTI

L. 175

LA CASA DELL'ILLUSIONE

UN PROLOGO E DUE TEMPI

L. 150

SOGNI E MILIONI

TRE ATTI

L. 150

I PROMESSI SPOSI

QUATTRO ATTI

dal romanzo omonimo di A. MANZONI

L. 150

IL PIACERE DELLA ROVINA

TRE ATTI

L. 150

VALJEAN E FANTINA

CINQUE ATTI

da I Miserabili di VICTOR HUGO

L. 150

VALJEAN COSETTA e MARIO

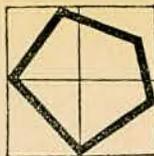
CINQUE ATTI

da I Miserabili di VICTOR HUGO

L. 150

Giorgio Cattarillo

poligono
annuncia



società editrice in Milano
via C. Battisti, 1 - tel. 71.132 - 72.016

che nella collana

il teatro nel tempo



è uscito a cura di

E. Ferdinando Palmieri

Il Teatro Veneto

E CONTIENE:

RICCARDO SELVATICO: *La bozeta de Fogio.*

GIACINTO GALLINA: *La famegia del santolo.*

RENATO SIMONI: *Tramonto.* Saggio introduttivo e note di Eugenio Ferdinando Palmieri - Formato 17 x 24, pag. 220, illustrazioni 38, peso gr. 350 Prezzo L. 700

SONO IN PREPARAZIONE:

- T O L S T Ò I:** *La potenza delle tenebre - Il cadavere vivente - I frutti dell'istruzione* prefazione di E. Gasparini, traduzione di K. Antónov.
- MAETERLINCK:** *L'uccellino azzurro - Monna Vanna - Aglavina e Selisetta,* prefazione di R. Rebora, traduzione di M. Vallini.
- O S T R Ò V S K I:** *Povertà non è vizio - L'impiego redditizio - Sogno festivo si avvera al mattino;* prefazione di R. Jacobbi, traduzione di A. Ilina Barbetti.

SONO USCITI:

- 79. C È C H O V:** *Zio Vania - Tre Sorelle - Il giardino dei ciliegi;* a cura di E. Ferrieri - formato 17 x 24, 192 pagine, con 38 illustrazioni in nero - Prezzo L. 600
- 29. I MONOLOGHI E I COQUELIN:** a cura di C. Cerati - formato 17 x 24, 144 pagine con 51 illustrazioni in nero e a colori Prezzo L. 500
- 62. W I L D E:** *Salomé - Il ventaglio di Lady Windermere - L'importanza di chiamarsi Ernesto;* a cura di G. Guerrasio - formato 17 x 24, 212 pagine con 32 tavole illustrate in nero e a colori Prezzo L. 600
- 13. M O L I È R E:** *Tartufo - Avaro - Misanthropo;* a cura di G. Brera - formato 17 x 24, pagine 150, con 40 tavole illustrate in nero Prezzo L. 600
- 1. ANTICO TEATRO EBRAICO:** *Giobbe - Cantico dei Cantici;* a cura di E. Villa - formato 17 x 24, pagine 160 con 12 tavole illustrate in nero e a colori - Prezzo L. 500
- 12. B A C I N E:** *Berenice - Fedra - I querelanti;* a cura di Luciano Budigna - formato 17 x 24, pagine 108 con 24 tavole illustrate in nero - Prezzo L. 600

le edizioni poligono si trovano in tutte le buone librerie, oppure presso: COEDI - Concessionaria Editoriale - Via Fatebenefratelli 2 - Milano
Telefoni: 84.872 - 84.867



INESAURIBILE MINIERA DI PERSONAGGI E VICENDE, LA VITA ROMANZESCA DI GIACOMO CASANOVA, IL CAVALIERE GALANTE, ANCORA UNA VOLTA HA OFFERTO AL CINEMA PALPITANTE MATERIA PER UN FILM. IL VENEZIANO PRINCIPE DEGLI AVVENTURIERI, CHE PEREGRINÒ PER OGNI CONTRADA D'EUROPA IN CERCA DI PIACERI E DI DENARO, QUESTA VOLTA È L'EROE D'UNA INTRICATA VICENDA DI SPIONAGGIO, UNA STORIA IN CUI PERSONAGGI REALI E IMMAGINARI SI MESCOLOANO SUGLI SFONDI PITTORESCHI E FASTOSI DELLA CORTE DI RUSSIA, DELLA VIENNA SETTECENTESCA, DI VENEZIA LANGUIDA E SONTUOSA, TERRA PROPIZIA ALL'AMORE E ALL'INTRIGO

*Il cavaliere
misterioso*

VITTORIO GASSMAN - MARIA MERCA DER
ELLI PARVO - YVONNE SANSON - GIANNA
MARIA CANALE - ALEXANDRA MAMIS
ANTONIO CENTA - DANTE MAGGIO
GIOVANNI HINRICH - ALDO NICODEMI

REGIA DI RICCARDO FREDA

*

U N F I L M L U X

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

15 NOVEMBRE 1948

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - telef. 40.443 - Un fascicolo costa L. 150 -
 Abbonamenti: Anno L. 3100; Semestre L. 1575; Trimestre L. 800 - Conto corrente postale 2/6540 - Estero: Anno L. 4100; Semestre L. 2075; Trimestre L. 1050
 Pubblicità: S.I.P.R.A., Via Arsenale 33 - tel. 52.521 - Uff. concess. tel. 48.416 - 48.417

Il Presidente e il Signor Direttore * Il Presidente dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, ci ha inviato una lettera raccomandata con ricevuta di ritorno. Non ha fiducia nella posta italiana, evidentemente. Ma forse non ha fiducia nemmeno di noi, supponendo che avremmo potuto negare di aver ricevuta una lettera raccomandata. Il Presidente dell'Accademia si rivolge al Signor Direttore e conclude la sua missiva col tradizionale «prego pubblicare e ringraziare», ma ossequiente alle direttive ancora vigenti al «Ministero della cultura popolare», ora Direzione del Teatro, omette i saluti, esattamente come nella corrispondenza di quella Direzione, come dicemmo nel «Taccuino» del primo maggio. La lettera del Presidente ecc. al Signor Direttore, non è la replica ad una errata informazione; vogliamo dire che non si tratta di una smentita - che per legge la stampa deve pubblicare - nè si domanda una precisazione, cosa che una rivista è tenuta ad inserire. Il Presidente ha osservato di «essere abituato da anni agli attacchi con cui questa rivista lo onora», ed elenca gli «attacchi» contenuti nel fascicolo del primo ottobre. È strano come abbia prestato speciale attenzione a questo in particolare, dal momento che quasi tutti i fascicoli denunciano (non attaccano: si attaccano le persone, non le idee e la loro pratica applicazione) l'operato di chichessia a danno o contro gli interessi artistici economici morali del Teatro. Che si tratti di Presidente o Direttore o altra qualifica, chi ricopre quella carica non deve individuarsi, poichè per noi non esiste mai la persona fisica; questa ci è sempre completamente estranea e sconosciuta. Se diciamo d'Amico, invece del Presidente ecc. oppure De Pirro, invece del Direttore ecc. crediamo che mai nessuno abbia pensato

taccuino

che «ce l'abbiamo» con d'Amico o De Pirro. Grave torto sarebbe confondere gli uomini con le loro funzioni, e quando quegli uomini passano ad altra attività, scompaiono per noi, si dissolvono, come il colonnello Tosti, appena lasciato il suo tavolo di lavoro alla Direzione del Teatro. Premesso ciò, il Presidente si duole del «trafiletto» - lo chiama così - del giornale «Tempo» di Roma, offensivo per Sem Benelli, al quale noi abbiamo aggiunto una più che giusta ed onesta precisazione. Dice d'Amico che quelle parole furono pubblicate «a sua insaputa ed anzi durante una sua assenza». Peggio per il Presidente, la cui vera professione è quella di critico drammatico in quel giornale, se egli appartiene ad un organismo editoriale che manca alla più elementare norma di rispetto e di considerazione verso di lui, pubblicando una notizia teatrale così grave senza interpellarlo o attendere il suo ritorno. Il «Corriere della sera» non pubblicherebbe mai una notizia con un commento che potrebbe far nascere il sospetto nei propri lettori possa essere opera di Renato Simoni, e così la «Stampa» non lascerebbe sospettare Francesco Bernardelli, e così ogni quotidiano che ha in rispetto il proprio critico drammatico e articolista teatrale. Una notizia può anche sfuggire: un commento, no.

Il secondo «attacco», dice il Presidente, non è mosso formalmente a lui, ma alla Scuola che egli presiede, e riguarda la critica del nostro Gino Damerini alla rappresentazione veneziana dei «Sei personaggi». Inimmaginabile che per quanto Presidente di quella scuola, d'Amico abbia dimenticato di essere, prima e soprattutto, critico drammatico. Un critico, dunque, che polemizza con altro critico che, come lui, ha diritto alle sue funzioni, scrivendo e cavillando con il direttore del giornale. Gino Damerini - nostro critico da Venezia - letterato colto studioso, uomo di esemplare onestà, giudica dalla sua poltrona e scrive ciò che crede in coscienza sia utile dire. Come non ha pensato il critico d'Amico a che cosa direbbe egli stesso, se altro critico si rivolgesse alla Direzione del suo giornale per polemizzare sulla sua critica?

Terzo «attacco»: la Casa di riposo degli Artisti Drammatici ed il famoso lascito Piccolomini. Sono faccende, queste, che riguardano i due Presidenti: Ruggi e d'Amico. Noi ne riparlamo ad ogni occasione, soltanto con la speranza che non cada nel dimenticatoio; ma si tratta di una vicenda benefica che dovrebbe già aver trovata la sua sistemazione. D'Amico la trascina, certo non per sua volontà, ma il richiamo al testatario è per affrettarne i termini, dal momento che i nostri compagni dell'Istituto di Bologna ne hanno urgente bisogno.

Ancora: sull'opportunità di presentare a Venezia ed all'estero gli allievi dell'Accademia, ripetiamo al Presidente quanto abbiamo già scritto: gli attori professionisti italiani sono stati offesi nella loro dignità, e domandano a nostro mezzo, e continuano a domandare, che le posizioni siano ristabilite: gli attori sul palcoscenico; gli allievi sulla pedana della scuola. Questa protesta è stata pubblicata anche dal Sindacato degli Artisti Drammatici, e noi abbiamo, a disposizione del Presidente dell'Accademia e del Direttore del Teatro, lettere di attori che varrebbe la pena di pubblicare e che costituiscono documento di rivolta morale di una classe.

Infine, il Presidente conclude esortandoci ad informarci sul successo artistico e finanziario dell'iniziativa. Siamo già informati. Del successo artistico hanno detto i nostri corrispondenti (ma non toglie nulla alla inopportunità di cui sopra); di quello finanziario ha detto il Sindacato degli Artisti Drammatici: cento milioni di spesa. Ecco pubblicato tutto, signor Presidente.

COLLABORATORI

LILLIAN HELLMAN: LE PICCOLE VOLPI, vicenda in tre atti * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di GIGI CANE; CAESAR; F. DI GIAMMATTEO; N. EVREINOV; MARCEL LE DUC; GINO DAMERINI; VITO PANDOLFI; RENATO SIMONI * Copertina: LINDNER (sintesi della commedia «Le piccole volpi»); * Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.

Perversità allo stato puro

■ *In obbedienza alle generali prescrizioni della consuetudine romantica e in omaggio alla propria personale fiducia nelle virtù positive del genere umano, lo scrittore d'una volta scriveva avendo cura di tener sempre aperto nell'anima nera dei suoi personaggi felloni un orifizio sentimentale, uno sfiatatoio di bontà: vantaggiosa valvoletta attraverso cui — esalati al terz'atto o all'ultimo capitolo i vapori satanici — tempestivamente filtrava uno spiffero d'aria rigeneratrice che, sia pure in extremis, abilitava il peccatore a presentarsi senza soverchie preoccupazioni al tribunale celeste.*

Ligio, ottimista e indulgente, lo scrittore d'una volta sentiva vivissimo lo scrupolo di consegnare al fuoco eterno un'anima immortale, anche se di sostanza puramente letteraria e, in genere, all'ultimo momento preferiva dichiararla recuperata: il che, oltre a riuscire di pregevole effetto spettacolare, non giungeva affatto sgradito — anzi piuttosto rassicurante — al grosso delle platee. Perchè peccatori siamo: e la segreta speranza che, in fondo in fondo, esiste la possibilità di una transizione metafisica fa sempre bene.

*Nient'affatto ottimisti e pochissimo indulgenti, gli scrittori d'adesso si mostrano sempre meno inclini a coltivare illusioni di possibili resipiscenze preagoniche nei loro pubblici. Niente più sfiatatoi e valvolette: le anime dannate che frequentano i palcoscenici moderni sono diabolici involucri a tenuta perfetta, ermeticamente chiusi. Il male che nelle anime antenate dei perversi d'una volta — protagonisti e comprimari — si presentava corretto da schizzetti di bene più o meno consistenti, in queste contemporanee è contenuto allo stato puro e nella concentrazione più virulenta. La chimica spirituale fa progressi, e la losca famiglia Hubbard intorno alla quale Lillian Hellman ha costruito la vicenda drammatica di *Piccole volpi* ne costituisce la esemplare testimonianza.*

I personaggi affaccendati e ingrati di questa splendida commedia svolazzano fior da fiore (du mal) sulla più velenosa botanica da codice penale che si possa dare. Misericordia morale ambiguità bassezza raggiro, si chiama il miele amaro dei loro favi e precisando, appropriazione indebita e omicidio colposo. E non c'è ombra di ragione più o meno ideale che giustifichi l'orribile prodotto: diversi e peggiori dei « cattivi con sfiatatoio » della tradizione, così ermeticamente perversi da legittimare l'impetoso pessimismo della Hellman, queste creature — Oscar, Leo, Benjamin, Regina Hubbard — costituiscono evidentemente i casi-limite, l'esemplificazione estrema dell'iniquità: e poichè, poco o tanto, in esse siamo costretti a riconoscerci in quanto riflettono la realtà perversa che ci è costituzionale nonostante il parere contrario di Gian Giacomo Rousseau, diciamo che c'è da arrossire della nostra condizione umana, da deplorare la nostra esistenza stessa. Già.

Piccole volpi fu rappresentata in Italia quando per disposizione di legge, eravamo tutti virtuosi e fu scelta, credibilmente, per darci il piacere di paragonare la nostra virtù ai vizi del resto del mondo. Nella rappresentazione allestita il 5 dicembre 1941 al Teatro Carignano di Torino dalla Compagnia delle Arti — prima dell'opera per l'Italia e l'Europa — gli Hubbard erano diventati Isaacs; Oscar, Leo, Benjamin e Regina Hubbard si chiamavano Salomone, Samuele, Davide e Rebecca Isaacs. Una piccola ma ragguardevolmente sudicia speculazione demagogica diretta a erudire il pubblico intorno alla predicata perversità della razza ebraica, o un espediente — non sarebbe stato il primo — per chiudere la bocca al Miniculpop che altrimenti avrebbe alzato altissimi barri e in nessun caso avrebbe dato il permesso di circolazione ad un prodotto della corrotta e decadente democrazia americana.

*Forse le due cose insieme. Comunque, si sia trattato allora di calcolo politico o di compromesso artistico, l'episodietto è piuttosto lusinghiero per la commedia in quanto serve a dimostrare che la Hellman nella sua aspra pittura di questa gente obliqua ci ha azzecato in pieno: al punto che *Piccole volpi*, riveduta e corretta, fu scelta per edificazione nostra, di noi quand'eravamo buoni per disposizione superiore.*

Gigi Cane

LE PICCOLE VOLPI

VICENDA IN TRE ATTI DI LILLIAN HELLMAN

TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA: THE LITTLE FOXES * VERSIONE ITALIANA DI ADA SALVATORE

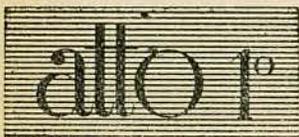
*Distrugete le volpi, le piccole volpi
che devastano i vigneti
i nostri vigneti dai teneri grappoli...*

IL CANTICO DEI CANTICI

LE PERSONE (SECONDO L'ORDINE DI ENTRATA IN SCENA):

ADDIE, vecchia serva negra - CAL, servo negro -
BIRDIE (BRIGIDA) HUBBARD - OSCAR
HUBBARD - LEO HUBBARD - REGINA GID-
DENS - WILLIAM MARSHALL - BENIAMINO
HUBBARD - ALESSANDRA GIDDENS -
ORAZIO GIDDENS

La scena è la stanza di soggiorno della casa dei Giddens, in una piccola città meridionale (America del Nord).



La sala di soggiorno in casa Giddens, in una piccola città del mezzogiorno degli S. U. d'America. Primavera del 1900. In fondo una scala che conduce al secondo piano. A destra, sempre in fondo, porta a due battenti che immette nella sala da pranzo. Quando la porta, è aperta, si scorge parte della sala e del suo arredamento. A sinistra, in fondo, parte del vestibolo con attaccapanni e portaombrelli. Alla parete sinistra grande finestra con tendaggi di trina. La stanza è illuminata da un lampadario centrale a gas e da lampade di porcellana a petrolio posate sui mobili. Contro la parete è un pianoforte. Sul davanti, a destra, un altro divano, tavola, sedie. Contro la parete di sinistra un tavolino e diverse sedie; accanto alla finestra un divanetto e qualche tavolino e sgabello. La stanza ha aspetto signorile; mobili costosi ma che non rivelano alcun gusto personale. Tutto è di prima scelta; nullo l'altro.

(Al levar del sipario, Addie — una negra alta, non brutta, sui 55 anni — sta chiudendo la finestra. La porta della sala da pranzo è chiusa; ma al di là di essa si odono voci. Dopo un momento entra dal vestibolo Cal — negro di mezz'età — portando un vassoio con bicchieri e una bottiglia di porto. Addie gli va incontro, prende il vassoio, va a posarlo sulla tavola, comincia a disporre i bicchieri).

ADDIE (indicando la bottiglia) — Tu avere perso la testa?

CAL — No, tu donna furba. Miss Regina avere ordinato di prendere questa bottiglia. (La indica) Proprio questa per l'illustre invitato. Quando miss Regina cambiare in questo modo suoi ordini, avere sue buone ragioni.

ADDIE (indica la sala da pranzo) — Va. Ci sarà bisogno di te.

CAL — Miss Sandra avere preso due volte crema di frutta gelata e avere detto all'invitato, sì, avere detto che tu fare la miglior crema di frutta gelata in tutto il Sud.

ADDIE (sorridente compiaciuta) — Davvero? Bene, dire a Bella di metterne un poco da parte. La prenderà volentieri prima di andare a letto. Mettere da parte anche un po' di pasticcini: le piacciono... (La porta della sala da pranzo si apre e viene rapidamente richiusa da Birdie Hubbard. Birdie ha circa 40 anni. Ha un viso grazioso, signorile, appassito. I suoi movimenti sono abitualmente nervosi e timidi. Ma ora, mentre entra frettolosamente è gaia ed eccitata. Cal si volge a lei).

BIRDIE — Oh, Cal! (Chiude la porta) Devi mandare a casa mia uno dei ragazzi di cucina. Digli che guardi nel cassetto della mia scrivania e... (a Addie) Dio mio, Addie, che buona cena! Non avrebbe potuto essere migliore.

ADDIE — Siete molto graziosa stasera, miss Birdie. E sembrare molto giovane!

BIRDIE (ridendo) — Io, giovine? (Volgendosi nuovamente a Cal) Forse è meglio che cerchi Simone e gli dica di andare lui stesso. Nella mia scrivania, il cassetto a sinistra: c'è il mio album di musica e me lo porterai subito. Il signor Marshall desidera tanto di vederlo, a causa di suo padre e del Teatro d'Opera di Chicago. (A Addie) Il signor Marshall è tanto gentile ed è una persona molto colta e gli ho raccontato di mio padre e mia madre che andavano sempre in Europa per la musica... (Ride. Ad Addie) Figurati: andare espressamente in Europa per ascoltare della musica! Non sarebbe una bella cosa, Addie? Starsene lì seduti ad ascoltare... (Si volge a raggiungere Cal) Il cassetto a sinistra, Cal. Diglielo due volte, perchè non se ne dimentichi. E digli che non faccia cader niente di quello che c'è nell'album e

che quando torna lo porti subito qui. (*La porta della sala da pranzo viene rapidamente aperta e richiusa da Oscar Hubbard. È un uomo vicino ai 50 anni.*)

CAL — Sì, signora. Ma Simone non fare le cose bene. Ma io dire a lui lo stesso.

BIRDIE — Il cassetto a sinistra, Cal; digli di prendere il libro azzurro e...

OSCAR (*aspramente*) — Birdie.

BIRDIE (*si volge nervosamente*) — Oh, Oscar! Stavo mandando Simone a prendere il mio album di musiche.

OSCAR (*a Cal*) — Non te ne occupare. Miss Birdie ha cambiato idea.

BIRDIE — Ma no, Oscar. Davvero. Ho proprio promesso al signor Marshall... (*Cal li guarda ed esce.*)

OSCAR — Perché ti sei alzata da tavola e sei corsa via come una bambina?

BIRDIE (*cercando di essere allegra*) — Ma Oscar, il signor Marshall ha detto che proprio desiderava di vedere il mio album. Gli ho detto di quando mamma conobbe Wagner e la signora Wagner le diede il programma firmato e il ritratto grande. Il signor Marshall ha espresso il desiderio di vederli. Sul serio. Abbiamo avuto una conversazione tanto piacevole e...

OSCAR (*facendo un passo verso di lei*) — Hai chiacchierato con lui come una gazza. Non gli hai dato un attimo di respiro. Non credo che sia venuto qui per essere seccato da te.

BIRDIE (*in fretta, offesa*) — Non era seccato. Non credo che si annoiasse. È una persona colta, educata gentile. (*Alza la voce*) Non lo credo affatto. Dici sempre così quando ho un po' di distrazione.

OSCAR (*aspro*) — Hai bevuto troppo. Ora rientra in te.

BIRDIE (*ritraendosi. Sul punto di piangere. Con voce stridula*) — Che cosa ho fatto? Niente di male. Cosa sto facendo?

OSCAR (*muove un passo verso di lei. Con intensità*) — Ti ho detto di rientrare in te. Finiscila di fare la stupida

BIRDIE (*si volge a lui. Calma*) — Non credo che si sia annoiato. No, non lo credo. C'è della gente che ama la musica, e gli fa piacere parlarne. Ecco quello che ho fatto. (*Leo Hubbard entra frettoloso dalla sala da pranzo. È un giovanotto di 20 anni, piuttosto bel ragazzo ma privo di carattere.*)

LEO — Mamma! Papà! Stanno venendo.

OSCAR (*dolcemente*) — Siediti, Birdie, siediti adesso. (*Birdie siede chinando il capo come per nascondere il viso. La porta della sala da pranzo viene aperta da Cal. Si vedono i commensali che si alzano da tavola. Regina Giddens entra con William Marshall. È una bella donna sulla quarantina. Marshall ha 45 anni. È un bell'uomo, sicuro di sé. Dietro a loro viene Alessandra Giddens, una ragazza diciassettenne molto carina di aspetto piuttosto delicato. È seguita da Beniamino Hubbard, 55 anni, faccia larga e gioviale, e i gesti lievi e aggraziati che spesso si notano negli uomini grandi e grossi.*)

REGINA — Credo che stiate cercando di consolarmi, signor Marshall. Può darsi benissimo che

Chicago sia la città più rumorosa e più sudicia del mondo; ma io la preferirei sempre allo strepito dei nostri cavalli e al profumo dei nostri fiori. Mi piace la folla, mi piacciono i teatri, le belle donne... Donne molto belle, signor Marshall?

MARSHALL (*andando verso il divano*) — A Chicago? Credo. Ma debbo dirvi che là non ho mai pranzato con tre donne così belle. (*Addie comincia a servire il porto.*)

BEN — Le nostre donne del mezzogiorno sono quasi sempre graziose.

LEO (*ride*) — Ma bisogna andare a Mobile per vederle. Vi sono delle mondane elegantissime.

BEN (*lo guarda deciso*) — Mondane? Hai detto mondane?

OSCAR (*in fretta a Leo*) — Tuo zio Ben intende dire che la mondanità non è quella che fa la bellezza in una donna.

LEO (*in fretta*) — Certo, zio Ben, non volevo dire...

MARSHALL — Il vostro vino di porto è eccellente, signora Giddens.

REGINA — Grazie, signor Marshall. Abbiamo tenuto da parte questa bottiglia, nella speranza di aprirla per voi.

ALESSANDRA (*quando Addie è davanti a lei col vassoio*) — Davvero, Addie, posso?...

ADDIE — Meglio domandare alla mamma.

ALESSANDRA — Posso, mamma?

REGINA (*annuisce sorridendo*) — In onore del signor Marshall.

ALESSANDRA (*sorride*) — Signor Marshall, è la prima volta che assaggio il porto, in vita mia. (*Addie serve Leo.*)

MARSHALL — Nessuno ha mai avuto un porto migliore, per il suo primo assaggio. (*Solleva il bicchiere di lei, a guisa di brindisi. Alessandra fa altrettanto. Entrambi bevono*) Davvero, signora Giddens, immagino che sia proprio la verità.

REGINA — Che cosa?

MARSHALL — Che voi altri meridionali occupate in America una posizione privilegiata. Vivete meglio di tutti noi altri, mangiate meglio, bevete meglio. Non so come troviate il tempo - o come abbiate voglia di trovarlo - di occuparvi di affari.

BEN — Molti meridionali non se ne occupano affatto.

MARSHALL — E voi abitate qui tutti insieme?

REGINA — Qui con me? (*Ride*) Oh no. Mio fratello Ben abita nella casa accanto. Mio fratello Oscar e la sua famiglia al di là della piazza.

BEN — Ma siamo una famiglia molto unita. Abbiamo sempre voluto che fosse così.

MARSHALL — È una cosa molto simpatica. Tenere la famiglia unita e condividere gli uni la vita degli altri... La mia famiglia va troppo in giro. I mie figli si può dire che non stiano mai in casa. D'inverno in collegio; d'estate in Europa con la madre...

REGINA (*vivamente*) — Sicuro. Anche qui leggiamo il nome della signora Marshall nelle cronache mondane.

MARSHALL — Non ne dubito. È sempre in movimento. E tutti voi altri fate parte della stessa ditta? «Hubbard Figli di Hubbard?».

BEN (*accennando ad Oscar*) — Oscar ed io. (*Indicando Regina*) Il marito di mia sorella è banchiere.

MARSHALL (*guarda Regina sorpreso*) — Ah!

REGINA — Mi dispiace che mio marito non sia presente e non abbia, così, il piacere di conoscervi. È stato molto ammalato. Ora è all'ospedale John Hopkins. Ma tornerà presto. Credo che stia assai meglio.

LEO — Io lavoro per zio Orazio. (*Regina lo guarda*) Voglio dire che lavoro nella banca di zio Orazio. Dò un'occhiata quando lui non c'è.

REGINA (*sorride*) — Davvero, Leo?

BEN (*guarda lei e poi Marshall*) — La modestia in un giovine è tanto più preziosa in quanto è più rara. (*Guarda di nuovo Leo*).

OSCAR (*a Leo*) — Tuo zio vuol dire che un giovine dovrebbe parlare più modestamente.

LEO (*in fretta. Con un passo verso Ben*) — Oh, Dio, non volevo dire...

MARSHALL — Cara signora Hubbard, dov'è l'autografo di Wagner che mi avete promesso di farmi vedere? Fra poco debbo andare alla stazione, perchè il mio treno...

BIRDIE — L'autografo? Ah, già. Sicuro. Veramente, signor Marshall, non era il caso che io ne parlassi tanto. Ecco, io... (*Nervosamente guardando Oscar*) Dovete scusarmi. Non ho mandato a prenderlo perchè... sì, perchè avevo... ecco, avevo un po' di emicrania e...

OSCAR — Mia moglie va tremendamente soggetta all'emicrania.

REGINA (*in fretta*) — Il signor Marshall ha detto, mentre eravamo a tavola, che gli farebbe piacere se tu suonassi qualche cosa, Alessandra.

ALESSANDRA (*che stava guardando Birdie*) — Non sono io quella che suona bene, signor Marshall. È mia zia. Suona divinamente. È lei che mi insegna. (*Si alza, agitata*) Possiamo suonare a quattro mani, mamma, non credi?

BIRDIE (*prendendo la mano di Alessandra*) — Grazie, cara. Ma adesso ho mal di capo. E allora...

OSCAR (*aspro*) — Non essere caparbia, Birdie. Il signor Marshall desidera sentirti suonare.

BIRDIE (*esita. Si alza compiaciuta*) — Ma farà piacere anche a me. Molto piacere. (*Va al piano insieme ad Alessandra*).

MARSHALL — È veramente interessante l'unione che è rimasta fra voialtri aristocratici del mezzogiorno. Siete uniti fra voi e avete conservato quello che era cosa vostra.

BEN — Siete in errore, signor Marshall. Gli aristocratici meridionali non sono rimasti uniti e non hanno conservato quello che era cosa loro.

MARSHALL (*ride e indica la stanza*) — Questo non si chiama conservare quello che vi appartiene?

BEN — Ma noi non siamo aristocratici. (*Indica Birdie al piano*) La moglie di mio fratello è la sola, in casa nostra, che appartenga all'aristocrazia meridionale. (*Birdie guarda verso Ben*).

MARSHALL (*sorride*) — Le mie informazioni dicono che siete impiantati qui, solidamente impiantati, da molto tempo.

OSCAR — Difatti. Fin dal nostro bisnonno.

BEN (*sorride*) — Che non era aristocratico come quello di Birdie.

MARSHALL (*un po' aspro*) — Fate grandi distinzioni, mi pare.

BEN — Oh, le hanno fatte gli altri per noi. E forse sono distinzioni che hanno la loro importanza. (*Si piega in avanti con intimità*) Prendete per esempio la famiglia di Birdie. Quando il mio bisnonno venne a stabilirsi qui, loro erano i più grandi proprietari di piantagioni dello Stato.

LEO (*fa un passo verso Marshall, con orgoglio*) — Il nonno di mia madre era governatore dello Stato prima della guerra.

OSCAR — Erano proprietari della piantagione Lionnet. Forse ne avete sentito parlare?

MARSHALL (*ride*) — No. Ho sentito parlare soltanto di fabbriche di mattoni su un lago e di stabilimenti per lavorare il cotone.

BEN — Ai suoi tempi, Lionnet era il migliore terreno per la piantagione del cotone, in tutto il mezzogiorno. Ci dà ancora oggi un bel raccolto. (*Siede*) Ah, erano bei tempi per quella famiglia; me ne ricordo ancora. Avevano tutto quanto c'è di meglio, in ogni campo. (*Birdie si volta*) Abiti di Parigi, viaggi in Europa, cavalli come non se ne vedono più, negri anche per raccogliere un fazzoletto...

BIRDIE (*improvvisamente*) — Eravamo buoni con i nostri schiavi. Tutti lo sapevano. Eravamo più buoni per loro di quanto...

REGINA — Ma come, Birdie, non suoni?

BEN — Ma quando venne la guerra, quei gran signori partirono e lasciarono il cotone, e le donne, andarsene in malora.

BIRDIE — Mio padre fu ucciso in guerra. Era un bravo soldato, signor Marshall. E un bravissimo uomo.

REGINA — Senza dubbio, Birdie. Un soldato famoso.

BEN (*a Birdie*) — Ma non è questo che sto raccontando al signor Marshall. (*A Marshall*) Insomma, la guerra finisce. (*Birdie torna al piano*) Lionnet è quasi rovinato e i figli finiscono di rovinarlo. E come loro, ve ne furono migliaia. Perchè? (*Si piega in avanti*) Perchè l'aristocrazia meridionale non è capace di adattamento. Troppo, troppo altolocata, per tentare di adattarsi a qualche cosa.

MARSHALL — A volte è difficile imparare a vivere diversamente. (*Birdie e Alessandra cominciano a suonare. Marshall si china in avanti, ascoltando*).

BEN — Forse. Può darsi. (*Vede che Marshall ascolta la musica. Irritato si volge a guardare Birdie e Alessandra al piano. Poi nuovamente verso Marshall*) Avete ragione, signor Marshall. È difficile imparare a vivere diversamente. Ma forse appunto per questo è cosa utile. Nostro nonno e nostro padre impararono; e impararono anche il modo di farsi pagare il lavoro. (*Sorride con cattiveria*) Si misero in commercio. Ditta Hubbard, negozianti. Gli altri, per esempio la famiglia di Birdie, li guardarono dall'alto in basso. (*Si appoggia alla spalliera con più comodità*) Per farvela breve, oggi Lionnet appartiene a noi... (*Birdie smette di suonare*) Vent'anni fa ci prendemmo la loro terra, il loro cotone e la loro figlia. (*Birdie si alza e rimane rigida accanto al piano. Marshall che la sta osservando si alza a sua volta*).

MARSHALL — Posso portarvi un bicchiere di porto, signora Hubbard?

BIRDIE (*dolcemente*) — No, grazie. Siete molto gentile.

REGINA (*aspra a Ben*) — Stai annoiando il signor Marshall con queste vecchie storie di famiglia.

BEN — Spero di no. Spero di no! Cerco di chiarire qualche cosa di importante (*inchinandosi a Marshall*) per il nostro futuro socio.

OSCAR (*a Marshall*) — Mio fratello dice sempre che è la gente come noi quella che ha lottato per portare alla nostra terra un po' della prosperità della vostra.

BEN — Alcuni, definiscono questo: patriottismo.

REGINA (*ride gaiamente*) — Spero, signor Marshall, che non troverete troppo insistenti i miei fratelli. Credo che vogliono farci capire che è venuto il momento che noi donne lasciamo gli uomini a parlar d'affari.

MARSHALL (*in fretta*) — Niente affatto. Abbiamo sistemato tutto oggi nel pomeriggio. (*Guarda il suo orologio*) Ho solo pochi minuti prima di andare alla stazione. (*Le sorride*) E insisto per avere il piacere di passarli in vostra compagnia.

REGINA — E bevendo un altro bicchiere di porto.

MARSHALL — Grazie.

BEN (*a Regina*) — Mia sorella ha ragione. (*A Marshall*) Io sono un uomo semplice e sto cercando di dire una cosa semplice. Cioè che non si fanno affari solo per l'utile che se ne può ricavare. Bisogna anche avere qualcosa qui. (*Si porta una mano al petto*) Ed è tanto vero per il negro che raccoglie il cotone guadagnando il suo quarto di dollaro, quanto lo è per voi e per me. (*Regina dà il porto a Marshall. Ben continua*) Se non sente qualcosa qui dentro non raccoglie bene il cotone. Il denaro non è tutto. Proprio no.

MARSHALL — Davvero? Beh, io ho sempre creduto che avesse molta importanza.

REGINA — Anch'io, signor Marshall.

MARSHALL (*curvandosi in avanti. Piacevolmente. Con intenzione*) — È inutile che cerciate di convincermi che siete proprio le persone indicate per fare questo affare. Non sarei qui se non me ne aveste già convinto sei mesi fa. Voi desiderate avere qui la filanda; ed io desidero impiantarvela. Non mi interessa sapere perchè lo desiderate.

BEN — Per portare la macchina al cotone e non il cotone alla macchina.

MARSHALL (*divertito*) — Avete la specialità delle belle frasi, Hubbard. Insomma, quali che siano i vostri motivi — grandi o no — i miei sono semplici: voglio far quattrini e credo che ne farò con voi. (*Poichè Ben sta per parlare, sorride*) Badate, non ho alcuna obiezione a motivi più elevati. Possono anche avere il loro valore, in affari. È bello avere dei soci che seguono con tanto fervore i precetti di Cristo. (*Si alza*) Ed ora, bisogna proprio che vada: il treno non aspetta.

REGINA — Mi dispiace che non vi tratteniate più a lungo, signor Marshall; ma spero che tornerete. Ci farete sempre piacere.

BEN (*indica a Leo la bottiglia*) — Riempì i bicchieri,

ragazzo mio, riempili. (*Leo va attorno riempiendo i bicchieri mentre Ben continua*) Qui, signor Marshall, abbiamo una strana abitudine. Facciamo il brindisi con l'ultimo bicchiere. Per dimostrare che il meridionale è sempre saldo in gambe per bere un ultimo bicchiere. (*Prendendo il bicchiere*) Henry Frick, il vostro Henry Frick, ha detto: «Le ferrovie sono il Rembrandt degli impieghi di capitale». Ebbene, io vi dico che «le filande per il cotone nel mezzogiorno saranno il Rembrandt degli impieghi di capitale». Perciò bevo alla ditta Hubbard & Marshall, filande di cotone, ed alla sua lunga e prospera vita! (*Tutti levano i bicchieri. Marshall li guarda divertito. Poi leva egli pure il bicchiere, sorridendo*).

OSCAR — I ragazzi vi accompagneranno alla stazione. Leo, Alessandra! Andate ad accompagnare il signor Marshall.

LEO (*con agitazione dopo aver guardato Ben il quale accenna di sì*) — Sarò felice. (*A Marshall*) È raro che zio Ben mi lasci guidare i suoi cavalli. Ed è una gran bella pariglia. (*Si avvia*) Vieni, Sandra.

ALESSANDRA — Posso guidare io stasera, zio Ben? Per favore! Mi piacerebbe tanto e...

BEN (*scuote la testa ridendo*) — Vestita così, da sera? No, mia cara.

ALESSANDRA — Ma Leo ha l'abitudine... (*Si interrompe ed esce in fretta*).

REGINA — Sono proprio dolente di dirvi addio, signor Marshall.

MARSHALL — Non dovete dirmelo. Mi avete promesso di venire a Chicago, dove vi farò da Cicerone. Debbo farvi ripetere questa promessa?

REGINA (*lo guarda mentre gli stringe la mano*) — Sì, prometto di nuovo.

MARSHALL (*va verso Birdie*) — I miei omaggi, signora Hubbard.

BIRDIE (*timida, con dolcezza e dignità*) — Buon viaggio, signore.

MARSHALL (*passando davanti a Regina*) — Ricordatevi.

REGINA — Mi ricorderò.

OSCAR — Vi accompagniamo alla carrozza. (*Marshall esce seguito da Ben e da Oscar. Per un momento Regina e Birdie li seguono con lo sguardo. Poi Regina leva le braccia in alto ridendo felice*).

REGINA — Ed ecco, Birdie, l'uomo che ha aperto la porta al nostro avvenire.

BIRDIE (*sorpresa di questa insolita cordialità*) — Come?

REGINA — Il nostro avvenire. Tuo e mio, di Oscar e di Ben e dei ragazzi... (*Vede l'espressione perplessa di Birdie. Ride*) Il nostro avvenire! (*Gaiamente*) Sei stata molto carina a cena, Birdie. Certo questa è stata l'opinione del signor Marshall.

BIRDIE (*compiaciuta*) — Ma va, Regina! Credi davvero?

REGINA — Non ti accorgi quando ti ammirano?

BIRDIE — Oscar ha detto che avevo annoiato il signor Marshall. (*Poi con calma*) Ma lui ha ammirato te. Me lo ha detto.

REGINA — Che cosa ti ha detto?

BIRDIE — Mi ha detto: «Spero che vostra cognata verrà a Chicago. Chicago sarà ai suoi piedi». Ha detto

che le signore ammireranno la tua educazione e i signori la tua bellezza.

REGINA — Davvero? Mi pare che sia molto solo. Pensa, con tutti i quattrini che ha... Credo che non ami sua moglie.

BIRDIE — Non amare sua moglie? Che idea! Se son cose da dire!

REGINA — È sempre in viaggio. Lo ha detto parecchie volte. Ed ha anche scherzato sulla sua mondanità e sulle grandi arie che si dà. Ma questo è un vantaggio. (*Siede allargando le braccia sulla spalliera del divano. Stirandosi*) Il fatto che vada tanto in società. Potrà presentarmi. Con una presentazione come la sua, non ci vorrà molto tempo per essere conosciuta e ricevuta dovunque.

BIRDIE (*sbalordita*) — Presentarti? A Chicago? Ma hai veramente intenzione di andare? Oh, Regina, come fai a muoverti? E Orazio?

REGINA — Non spaventarti in questo modo per ogni cosa, Birdie! Andrò a stare a Chicago. L'ho sempre desiderato. E ora ci saranno tanti quattrini che la cosa sarà possibile.

BIRDIE — Ma Orazio non sarà in grado di andare in giro. Sai bene quello che ha scritto il dottore.

REGINA — Avremo dei milioni, Birdie. Milioni! Ti ricordi quello che ho sempre detto quando mi dicevano che eravamo ricchi? Che secondo me bisognerebbe essere o pezzenti o milionari. Una situazione mediocre, come la nostra, a che serve? (*Ride. Guarda Birdie*) Ma non parto domani, Birdie; stai tranquilla. C'è tutto il tempo per preoccuparsi di Orazio quando verrà a casa. Se si deciderà a tornare...

BIRDIE — Verremo anche noi a Chicago? Leo, Oscar ed io?

REGINA — Voialtri? Non credo? (*Ride*) Ah, ci ricorderemo questa serata! Troppo importante per dimenticarla! Bisogna pensare a tutto quello che desideriamo di avere; e lo avremo! Un desiderio, Birdie! Di quello che desideri! Pensa che si realizzerà senza dubbio! (*Rientrano Oscar e Ben*).

BIRDIE (*ride*) — Mah. Non saprei. Forse. (*Oscar vicino alla finestra fa cenni di saluto alla carrozza. Regina si volge a guardare Ben*) Pensa: credevo di sapere quello che avrei desiderato e invece...

REGINA (*guarda Ben, gli sorride. Ben ricambia il sorriso*) — Dunque, ci siamo, eh?

BEN — Parrebbe di sì.

REGINA (*balza in piedi. Ride*) — Parrebbe? Va là, non fingere. Sembri un gatto quando ha leccato la crema. (*Va verso la bottiglia di vino*) Ora dobbiamo bere tutti insieme per congratularci!

OSCAR — Sono proprio una bella coppia Sandra e Leo. Lo ha osservato anche Marshall. Come stanno bene insieme!

REGINA (*aspra*) — Ho capito. Lo hai già detto.

BEN — Sicuro. Comincio ad avere l'impressione che l'affare sia proprio concluso. Può darsi che io non sia un uomo molto distinto, ma... (*si volge a guardarli. Dopo un attimo*) Ora chiedetemi come faccio a sapere che « è » concluso.

OSCAR — Come sarebbe a dire?

BEN — Ti ricordi quando gli ho detto che qui usa fare il brindisi con l'ultimo bicchiere?

OSCAR (*riflettendo*) — Già. Non lo avevo mai saputo.

BEN — Nessuno lo aveva mai saputo. Iddio perdona a coloro che inventano quello di cui hanno bisogno. Avevo già la sua firma. Ma tutti noi abbiamo fatto affari con uomini la cui parola col bicchiere in mano aveva più valore di qualunque firma. Comunque, non è male avere tutte e due le cose.

OSCAR (*si volge a Regina*) — Hai capito quello che vuol dire Ben?

REGINA (*sorride*) — Sì. L'avevo capito immediatamente.

BEN (*la guarda con ammirazione*) — Davvero, Regina? Beh, quando ha alzato il bicchiere per bere, ho chiuso gli occhi ed ho visto i mattoni collocarsi uno sull'altro.

REGINA — Io ho visto molto di più.

BEN — Piano, piano! Per ora abbiamo solo la speranza!

REGINA — Birdie ed io abbiamo già deciso tutto quello che vogliamo. Io so quello che desidero. Tu, Ben, che cosa vuoi?

BEN — Piano. Non contate i pulcini prima che le uova siano schiuse. (*Siede appoggiandosi indietro. Ride*) Beh, Dio ci permetterà di sognare un pochino ad occhi aperti! Fa bene all'anima quando si è lavorato tanto da meritarselo! (*Pausa*) Io desidero una bella scuderia. Da un pezzo ho messo gli occhi su quelli di Carter, a Savannah. È un divertimento da uomini ricchi; uno sport da re; perchè non potrebbe essere lo sport degli Hubbard?

REGINA (*sorride*) — Perchè no, infatti? E tu, Oscar che cosa vuoi?

OSCAR — Non lo so. (*Riflette*) Il piacere di vedere costruire la filanda mi basterà.

BEN — Ah, si capisce. Il nostro piacere più grande sarà vedere i mattoni che vengono collocati uno sull'altro. Ma abbiamo diritto a una piccola gioia supplementare.

OSCAR — Lo credo anch'io. Allora... beh, potremo fare qualche viaggetto; che ne dici, Birdie?

BIRDIE (*stupita di essere consultata*) — Sicuro, Oscar, mi piacerebbe.

OSCAR — Si potrebbero anche fare delle gite regolarmente all'Isola Jekyll. Ho sentito che i Cornelly vendono la loro proprietà. Si potrebbe vedere di comprarla. Per cambiare un poco. Ti farebbe bene, Birdie, un cambiamento di clima. E a Jekyll c'è della magnifica cacciagione. La migliore che esista.

BIRDIE — Io vorrei...

OSCAR (*con indulgenza*) — Che cosa?

BIRDIE — Due cose. Le due cose che desidererei di più...

REGINA — Due! Io ne vorrei mille. Sei modesta, Birdie.

BIRDIE (*con calore, felice dell'insolito trattamento*) — Vorrei riavere Lionnet. So che adesso è vostro; ma mi piacerebbe rimetterlo com'era ai tempi di babbo e mamma. Ogni anno facevamo ridipingere la casa, papà ci teneva molto; e il prato che arrivava fino al fiume era di erba folta e morbida, adorno di zinnie di un bel rosso vellutato. E c'erano i fichi e

le piccole susine violacee e l'uva moscatella... (*Sorride. Si volge a Regina*) L'organo c'è ancora e non dovrebbe costare molto rimetterlo a posto. Si potrebbero dare dei ricevimenti per Sandra, come mamma ne dava per me.

BEN — Un bel quadretto, Birdie. Doveva essere una vita molto piacevole. (*Senza più badarle*) E tu, Regina, che cosa vuoi?

BIRDIE (*gioiosa. Senza accorgersi che non le danno più retta*) — Potrei avere un giardino con tante aiuole. Dov'era quello della mamma. Oh, credo che saremmo più felici, in quella vecchia casa. Il babbo soleva dire che nessuno si era mai adirato seriamente a Lionnet; e nessuno si sarebbe adirato mai. Il babbo non permetteva che si dicessero cattiverie nè volgarità. No. Era una cosa che non gli piaceva.

BEN — Dunque, che cosa vuoi, Regina?

REGINA — Voglio andare a Chicago. E quando sarò stabilita là e conoscerò tanta gente e saprò quali sono le cose che bisognerà comprare - perchè adesso non lo so davvero - andrò a Parigi a fare i miei acquisti. (*Ride*) Lascero te e Oscar a contare i mattoni.

BIRDIE — Oscar... Ti prego, fammi riavere Lionnet!

OSCAR (*a Regina*) — Vuoi trasferirti sul serio a Chicago?

BEN — Andrà a vedere il gran mondo lasciando noi nel piccolo. Verremo a trovarti e conosceremo anche noi tutti i grandi personaggi e saremo orgogliosi pensando che sei nostra sorella.

REGINA (*gaiamente*) — Sicuro. E non dovrai neanche imparare a fare il signore, Ben. Rimani come sei. Sarai ricco; e i ricchi non hanno bisogno di essere distinti.

OSCAR — E Alessandra? Ha 17 anni. È tempo di pensare a darle marito.

BIRDIE — Ed ho un altro desiderio, Oscar. Un altro solo.

OSCAR (*si volta*) — Che c'è, Birdie? Che stai dicendo?

BIRDIE — Desidero che tu smetta di andare a caccia. Almeno, non spesso. Non mi piace vedere uccidere uccelli ed altri animali solo per il gusto di ucciderli. Dopo li butti via...

BEN (*a Regina*) — Ci vorrà molto tempo per vivere secondo i tuoi progetti.

REGINA — Sicuro. Ma ve ne sarà molto. Hai calcolato, mi pare, degli utili elevatissimi.

BEN — Io...

BIRDIE (*Oscar la guarda irritatissimo*) — E non permetti che nessun altro spari un colpo, mentre i negri avrebbero tanto bisogno di un po' di selvaggina, per non morire di fame. È una cattiveria cacciare solo per tuo capriccio mentre i negri avrebbero tanto bisogno...

BEN (*ride*) — Ho calcolato gli utili elevati... per me.

REGINA — Che hai detto?

BEN — Volevo sempre parlatene, Oscar.

OSCAR (*lentamente. Cauto a Birdie*) — Che diamine stai dicendo?

BIRDIE (*nervosa*) — Dicevo di Lionnet e... della caccia...

OSCAR — Ti stai eccitando.

REGINA (*a Ben*) — Non ti ho sentito. Si parlava tanto, tutti quanti...

OSCAR (*a Birdie*) — Tutta la sera ti sei comportata come una bambina eccitata.

BIRDIE — Regina mi ha chiesto che cosa desideravo.

REGINA — Che avevi detto, Ben?

BIRDIE — Tutti hanno manifestato quello che desiderano, ora che saremo tanto ricchi, perciò l'ho manifestato anch'io.

BEN — Ho detto... (*È interrotto da Oscar*).

OSCAR (*a Birdie*) — Bene. Abbiamo sentito. Ora basta.

BEN — Sto aspettando. (*Tutti tacciono*) Sto aspettando che abbiate finito. Tu e Birdie. Quattro persone che parlano insieme... tre sono di troppo. (*Birdie siede lentamente. Ben sorride a Regina*) Ho detto che avevo, e che ho calcolato, degli utili molto elevati... per me e per Oscar, naturalmente.

REGINA (*lentamente*) — Come sarebbe a dire? (*Ben alza le spalle e guarda Oscar*).

OSCAR (*guarda Ben, si raschia la gola*) — Ecco, Regina: le cose stanno così. Marshall verserà, per la quota azionaria del 49 per cento, 400 mila dollari. Per il 51 per cento (*sorride maliziosamente*)... maggioranza che ci dà tutto il controllo dell'Azienda, noi verseremo 225 mila dollari, oltre ad offrire a Marshall quei vantaggi che la nostra (*sguardo a Ben*) posizione locale ci consente. Ben ritiene che 225 mila dollari rappresentino una somma cospicua.

REGINA — Conosco gli accordi e so che è una bella somma.

BEN (*annuendo*) — Sicuro.

OSCAR — Ben sa che lui ed io abbiamo il denaro pronto. Il tuo, cioè quello di Orazio, pare che non lo sia. (*Alza la mano perchè Regina sta per parlare*) Ben ha scritto a Orazio; gli ho scritto io, gli hai scritto tu. Risponde, ma non parla mai di questo affare. Eppure glielo abbiamo spiegato con tutti i particolari e gli abbiamo detto che il denaro urge. Malgrado ciò, non ne parla affatto. Ben ha avuto molta pazienza, Regina. Naturalmente, siccome sei nostra sorella, noi desideriamo che tu abbia la tua parte di utile in quello che noi facciamo.

REGINA — Ed oltre all'affetto che avete per me, non volete che il controllo dell'azienda passi in mano di estranei. (*A Ben*) È così, Ben?

BEN — Sei cinica. (*Sorride*) Il cinismo è un modo spiacevole di dire la verità.

OSCAR — Non occorre essere cinici. Non ci sarà difficile mettere assieme quella terza parte per la quale tu avresti dovuto partecipare.

REGINA — Oh, non ne dubito affatto! Troverete un altro azionista. Ma in tal modo avreste un socio estraneo. E gli estranei hanno a volte grandi pretese. (*Sorride acida*) Ma forse farete bene a trovarlo.

BEN — Suvvia, nessuno dice che desideriamo far questo. Ci piacerebbe avere te come socia; ed a te farebbe piacere esserlo.

REGINA — Certamente.

BEN (*ride. Alza la mano*) — Ma intanto, non abbiamo avuto nessuna risposta da Orazio.

REGINA — Ho dato la mia parola che Orazio verserà il denaro. Dovrebbe bastare.

BEN — Difatti, è bastato. Ma ora ci vuole qualcosa di più di una parola. Il contratto deve essere firmato in questa settimana e Marshall desidera vedere il nostro denaro subito dopo. Ora, Regina, Orazio è a Baltimora da cinque mesi. So che gli hai scritto di tornare; e non è tornato.

OSCAR — Pare quasi che non abbia più l'intenzione di reintegrare il domicilio.

REGINA — Sì che vuol tornare! Ma quando si è malati di cuore non ci si può muovere tanto facilmente, appena se ne ha il desiderio. Sapete bene come sono i medici quando hanno per le mani un caso come questo...

OSCAR — Ma non possono impedirgli di rispondere alle lettere, no? (*Regina si volge a Ben*) E non possono impedirgli di disporre del suo denaro, se volesse farlo...

REGINA — Lo sapete che Orazio è un ottimo uomo d'affari!

BEN — Sicuro. È un commerciante di primo ordine. E lo è sempre stato. Ne è prova la sua banca.

REGINA — Allora, può darsi che non risponda perchè gli sembra di non ricavare un interesse adeguato al denaro che dovrebbe mettere nell'impresa. (*Guarda Oscar*) Sono 75 mila dollari. Una bella cifra.

OSCAR — Schiocchezze. Orazio capisce subito quando un affare è buono. Sa che possiamo avere dal cotone lavorato qui un utile doppio di quello che ricaviamo facendolo lavorare nel Nord.

BEN — Non è questo che vuol dire Regina. (*Sorride*) Posso spiegare la tua idea, Regina? (*A Oscar*) Regina dice che Orazio vuole più di un terzo degli utili.

OSCAR — Ma se mette soltanto un terzo del denaro! Chi contribuisce per un terzo, ha un terzo dei dividendi. Che altro può pretendere?

REGINA — Mah, non so. Non mi intendo di queste cose. Logicamente, chi mette un terzo di capitale, deve avere un terzo di utili. Ma non c'è legge in proposito, vero? E credo che se tu sapessi che c'è gran bisogno del tuo denaro, tu diresti « io voglio qualcosa di più, voglio un interesse maggiore ». Voialtri lo avete già fatto altre volte. L'ho sentito raccontare.

BEN (*dopo una pausa. Ride*) — Credi dunque che lo abbia fatto apposta, a non rispondere? Per avere un interesse maggiore? (*Si piega in avanti*) Beh, io non lo credo. Ma credo che sia quello che tu vuoi. Ho ragione?

REGINA — Oh, non vorrei essere troppo esplicita. Ma posso dire che non mi prenderei il disturbo di cercare di persuadere Orazio, se non gli fosse assicurato un profitto maggiore. Tocca a me a curare i suoi interessi. È naturale che...

OSCAR — E da dove dovrebbe essere detratto questo interesse maggiore?

REGINA — Non lo so. Non è affar mio. (*Ridacchia*) Ma forse dalla tua parte, Oscar. (*Regina e Ben ridono*).

OSCAR (*si alza e si volge furibondo dall'uno all'altro*) — Che razza di discorso è questo?

BEN — Io non ho detto neanche una parola.

OSCAR (*a Regina*) — Parli con voce molto alta stasera.

REGINA (*smette di ridere*) — Davvero? Beh, do-

vresti conoscermi abbastanza per sapere che non ho l'abitudine di chiedere una cosa se non sono sicura di poterla avere.

OSCAR — Stammi a sentire. Io non credo che tu possa persuadere Orazio a tornare a casa; e tanto meno che tu possa fargli tirar fuori del denaro, nè dichiarare con tanta sicurezza quello che pretendi.

REGINA — Oh, posso farlo tornare a casa quando voglio.

OSCAR — E allora perchè non lo hai fatto?

REGINA — Perchè ho creduto meglio combattere io per lui, prima di farlo tornare. Orazio è molto ammalato. E se a voi non importa nulla della sua salute, a me importa.

BEN — Finiamola con queste chiacchiere stupide. Quando pensi di poter far tornare Orazio?

REGINA — Manderò Alessandra a Baltimora. Andrà a pregarlo di tornare, dicendogli che lei desidera averlo qui e che anch'io lo desidero.

BIRDIE (*improvvisamente*) — Sicuro che Alessandra desidera averlo qui; ma forse lui sta meglio dov'è adesso.

REGINA (*senza badarle, a Ben*) — Converrai che Orazio non tarderà a venire se Alessandra lo prega, e se gli dice che io lo desidero perchè sento la sua mancanza...

BEN (*la guarda. Sorride*) — Ti ammiro, Regina. E sono d'accordo con te. Dunque, questo è inteso e... (*Si alza*).

REGINA (*in fretta*) — Ma prima che sia a casa, voglio sapere che cosa avrà come profitto.

BEN — Quanto vuoi?

REGINA — Il doppio di quello che hai offerto.

BEN — Ah, questo poi no.

OSCAR (*a Regina*) — Credo che tu sia impazzita.

REGINA — Non ho voglia di discutere, Ben.

BEN — Neanch'io. Ma quello che chiedi è troppo. Non è possibile. (*Con malizia*) Ci tieni sospesi in questo modo, e non è una cosa carina; no, non è carina. (*Alza la mano vedendo che sta per parlare*) Ma abbiamo bisogno di te e non voglio discutere. Ecco quello che propongo: darò a Orazio il 40 per cento, invece del 33 e 33 che gli spetterebbe. Questo, purchè egli sia a casa e versi il denaro entro due settimane. Va bene?

REGINA — Va bene.

OSCAR — Ho chiesto prima: da dove sarà detratto questo interesse in più?

BEN (*scherzoso*) — Dalla tua parte.

OSCAR (*furente*) — Dalla mia parte, eh! Questa sì che è bella! Proprio un'azione da gente onesta! Bella ricompensa! Da 35 anni lavoro come un cane per voialtri. Ho sempre fatto tutto quello che tu non volevi fare. Ed ecco quello che...

BEN (*si volge lentamente a guardarlo. Oscar si interrompe*) — Povero me. Stasera mi aggrediscono tutti quanti. Prima mia sorella, poi mio fratello. E a me non piace essere aggredito. Non credo che Dio voglia che il forte meni vanto della sua forza; ma lo farà, se sarà necessario. (*Si appoggia indietro alla spalliera*) Devi accettare le cose prendendole dal lato migliore, Oscar. In passato, ho guadagnato del denaro per te. E ne guadagnerò ancora adesso.

Sarai molto ricco. Che cosa c'importa se un po' più di quattrini vanno da una parte o dall'altra? Rimane tutto in famiglia. E rimarrà ancora nella famiglia, perchè non mi sposerò mai. (*Entra Addie e comincia a radunare i bicchieri che sono sui tavolini. Oscar si volge a Ben*) Perciò il mio denaro andrà ad Alessandra e a Leo. Un giorno o l'altro potrebbero anche sposarsi e... (*Addie guarda Ben*).

BIRDIE (*alzandosi*) — Sposarsi... Sandra e Leo...

OSCAR (*attento*) — Questo porterebbe una grande differenza nei miei sentimenti. Se si sposassero.

BEN — Per l'appunto.

OSCAR (*c. s.*) — Anche tu hai questa idea, Regina?

REGINA — Oh, c'è tempo a pensarci. Ne parleremo fra qualche anno.

OSCAR — Io vorrei parlarne subito.

BEN (*annuendo*) — Si capisce.

REGINA — C'è tante cose da considerare. Sono cugini in primo grado e...

OSCAR — Non è un ostacolo. Anche il nonno e la nonna erano cugini.

REGINA (*soggiugna*) — E guarda noi... (*Ben soggiugna*).

OSCAR (*irritato*) — Siete molto allegri, trattandosi del mio denaro.

REGINA (*sospira*) — Uff, queste dispute! Mi infastidiscono tanto!

BEN (*piegandosi verso Regina*) — Questo matrimonio sarebbe una saggia sistemazione per molte ragioni. Del resto, Oscar ha rinunciato a qualche cosa per te. Potresti anche tu cercare di accontentarlo in qualche modo.

REGINA — Non ho detto che sono contraria. Ma Leo è un ragazzo sfrenato. Non c'è da fidarsi di lui. Mi ricordo quando si è appropriato di certe piccole somme in banca...

OSCAR — Questa storia è vecchia!

REGINA — Sì, lo so. E so che tutti i giovinotti sono sfrenati. L'ho ricordato soltanto per farti capire che bisogna fare delle considerazioni...

BEN (*irritato perchè la sorella non capisce che lui sta cercando di rabbonire Oscar*) — Va bene, saranno fatte. Ma intanto ti prego di assicurare Oscar che ci penserai seriamente.

REGINA (*annuisce sorridendo*) — Va bene. Assicuro Oscar che ci penserò molto seriamente.

OSCAR (*aspro*) — Questa non è una risposta.

REGINA (*si alza*) — Dio mio, sei di malumore e finirai col mettere di malumore anche me. Ho detto tutto quello che sono disposta a dire per il momento. In fin dei conti, anche Orazio deve dare il suo consenso.

OSCAR — Orazio farà quello che tu gli dirai di fare.

REGINA — Lo credo anch'io.

OSCAR — Ed ho la tua parola che cercherai di...

REGINA (*paziente*) — Sì, Oscar. Hai la mia parola che ci penserò. Ora lasciami in pace. (*Si sente chiudere la porta esterna*).

BIRDIE — Io... Alessandra ha solo 17 anni. E non...

REGINA (*chiamando*) — Sei tu, Alessandra?

ALESSANDRA (*dì dentro*) — Sì, mamma. (*Entra Leo*).

LEO — Il signor Marshall è arrivato sano e salvo. Avete visto come è ben vestito? Si vede quando gli

abiti sono di un buon sarto. Magari si vestirà in Inghilterra. Tanti uomini, nel Nord, si servono in Inghilterra per il loro vestiario.

BEN (*a Leo*) — Sei stato attento, guidando i cavalli?

LEO — Oh sì, sì, zio. Senza dubbio. (*Alessandra è entrata mentre Ben rivolge la domanda a Leo. Ode la risposta. Guarda irritata Leo*).

ALESSANDRA — È una bella serata. Avresti potuto venire anche tu, zia Birdie.

REGINA — Sei stata carina col signor Marshall?

ALESSANDRA — Credo di sì, mamma. È tanto simpatico.

REGINA — Bene. Ed ora, debbo comunicarti una novità. Domattina partirai per Baltimora per ricondurre il babbo a casa.

ALESSANDRA (*sobbalza. Poi felice*) — Io? Babbo ha scritto che debbo andare? Vuol dire che... (*Si volge a Addie*) Addie, deve stare molto meglio. Pensa, torna a casa! Lo riconduciamo a casa!

REGINA — Parla al singolare, Alessandra. Andrai sola.

ADDIE — Sola? Un viaggio? Una bimba di quella età! Mister Orazio non essere contento che Sandra andare in giro da sola.

REGINA (*aspra*) — Vai di sopra a tirar fuori la roba di Alessandra.

ADDIE — Certo immaginare che andare anch'io...

REGINA — Verrò su a momenti a dirti che cosa devi mettere nella valigia. (*Addie comincia a salire lentamente la scala. Ad Alessandra*) Credo che ti farà piacere andar sola. Alla tua età ne sarei stata felice. Sei una ragazza strana, Alessandra. Addie ti ha sempre trattata troppo da bambina.

ALESSANDRA — Pensavo soltanto che sarebbe stato più divertenete se Addie fosse venuta con me.

BIRDIE (*timidamente*) — Potrei accompagnarla io, Regina. Andrei molto volentieri.

REGINA — Non c'è bisogno. È abbastanza grande per cominciare ad avere qualche responsabilità.

OSCAR — È bene che impari. Ha quasi l'età di prender marito. (*Gioialmente a Leo, battendogli sulla spalla*) Eh, figliolo?

LEO — Cosa?

OSCAR (*seccato perchè Leo non capisce*) — Ha l'età di prender marito, non ti pare?

LEO — Oh, sì. (*Debolmente*) Tante ragazze si sposano all'età di Sandra. Per esempio Mary Prester e Giovanna e...

REGINA — Oh beh, non si sposa certo domani. Domani va a Baltimora; dunque parliamo di questo. (*Ad Alessandra*) Sarai contenta di riavere papà a casa.

ALESSANDRA — Sarei voluta andare anche prima, mamma. Te ne ricordi? Ma allora dicesti che non era possibile e che non potevo andar sola.

REGINA — Ho cambiato idea. (*Con eccessiva indifferenza*) Dirai a papà quanto hai sentito la sua mancanza e che deve venire a casa... per farti piacere. Digli che hai bisogno di lui qui.

ALESSANDRA — Bisogno di lui? Non capisco.

REGINA — Non c'è nulla da capire. Devi semplicemente ripetergli quello che ti ho detto.

BIRDIE (*alzandosi*) — Può darsi che non si senta. Non è possibile che Sandra lo costringa...

ALESSANDRA — Sì. Può darsi che stia troppo male per viaggiare. Non potrei insistere a dirgli che venga a casa per me, se sta male...

REGINA (*la guarda duramente. Con tono di sfida*) — Non potresti fare quello che io ti dico di fare?

ALESSANDRA (*calma*) — No. Non potrei, se credessi che può farlo peggiorare.

REGINA (*dopo un attimo di silenzio sorride graziosamente*) — Ma lo farai per il suo bene! (*Le prende una mano*) Devi lasciare che giudichi io le sue condizioni. La cura migliore per lui è venirsene a casa sua; qui sarà assistito nel migliore dei modi. Non deve più rimanere lagggiù a sentire quei medici catastrofici. Fai questo assolutamente per il suo bene. Digli che anche io desidero averlo a casa, che sento tanto la sua mancanza.

ALESSANDRA (*lentamente*) — Sì, mamma.

REGINA (*agli altri. Alzandosi*) — Vado a preparare la roba di Alessandra. Perchè non ve ne andate a casa, voi altri?

BEN (*si alza*) — Penserò al biglietto ferroviario. Te lo porterà qui un commesso. Buona notte a tutti. Buon viaggio, Alessandra. In treno si mangia molto bene. Hanno dei sedani squisiti. Divertiti e comportati come una piccola signora. (*Via*).

REGINA — Buona notte, Ben. Buona notte, Oscar... (*Scherzosa*) Non essere così nero, Oscar. Pare che tu abbia un'indigestione cronica.

BIRDIE — Buona notte, Regina.

REGINA — Buona notte, Birdie. (*Via per la scala*).

OSCAR (*avviandosi all'anticamera*) — Andiamo.

LEO (*ad Alessandra*) — Ma come fai a non aver voglia di partire! Che sciocca! Vorrei essere io al tuo posto! Come mi divertirei in una città come Baltimora!

ALESSANDRA (*irritata. Guardando altrove*) — Pensa ai fatti tuoi. Me lo immagino, quello che faresti!

LEO (*ride*) — Oh no, non puoi immaginarlo! (*Via*).

REGINA (*chiamando dall'alto*) — Vieni, Alessandra.

BIRDIE (*in fretta, piano*) — Sandra...

ALESSANDRA — Non capisco perchè mi mandino, zia Birdie. (*Alza le spalle*) Ad ogni modo, il babbo sarà nuovamente a casa. (*Accarezza il braccio di Birdie*) Non stare in pena per me. Sono capace di badare a me stessa. Davvero, sai.

BIRDIE (*scuote la testa, dolcemente*) — Non è per questo che sono in pena. Senti, Sandra...

ALESSANDRA (*avvicinandosi a lei*) — Che altro c'è?

BIRDIE — Si tratta di Leo...

ALESSANDRA (*sottovoce*) — Ha picchiato i cavalli. Perciò abbiamo tardato a tornare. Abbiamo dovuto aspettare che finissero di ansimare e sudare. Li picchia sempre come se...

BIRDIE (*sottovoce, frenetica, tenendo le mani di Alessandra*) — È mio figlio. Mio figlio. Ma io tengo più a te; ti voglio più bene che al mio figliolo. Ti voglio più bene che a chiunque altro...

ALESSANDRA — Non pensare ai cavalli. Mi dispiace di avertelo detto.

BIRDIE (*la sua voce si alza alquanto*) — Non penso ai cavalli. Sono in pena per te. Non devi sposare Leo. Non permetterò che ti facciano questo...

ALESSANDRA — Sposare? Leo? (*Ride*) Non penso

affatto a sposarmi, zia Birdie. Non mi è mai venuto in mente...

BIRDIE — Ma ci hanno pensato loro. (*Violenta*) Sandra, non posso pensare una cosa simile. Tu e... (*Oscar è rientrato durante la battuta di Alessandra e si è fermato sulla soglia senza far rumore, ascoltando*).

ALESSANDRA (*ride*) — Ma non penso affatto a sposarmi, zia. E non sposerò certamente Leo!

BIRDIE — Non hai capito? Ti costringeranno. Te lo faranno...

ALESSANDRA (*le prende la mano. Calma ma con decisione*) — Sciocchezze, zia. Non sono più una bambina. Nessuno può costringermi a fare qualsiasi cosa.

BIRDIE — Non potrei sopportare...

OSCAR (*aspro*) — Birdie. (*Birdie alza gli occhi. Si ritrae vivamente da Alessandra. Rimane irrigidita e piena di sgomento. Oscar calmo*) Birdie, prendi il tuo cappello e il mantello.

ADDIE (*chiama dall'alto*) — Venire di sopra, bambina. Mamma aspetta e non piace aspettare.

ALESSANDRA — Vengo. (*Dolcemente, abbracciando Birdie*) — Buona notte, zia Birdie. (*Passando davanti a Oscar*) Buona notte, zio Oscar. (*Birdie comincia ad avviarsi lentamente verso la porta mentre Alessandra sale la scala. Alessandra è quasi scomparsa quando Birdie giunge vicino ad Oscar. Mentre essa tenta di passarli davanti velocemente, Oscar la colpisce con violenza con un ceffone. Birdie dà un grido. Si porta la mano al viso. Al grido Alessandra si volta, ridiscende a precipizio*) Zia Birdie! Che cos'è stato? Che è accaduto?

BIRDIE (*dolcemente, senza voltarsi*) — Niente, cara. Non è successo niente. (*In fretta come se volesse impedire che Alessandra si avvicini*) Va' a letto. (*Oscar esce*) Non è successo nulla. (*Si volge ad Alessandra che è ora accanto a lei e le ha preso una mano*) Mi sono... mi sono soltanto distorta una caviglia. (*Esce. Alessandra è intanto tornata sulla scala di cui ha salito uno o due gradini e rimane a seguirli con lo sguardo come se fosse perplessa e spaventata*).

atto 2^o

La stessa scena. Una settimana dopo, di mattina.

(*La luce entra dalle imposte aperte della finestra di destra; le altre sono ancora chiuse ermeticamente. Addie è presso la finestra e guarda fuori. Vicino alla porta della sala da pranzo sono scope, piumino, strofinacci, ecc. Dopo un momento Oscar entra dall'anticamera, si guarda attorno, ha un brivido, decide di non togliersi cappello e soprabito, si avvanza nella stanza. Al rumore della porta, Addie si volta per vedere chi è entrato*).

ADDIE (*senza interesse*) — Ah, essere voi, mister Oscar.

OSCAR — Che cos'è questa oscurità? Ormai è giorno. Che succede qui? (*Rabbrivisce*) Bell'idea,

tener tutto chiuso a quest'ora. (*Addie comincia ad aprire le imposte*) Dov'è miss Regina? Qui fa freddo.

ADDIE — Miss Regina non essere ancora scesa.

OSCAR — Ha avuto notizie?

ADDIE (*abbattuta*) — No, signore.

OSCAR — Possibile che una ragazza di quell'età non sia capace di scendere da un treno a una stazione e salire su un altro?

ADDIE — Dev'essere successo qualche cosa. Se Sandra avere detto che arrivare ieri sera, lei arrivare ieri sera. A meno che non essere accaduto qualche cosa. Essere molto male aver mandato una bambina così tutta sola per riportare a casa un ammalato...

OSCAR — Ti permetti di giudicare molte cose, Addie! Giudicare quello che fanno i tuoi padroni bianchi!

ADDIE (*lo guarda. Sospira*) — Io essere stanca. Essere rimasta alzata tutta notte per aspettarli.

REGINA (*dall'alto*) — Chi c'è giù, Addie? (*Appare in vestaglia e guarda giù dalla ringhiera. Addie raduna scope, ecc. ed esce*) Ah, sei tu, Oscar. Che diamine sei venuto a fare a quest'ora? Io non sono ancora scesa. Devo finire di vestirmi.

OSCAR — Non hai avuto nessuna notizia?

REGINA — No.

OSCAR — Allora dev'essere certamente successo qualche cosa. Annunciare l'arrivo per il giovedì sera e non essere ancora qui il venerdì mattina!

REGINA — Macchè, non è successo niente. Soltanto Alessandra non ha avuto il buon senso di avvertire.

OSCAR — Se non è successo niente, perchè non sono qui?

REGINA — Me lo hai chiesto dieci volte ieri sera. Dio mio, come ti agiti! Può darsi che abbiano perso la coincidenza ad Atlanta, che il treno abbia fatto ritardo... tante cose possono averli trattiene!

OSCAR — Dov'è Ben?

REGINA (*scomparendo dalla balaustra*) — Dove vuoi che sia? A casa sua, probabilmente. Ma per dirti la verità non sono andata a metterlo a letto nè a farlo alzare. Prendi una tazza di caffè e non preoccuparti tanto.

OSCAR — Caffè? Qui non ne vedo. (*Guarda il suo orologio. Scuote la testa. Dopo un momento entra Cal con un grande vassoio di argento su cui sono la caffettiera, le tazze, i giornali*).

CAL (*lo guarda stupito*) — Non essere andato a caccia stamattina, mister Oscar?

OSCAR — È la prima volta che manco, da quando ebbi quel raffreddore. La prima volta, da otto anni.

CAL — Sicuro. Io dire sempre. Simone avere detto che ieri mattina mister Oscar avere fatto buonissima caccia. Avere detto Simone.

OSCAR — Ah sì, buona davvero.

CAL (*ride timidamente*) — Scommetto che avere preso abbastanza conigli e scoiattoli da fare grosso festino a tutti i negri della città. Molti di loro non avere assaggiato carne da quando essere finito raccolto di cotone. Darebbero qualunque cosa per un pezzetto di carne...

OSCAR (*si volge a guardarlo*) — Cal, se trovo un negro di questa città che va a caccia, lo sai quello che succede, non è vero? (*Entra Leo*).

CAL (*in fretta*) — Sissignore, mister Oscar. Io non avere detto niente. Essere stato Simone che avere detto... 'giorno, mister Leo. Fare tutti e due colazione qui da noi?

LEO — Alla banca non sanno nulla. Non hanno avuto nessuna notizia. (*Cal aspetta che gli rispondano. Poi alza le spalle ed esce*).

OSCAR (*scrutando Leo*) — Come mai sei qui a questa ora, figliolo?

LEO — Mi avevi detto di informarmi se alla banca avevano avuto notizie di zio Orazio e di Sandra...

OSCAR — Ti ho detto che se avevano ricevuto una comunicazione, dovevi portarla qui. E se non avevano ricevuto nulla, dovevi restare in banca a lavorare.

LEO — Si vede che non ho capito.

OSCAR — Hai capito benissimo. Ma cerchi qualunque pretesto, per prenderti un'ora. (*Leo si versa una tazza di caffè*) Devi smettere questo modo di fare. Bisogna che tu metta la testa a posto. Un giorno o l'altro prenderai moglie e...

LEO — Sissignore.

OSCAR — Devi anche smettere la relazione con quella donna di Mobile. (*Leo fa per parlare*) Sei giovane e capisco che devi prenderti qualche svago. Non ho obiezioni ad una relazione con una donna di quel genere, finchè non intralcia le cose serie. Le donne di quel genere vanno bene in certi momenti; ma ora non è il momento adatto. Devi capirlo.

LEO (*annuisce*) — Glielo dirò. Si regolerà come le dirò io.

OSCAR — Devi dunque metterti a lavorare con maggiore impegno, alla banca. Devi convincere zio Orazio che potrai essere un marito adatto per Alessandra.

LEO — Ma che cosa credi che sia successo? Dovevano arrivare ieri sera... (*Ride*) Scommetto che zio Ben è preoccupatissimo: 75 mila dollari di preoccupazione.

OSCAR (*ride contento*) — Sarà preoccupato sì. E come! Quello là prima non risponde alle lettere; poi non viene a casa... (*Sogghigna*).

LEO — Che cosa accadrà se zio Orazio non torna o se...

OSCAR — Se non tira fuori i quattrini? Oh, li troveremo altrove. Abbastanza facilmente.

LEO (*stupito*) — Ma se non volete avere estranei come soci...

OSCAR — Cosa vuoi che m'importi a chi va una parte del mio dividendo? Sono già stato pelato, io; ora è giusto che lo sia un pochino anche Ben!

LEO — Certo ti hanno fatto una porcheria.

OSCAR (*alzando gli occhi alla balaustra*) — Non parlare tanto forte. E stai tranquillo. Quando morirò, avrai tanto quanto gli altri. Avrai la parte tua e quella di Alessandra. Non mi faccio mettere nel sacco tanto facilmente.

LEO — Non è a me che pensavo, babbo...

OSCAR — Dovresti pensarci, invece. Lo dovresti. È dovere di ognuno, pensare a se stesso.

LEO — Credi che zio Orazio non voglia entrare nell'affare?

OSCAR (*sogghigna*) — È una mia impressione. Certo non ha mostrato nessun entusiasmo, finora.

LEO (*ride*) — Ma non ha ancora parlato con zia Regina? Oh, accetterà. È una cosa troppo allettante. Perché non dovrebbe voler partecipare? Non gli manca davvero il denaro da investire. Non ha neppure bisogno di vender nulla. Ha nella sua cassetta di sicurezza tante azioni dell'Unione del Pacifico per 88 mila dollari. Non deve fare altro che aprire la cassetta.

OSCAR (*dopo una pausa guarda l'orologio*) — Fanno colazione tardi in questa strana casa. Sì, li ha da 15 anni quei titoli. Li comprò quando erano quotati bassi e li ha sempre conservati.

LEO — Già. Non ha da fare altro che aprire la cassetta e tirarli fuori. Nient'altro. (*Ride*) La roba che c'è in quella cassetta! Prima di tutto, quei titoli: una gran bella cosa. (*Oscar lentamente posa il giornale e si volge a Leo*) Poi, vicino a quelli, c'è una scarpina di Sandra quando era bambina e un cammeo da poco prezzo attaccato a un cordoncino; e poi — no, nessuno lo crederebbe! — un pezzo di un vecchio violino. Neanche un violino intero. Un pezzo, un rottame di violino.

OSCAR (*molto piano, come se cercasse di padroneggiare la sua voce*) — Un rottame di violino! Che cosa strana, vero?

LEO — Sicuro. E altre cose buffe. Una poesia, credo, firmata col nome di sua madre; e due vecchi quaderni di scuola con appunti e... (*Si accorge dello sguardo di Oscar. Gli muove la voce in gola. Volge la testa altrove*).

OSCAR (*molto piano*) — Come fai a sapere quello che c'è nella cassetta?

LEO (*fa un passo indietro, spaventato, accorgendosi di quello che ha detto*) — Ma... Dio mio... hm.. È stato uno dei miei colleghi, in banca. Un giorno ha preso le chiavi del vecchio Manders. È stato Joe Horns. Prese le chiavi del vecchio Manders e... sì, tirò fuori la cassetta. (*In fretta*) Poi mi chiesero se volevo vedere anch'io. E così guardai un momento; ma poi feci chiudere subito la cassetta e dissi ai miei colleghi che non dovevano mai più...

OSCAR (*lo guarda*) — Joe Horns, hai detto? È stato lui ad aprirla?

LEO — Sì, sì, proprio lui. Parola d'onore. (*Guarda altrove, molto nervosamente*) Certo questo non giustifica che io abbia guardato... (*guarda Oscar*) ... ma gli dissi di richiudere subito e gli feci rimettere le chiavi nel cassetto di Manders...

OSCAR (*chinandosi in avanti. Molto dolcemente*) — Dimmi la verità, Leo, non voglio rimproverarti. Sei stato tu che hai aperto la cassetta?

LEO — No, non sono stato io. Ti ho detto che non sono stato io. No, io no...

OSCAR (*irritato ma paziente*) — Non intendo rimproverarti. (*Lo osserva attentamente*) A volte un giovinotto fa bene a guardarsi attorno per vedere quello che succede. A volte è un buon segno, in un ragazzo della tua età. (*Si alza*) Molti grandi uomini hanno fortuna perchè hanno avuto buoni occhi. Hai aperto tu la cassetta?

LEO (*molto perplessa*) — No. Io...

OSCAR (*gli si avvicina*) — L'hai aperta? Potresti... sì, potresti aver fatto bene.

LEO (*dopo una lunga pausa*) — L'ho aperta io.

OSCAR (*in fretta*) — È la verità? (*Leo accenna di sì*) Nessun altro sa che l'hai aperta? Su, Leo, non aver paura di dirmi la verità.

LEO — No. Nessuno lo sa. Non c'era nessuno in banca. Ma...

OSCAR — E tuo zio Orazio sa che l'hai aperta?

LEO (*scuote la testa*) — Lo zio la apre soltanto ogni sei mesi, quando deve tagliare le cedole; e qualche volta non lo fa neanche lui, ma lo fa fare da Manders. Zio Orazio non ne tiene neanche le chiavi. Le tiene sempre Manders. Pensa un po', non guarda mai quella roba. Se li avessi io, quei titoli, ci farei la guardia come...

OSCAR — Se li avessi tu. (*Leo lo guarda*) Se li avessi tu, potresti diventare socio della filanda; tu ed io. Ed avremmo la parte più grossa... (*Una pausa. Poi alza le spalle*) Beh, non si può dare torto a un uomo se desidera che suo figlio si faccia una posizione nel mondo, non è vero?

LEO (*lo guarda. Comincia a capire*) — No davvero. È una cosa naturalissima. (*Ride*) Ma i titoli non sono miei e sono di zio Orazio. Il quale ora non ha altro da fare che starsene lì tranquillamente ad aspettare di diventar milionario.

OSCAR (*innocentemente*) — Credi che zio Orazio ti voglia abbastanza bene da prestarti quelle azioni, nel caso che non si decidesse a servirsene lui?

LEO — Papà, si vede che non hai ancora fatto colazione! (*Ride forte*) Prestare a me i titoli! Dio mio...!

OSCAR (*deluso*) — Già, lo credo anch'io. Un'idea stramba che mi era venuta... Un prestito di tre mesi, al massimo quattro; il tempo sarebbe più che sufficiente per noi, per la restituzione. Siamo in aprile... (*conta lentamente sulle dita*) e se lui non se ne cura fino all'autunno, non si accorgerebbe neppure che mancano dalla cassetta.

LEO — Oh, verissimo! Non se ne renderebbe neanche conto. Proprio così...

OSCAR — Proprio. Non se ne renderebbe neanche conto. Come potrebbe accorgersene, dal momento che non li guarda mai? (*Sospira. Leo lo guarda*) E noi stiamo qui ad aspettare che lui torni a casa per investire il suo danaro in un affare per il quale non ha mosso neanche un dito. Ma non posso fare a meno di pensare che agisce in modo strano. Ti sei messo a ridere quando ti ho chiesto se non ti presterebbe quelle azioni, non servendosene lui. Ma che male gli farebbe?

LEO (*lentamente guardandolo*) — Nessuno. Assolutamente.

OSCAR — Bisognerebbe aiutarsi a vicenda. Ma non tutti lo fanno. (*Ben entra. Appende cappello e sovrabito in anticamera*) E così, accade che a volte uno deve pensarci da sè. (*Mentre Leo continua a fissarlo Ben appare sulla soglia*) 'giorno, Ben.

BEN (*entrando col giornale in mano*) — È una bella mattinata di sole. Notizie dei viaggiatori? (*Si siede*).

REGINA (*sulla scala*) — Nessuna, altrimenti saresti stato informato. (*Scende*) Un vero congresso,

stamattina; vi siete dati appuntamento, così di buon ora? (*Va verso la caffettiera*).

OSCAR — Sei tu che ti alzi tardi, da un po' di tempo in qua. Forse usa così, la buona società di Chicago?

BEN (*scorrendo il giornale*) — È morto il vecchio Carter, a Senateville. Ottantuno è una bella età per tutti, no? Che cosa credi che sia accaduto a Orazio, Regina?

REGINA — Niente.

BEN (*con troppa indifferenza*) — Non pensi che forse non sia mai partito da Baltimora ed abbia l'intenzione di non partire mai?

REGINA (*irritata*) — Sono partiti di certo. Non ho ricevuto una lettera da Alessandra? Che c'è di strano nel fatto che la gente arrivi in ritardo? A Savannah c'è quel suo cugino al quale è tanto affezionato. Può essersi fermato per salutarlo. Arriveranno in giornata, e saranno molto lusingati che tu e Oscar siate stati tanto in pensiero per loro.

BEN — È nel mio carattere. Specialmente quando sto per concludere un affare e uno dei miei soci rimane silenzioso e invisibile.

REGINA (*ride*) — Ah, è per questo? Credeva che fosse in pena per la salute di Orazio.

OSCAR — Anche per quella, si capisce. Chi non sarebbe in pena? Io lo sono. È Il primo giorno che non sono andato a caccia, da quando ebbi quel raffreddore.

REGINA (*si avvia alla sala da pranzo*) — Allora non hai neanche fatto colazione. Vieni. (*Oscar e Leo la seguono. Cal entra e serve in tavola*).

BEN — Senti, Regina. (*Regina si volta*) Il cugino di Orazio è morto da parecchi anni; e comunque, il treno non passa per Savannah.

REGINA (*ride. Continua ad andare nella sala da pranzo dove siede*) — È morto? Come fai a ricordarti sempre delle persone che muoiono? (*Ben si alza*) Adesso voglio far colazione tranquillamente e leggere il giornale.

BEN (*va verso la sala da pranzo mentre parla*) — Per me, questa è la seconda colazione. La prima era cattiva. Celia non sa più cucinare come una volta. È troppo vecchia per sentire ancora i sapori. Se non fosse appartenuta alla mamma, la manderei in campagna. (*Oscar e Leo cominciano a mangiare. Ben siede*).

LEO — Scommetto che zio Orazio avrà molte cose da raccontare. Baltimora è una città animatissima.

REGINA (*a Cal*) — La zuppa d'avena non è abbastanza calda. Riportala in cucina.

CAL — Sissignora. (*Grida verso la cucina nell'uscire*) — Avena essere diventata fredda. Avena essere diventata fredda.

LEO — Quand'ero in collegio, una volta io e tre compagni prendemmo il treno e andammo a Baltimora. Ci parve talmente grande che credemmo di essere addirittura in Europa. Ero un bimbo...

REGINA — Mi piace molto far colazione da sola. (*Intanto è entrata Addie*) Detesto discorrere prima di aver preso qualche cosa di caldo. Stà un po' zitto, Leo. (*Cal chiude la porta della sala da pranzo. Addie*

comincia a radunare le tazze del caffè. Va a metterle sul vassoio. Fuori si sentono voci. Addie corre in fretta in anticamera. Pochi secondi dopo riappare sulla soglia dell'anticamera. Ha un braccio attorno alla spalla di Orazio Giddens per sorreggerlo. Orazio è un uomo alto, di circa 45 anni. Si vede che era un bello uomo ma ora ha il viso stanco e malato. Cammina rigido come se facesse uno sforzo enorme, e con cautela come se non fosse sicuro del proprio equilibrio. Addie gli toglie il soprabito e lo appende all'attaccapanni. Poi lo accompagna ad una poltrona).

ORAZIO — Come stai, Addie? Come sei stata tutto questo tempo?

ADDIE — Benissimo, mister Orazio. Essere soltanto in pena per voi. (*Entra Alessandra. È rossa e eccitata. Ha il cappello di traverso e il viso sudicio. Ha le braccia piene di pacchi e pacchetti ma viene rapidamente verso Addie*).

ALESSANDRA — Va là, non dirmi quanto sei stata in pena! Non abbiamo potuto fare diversamente e non c'è stato modo di farvelo sapere.

ADDIE (*comincia a liberarla dai pacchi*) — Sissignore, io essere stata molto in pena.

ALESSANDRA — Ci siamo dovuti fermare a pernottare a Mobile. Papà... (*lo guarda*) ... papà non si è sentito bene. Il viaggio è stato uno strapazzo troppo grande per lui; perciò ho voluto che si fermasse a riposarsi... (*Mentre Addie sta per prendere l'ultimo pacchetto*) No, questo non prenderlo. È la medicina del babbo. La tengo io. Bisogna stare attenti a non rompere la boccetta. Ora, dobbiamo pensare al bagaglio che è rimasto fuori. Ci sono le valige e la poltrona a rotelle del babbo. Vado a prenderla, perchè lui ne ha bisogno...

ADDIE (*felice, trattenendo Alessandra*) — Da quando in qua tu portare tue valige? Da quando in qua io non essere capace di tenere boccetta medicina? (*Orazio tossisce*) Stare bene, mister Orazio?

ORAZIO (*accenna di sì*) — Sono contento di potermi sedere.

ALESSANDRA (*aprendo il pacchetto della medicina*) — Non si sente molto in gamba. (*Addie guarda Alessandra e poi Orazio*) Non lo dice ma... il viaggio è stato faticoso per lui; ed ora deve andare subito a letto.

ADDIE (*lo guarda attentamente*) — Ma tutti quei dottori, non avervi aiutato?

ORAZIO — Hanno fatto del loro meglio.

ALESSANDRA (*si è accorta delle voci provenienti dalla sala da pranzo*) — Scommetto che anche mamma è stata in pena. Sarà meglio che vada a dirle che siamo qui. (*Si avvia*).

ORAZIO — Sandra... (*Sandra si ferma*) Aspetta ancora un momento, cara.

ALESSANDRA — Oh papà, ecco che ti senti di nuovo male. Lo sapevo. Vuoi la medicina?

ORAZIO — No, non ne ho bisogno adesso. Sono solamente stanco, tesoro. Lasciami riposare un pochino.

ALESSANDRA — Sì, ma la mamma si arrabbierà se non le dico che siamo arrivati.

ADDIE — Stanno facendo colazione tutti insieme.

ALESSANDRA — Ah, ci sono tutti? Ma perchè sono

sempre qui? Speravo che papà non dovesse vedere nessuno; sarebbe stato meglio per lui, un po' di quiete.

ADDIE — Allora lasciare lui riposare un minuto.

ORAZIO — Addie, scommetto che il tuo caffè è sempre buono come una volta. Nel Nord non lo fanno così bene. (*Guarda la caffettiera*) È sempre così buono, Addie? (*Addie va verso la caffettiera*).

ALESSANDRA — No. Il dottor Reeves ha detto che non deve prendere tanto caffè. Solo ogni tanto. Ora sono io l'infermiera, Addie.

ADDIE — Essere meglio se infermiera non essere tanto sudicia. Andare a fare un bagno, signorina gran-donna. Cambiare biancheria, mettere un abito pulito, spazzolare capelli... su, andare...

ALESSANDRA — E tu resti solo, papà?

ADDIE — Non pensare; andare a fare toilette.

ALESSANDRA (*sulla scala*) — Le pillole deve prenderle ogni quattro ore. E la medicina della boccetta soltanto... soltanto se si sente molto male. Ora lascio tranquillo finchè torno io, e non stancarlo con le chiacchiere, Addie; e ricordati la medicina...

ADDIE — Suonare per chiamare Bella che ti aiutare e poi io preparare colazione.

ALESSANDRA (*mentre scompare*) — Come sta zia Birdie? È qui?

ADDIE (*a Orazio*) — Non dovere prendere caffè? Fa male?

ORAZIO (*lentamente*) — Oramai... non ha più molto importanza. Dammene una tazza, Addie.

ADDIE (*lo guarda, poi va a versare il caffè*).

ORAZIO — Strano. Non sanno fare il caffè, nel settentrione. (*Addie gli porta la tazza*) Non usano neanche il peperoncino. (*Prende la tazza e beve avidamente*) Dio, com'è buono! Ti ricordi quanto ne bevevo? 10, 12 tazze al giorno. Così forte che doveva macchiare la tazza. (*Poi lentamente*) Addie, prima che io veda chiunque altro, voglio sapere perchè Sandra è venuta a prendermi. Ha cercato di spiegarmelo, ma pare che non lo sappia bene neanche lei.

ADDIE (*si volge altrove*) — Io non sapere. Sapere solo che stanno succedendo grandi cose. Tutti diventeranno ricchissimi. Molto, molto ricchi. Anche voi. Tutto perchè fumo uscirà da una fabbrica che non essere ancora costruita.

ORAZIO — Questo l'ho sentito.

ADDIE — E poi... (*Esita*) E... hm... Sandra dovrà sposare mister Leo.

ORAZIO (*la guarda. Poi molto lentamente*) — Che diamine dici?

ADDIE — Proprio così. Questo è quello che si dice, che Dio vi aiuti

ORAZIO (*irritato*) — Che cosa si dice?

ADDIE — L'ho detto adesso. Che ci saranno nozze... (*Incollerita, voltandosi altrove*) Sulla mia anima, proprio così.

ORAZIO (*dopo un attimo, calmo*) — Va' a dire che sono arrivato.

ADDIE (*esita*) — Voi non dovervi eccitare adesso. Dovere andare a letto.

ORAZIO — Va, Addie. Vai a dire che sono arrivato. (*Addie apre la porta della sala da pranzo. Orazio si*

leva in piedi con difficoltà. Rimane rigido, come se soffrisse, di faccia alla sala).

ADDIE — Miss Regina. Essere arrivati. Essere qui...

REGINA — Orazio! (*Si alza in fretta. Viene nel salotto. Con calore*) Orazio! Finalmente sei arrivato! (*Mentre lo bacia entrano gli altri parlando tutti insieme*).

BEN (*sulla soglia, col tovagliolo in mano*) — Ah, beh, ci avete fatto stare in pensiero! (*Viene avanti. Si stringono la mano. Addie esce*).

OSCAR — È un vero piacere vedervi.

ORAZIO — Salve, Ben. (*Entra Leo mangiando un biscotto*).

OSCAR — E come vi sentite? Benone, immagino, a giudicare dal vostro aspetto.

ORAZIO (*freddamente, irritato per la falsità di Oscar*) — Salve, Oscar. Salve Leo, come stai?

LEO (*stretta di mano*) — Benissimo. Meglio ancora che siete tornato.

REGINA — Siediti. Che cos'è successo e dov'è Alessandra? Sono così contenta di vederti che a momenti mi dimenticavo di lei!

ORAZIO — Mi sono sentito poco bene; forse un po' di debolezza, e ci siamo fermati per riposare la notte. Sandra è disopra a ripulirsi dal fumo della ferrovia.

REGINA — Mi dispiace che il viaggio sia stato uno strapazzo per te. Non avevo pensato che...

ORAZIO — Beh, è come se non fossi mai andato via. Vi rivedo tutti qui...

BEN — Ad aspettarvi per darvi il benvenuto. (*Birdie irrompe. Indossa un chimono di flanella ed è rossa e agitata*).

BIRDIE (*corre a Orazio. Lo bacia*) — Orazio!

ORAZIO (*con calore. Stringendole un braccio*) — Stavo appunto per chiedere dove eravate, Birdie.

BIRDIE (*eccitata*) — Oh, avrei voluto essere qui. Non sapevo che eravate arrivato; è stato Simone che mi ha detto di aver visto il calessino. (*Si tira indietro e lo guarda. Il suo viso diventa serio*) Oh, non avete una bella cera, Orazio. Proprio per nulla.

REGINA (*ride*) — Ma Birdie, non si dice...

ORAZIO (*guardando Oscar*) — Oscar crede che io abbia ottimo aspetto.

OSCAR (*seccato, si volge a Leo*) — Non stare lì con quel biscotto in mano.

LEO — Allora vado a finire di far colazione, zio Orazio; poi vi darò tutte le notizie della banca... (*Via in sala da pranzo*).

OSCAR (*a Birdie*) — Che razza di costume hai?

BIRDIE (*guardando Orazio*) — Ora che siete a casa, starette meglio. Molto riposo e tutti vi assisteranno. (*Si interrompe*) Ma dov'è Sandra? Mi è mancata tanto in questi giorni...

OSCAR — Ti ho chiesto che cos'è questo strano costume col quale vai in giro.

BIRDIE (*nervosamente, indietreggiando verso la scala*) — Io? Ah, la mia vestaglia. Ero così ansiosa di vedere Orazio che sono corsa fuori...

OSCAR — Ed hai attraversato la piazza vestita in quel modo? Cara Birdie, io non so...

ORAZIO (*a Regina, stancamente*) — Sì, è proprio tutto come una volta.

REGINA (*in fretta. A Oscar*) — Suvvia, non litigate. Oggi è festa.

BIRDIE (*corre in fretta su per la scala*) — Sandra! Sandrina!

OSCAR — Birdie!

BIRDIE — Oh! Di a Sandra che torno fra poco (*Mormora*) Scusami, Oscar. (*Via*).

REGINA (*ai fratelli*) — Perché non andate a finir di mangiare? Così Orazio può riposare qualche minuto.

BEN (*andando con Oscar verso la sala da pranzo*) — Non bisogna mai lasciare un pasto senza terminarlo. C'è troppa povera gente che ha fame. Sono veramente contento di rivedervi a casa, Orazio. È bello riavervi qui. Bello.

OSCAR (*a Leo mentre Ben richiude la porta*) — Tua madre è impazzita. Andare correndo per le strade come una donna... (*Nel momento in cui rimangono soli Regina e Orazio diventano goffi e impacciati*).

REGINA (*ride imbarazzata*) — Beh. Eccoci qui. È stata un'assenza lunga. (*Orazio ride*) Cinque mesi. Sai bene, Orazio, che sarei voluta venire a stare con te in clinica, ma non sapevo quale fosse il mio dovere. Stare qui o stare con te. Ma sai quanto desideravo di venire.

ORAZIO — È gentile da parte tua. Ma non era necessario.

REGINA — Oh sì, lo sarebbe stato. Cinque mesi solo, senza parenti nè amici. Non dirmi che non ne hai sofferto! Che non è stato un periodo triste per te!

ORAZIO — Non è stato un periodo triste. (*Poiché Regina crolla il capo incredula egli insiste*) No davvero, Regina. Dio mio, da principio, quando... quando ho saputo quali erano le mie condizioni... Ma poi, quando mi sono abituato a quest'idea sono rimasto volentieri in ospedale. Mi piaceva.

REGINA — Ti piaceva? (*Freddamente*) Strano. Ti piaceva tanto che non desideravi di venire a casa?

ORAZIO — Non precisamente così... (*Poi, con bontà, visto che Regina volge il capo altrove*) Oramai c'ero e ho preferito abituarvi; e trovar piacevole lo stare a letto e pensare. (*Sorride*) Non ho mai avuto molto tempo per pensare prima. E il tempo ha acquistato molto valore per me.

REGINA — Pare quasi che tu sia stato in villeggiatura.

ORAZIO (*ride*) — Una specie, sì. Le prime vacanze che ho avuto da quando ero bambino.

REGINA — Ed io, qui, credevo che tu soffrissi e...

ORAZIO (*calmo*) — Infatti soffrivo.

REGINA — E invece ti prendevi le vacanze! Vacanze dedicate a pensare. Non avresti potuto farlo anche qui?

ORAZIO — Avrei voluto farlo prima di venire ad abitare qui. Ho pensato a noi.

REGINA — A noi? A te ed a me? Dopo tanti anni? (*Con tono sgradevole*) Un giorno o l'altro mi dirai tutto quello che hai pensato. (*Un intervallo di silenzio*).

ORAZIO — Regina. (*Regina si volta*) Perché hai mandato Sandra a Baltimora?

REGINA — Perché? Perché desideravo che tu tornassi. Credo che non potrai vedere in questo niente di sospetto, no?

ORAZIO — Non dico di aver sospettato... (*Con*

esitazione prendendole la mano) Sandra ha detto che tu desideravi il mio ritorno. Ne sono stato così contento e commosso che mi sono sentito subito meglio.

REGINA (*ritraendo la mano. Si volta*) — Commosso perché desideravo il tuo ritorno?

ORAZIO (*sospira*) — Mi esprimo male, come sempre. Cerchiamo di spiegarci meglio. Tanto più che non c'è molto tempo. Che cos'è, Regina, questa diceria che mi è pervenuta, a proposito di Sandra e di Leo? Sandra e Leo che dovrebbero sposarsi?

REGINA (*volgendosi di scatto. Aspra*) — Chi è che fa tante chiacchiere, qui?

ORAZIO (*urtato*) — Regina!

REGINA (*seccata, ma ansiosa di tranquillizzarlo*) — È una stupidaggine che si è messa in mente Oscar. Te lo spiegherò più tardi. Non ho nessuna intenzione di permettere questo accordo. È stato soltanto per tenere Oscar tranquillo durante le trattative per l'affare di cui ti ho scritto...

ORAZIO (*attento*) — E che c'entra Sandra con gli affari di Oscar? In ogni caso, avresti dovuto levare immediatamente quest'idea dalla testa di Oscar. Tu sai quello che penso di Leo.

REGINA — Ma non c'è bisogno di parlarne adesso.

ORAZIO — Non c'è bisogno di parlarne mai. No, finché vivo. (*Si interrompe, si volge lentamente a guardarla*) Finché vivo. Sono stato cinque mesi in ospedale. E da quando sono arrivato non mi hai chiesto neanche una volta di... della mia salute. (*Più dolcemente*) Del resto immagino che te lo abbiano scritto. Non ho molto tempo da vivere.

REGINA (*freddamente*) — Non ho mai capito perché la gente deve parlare di queste cose.

ORAZIO (*un silenzio. Poi la guarda con viso gelido*) — Mi fraintendi. Non ho voglia di discorrere della mia malattia. Soltanto, mi è sembrato onesto dirtelo. Non chiedevo la tua simpatia.

REGINA (*aspra, voltandosi a guardarlo*) — Secondo i dottori, qual è la causa del tuo mal di cuore?

ORAZIO — Che vuoi dire?

REGINA — Non credono possibile che le tue donne abbiano contribuito...

ORAZIO (*sorride amaro*) — ... a farmi ammalare? Non credo che sia una teoria scientifica, questa. Non si prende il mal di cuore, a letto.

REGINA (*in collera*) — Non ho detto questo. Credo piuttosto che... a letto, come dici tu, si acquisti una cattiva coscienza...

ORAZIO — Non ho parlato ai dottori della mia cattiva coscienza. Nè delle mie donne. E anche che mia moglie non mi ha voluto nel suo letto da... (*Aspro*) Da quanto tempo, Regina? Da dieci anni? Mi hai fatto tornare a casa per rimproverarmi di nuovo e farmi nuovamente sentire colpevole? Vuol dire che desideri qualche cosa. Ma non riuscirai più a farmi sentire colpevole. Il mio « pensare » ha avuto questo risultato.

REGINA — Lo vedo. (*Guarda verso la porta della sala da pranzo. Poi si avvicina a lui, con modi cordiali e affettuosi*) È stupido litigare in questo modo. Non volevo dirti delle cose spiacevoli. Sono stata una sciocca.

ORAZIO (*stancamente*) — Dio sa che neanche io volevo litigare. Sono tornato col desiderio di non bisticciare, ed eccoci subito alle solite. Mi sono offeso e...

REGINA (*in fretta*) — È stata colpa mia. Non ti ho chiesto di... della tua malattia per non fartene ricordare. E poi, non credo ai medici quando parlano di... (*vivamente*) quando parlano a quel modo.

ORAZIO (*senza guardarla*) — Beh, cercheremo di fare del nostro meglio per non avere dispute. (*Si alza*).

REGINA (*in fretta*) — Tenterò. Te lo assieuro, Orazio; con tutta sincerità. Senti, Orazio... so che sei stanco, ma... non potresti trattenerti qui in salotto ancora qualche minuto? Desidero che Ben ti dica una cosa.

ORAZIO — Domani.

REGINA — Vorrei che fosse adesso. È molto importante per me. È importante per tutti noi. (*Gaiamente mentre va verso la sala*) Importante per la tua diletta figlia. Sarà una grande ereditiera...

ORAZIO — Davvero? Questa è una bella cosa.

REGINA (*apre la porta*) — Hai finito di mangiare, Ben?

ORAZIO — Si tratta della filanda di cui mi è stato scritto tante volte?

REGINA (*a Ben*) — Orazio vorrebbe parlarti adesso.

ORAZIO — Orazio non vorrebbe affatto parlarvi adesso. Sono tanto stanco, Regina...

REGINA (*andando a lui*) — Ti prego. Abbiamo detto che avremmo cercato di fare del nostro meglio... Ed io ti assieuro che farò il possibile. Ma ora ti prego: fai questo per me. Vedrai quello che abbiamo combinato mentre tu non c'eri. Come ho curato i tuoi interessi. (*Ride gaiamente*) E credo di aver fatto le cose molto bene. Ma ora non si può più dilazionare. Tutto dev'essere definito in questa settimana... (*Orazio siede. Ben entra. Oscar è rimasto nella sala da pranzo ma col capo voltato a guardarli. Leo finge di leggere il giornale*) Devi spiegare tutto a Orazio, Ben. Ma presto, perchè è stanchissimo e deve andare a letto. (*Orazio la sta a guardare e mentre lei parla il suo volto si indurisce*) Ma credo che le notizie che gli darai gli gioveranno più di tutte le medicine di questo mondo.

BEN (*guardando Orazio*) — Si può anche aspettare. Forse Orazio non si sente di parlare oggi.

REGINA — Vecchio imbroglione! Sai benissimo che non si può aspettare. Che bisogna definire in settimana. Eri ansioso quanto me per il ritorno di Orazio.

BEN (*molto gioviale*) — Forse sì. E perchè no? Orazio ha agevolato molte volte la ditta Hubbard. Perchè non dovrei considerare, ora, di giovare io a lui?

REGINA (*ride*) — Giovargli! Giovargli mentre hai bisogno di lui, vorrai dire!

BEN — Che specie di donna è vostra moglie, Orazio! (*Ride goffamente perchè Orazio non gli risponde*) Beh, mi sbrigherò. Sapete quello che vi ho sempre detto. Ho sempre sostenuto che tutti noi uomini d'affari del mezzogiorno avevamo grandi possibilità (*fa un gesto largo*) a portata di mano. È sempre stato il mio sogno: poter arrivare a mete più alte. Sono un uomo fortunato, Orazio, un uomo fortunato.

Sognare e vivere tanto da veder realizzato il proprio sogno... Questa, secondo me, è la vera fortuna per un uomo. Da trent'anni dico che bisogna portare le filande dov'è il cotone. (*Orazio apre la bocchetta della medicina*) E finalmente ho avuto il coraggio di rivolgermi alla Marshall Company di Chicago.

ORAZIO — Tutto questo lo so. (*Prende la medicina. Regina si alza. Gli si avvicina*).

BEN — Vi occorre qualche cosa?

ORAZIO — Un po' d'acqua, per favore.

REGINA (*si volta in fretta*) — Oh, scusa, vado io. (*Gli porta il bicchiere con l'acqua. Orazio beve e tutti aspettano in silenzio*) Ti senti meglio adesso?

ORAZIO — Sì. Dunque tutto questo lo so. Me lo avete scritto. (*Oscar entra dalla sala da pranzo*).

REGINA (*trionfante*) — Ma non sai che in questi ultimi giorni Ben ha acconsentito a darci - a dare a te, voglio dire - un profitto molto più alto.

ORAZIO — Davvero? Molto generoso da parte sua. BEN (*ride*) — Non c'entra la mia generosità. È la furberia di Regina.

REGINA (*come se volesse farsi capire da Orazio*) — Ho spiegato a Ben che forse tu non avevi risposto alle sue lettere perchè ti sembrava che non ti offrissero abbastanza; e siccome il tempo stringeva e tu avevi capito quanto Ben aveva bisogno di te...

ORAZIO (*le sorride. Annuisce*) — E avevo capito che Ben desidera che la maggioranza - e quindi il controllo dell'azienda - rimanga in famiglia...

REGINA (*a Ben trionfante*) — Precisamente. (*A Orazio*) Così ho mercanteggiato un poco per conto tuo ed ho convinto i miei fratelli che loro non sono i soli Hubbard che abbiano il senso degli affari.

ORAZIO — È stato necessario convincerli di questo? Come le persone si conoscono poco fra loro! (*Ride*) Ma la prossima volta, Ben, saprete con chi avete da fare, trattando con Regina, non è vero? (*Ben, Orazio e Regina ridono insieme. Oscar ha la faccia scura*) Dunque, vediamo. Noi abbiamo un utile maggiore. A danno di chi? (*Guarda Oscar*).

BEN — Di Oscar.

ORAZIO — Ma bravo, Oscar! Siete diventato altruista! Che vi è successo? (*Leo rientra*).

BEN (*in fretta, prima che Oscar possa rispondere*) — Non gliene importa, a Oscar. Non vale la pena di discuterne adesso, vero, Oscar?

OSCAR (*irritato*) — Alla fine, avrò quello che mi spetta. Potrete esserne certi. Devo pensare all'avvenire di mio figlio.

ORAZIO (*con durezza*) — Di Leo? Ah, capisco. (*Getta la testa indietro. Ride. Regina lo guarda nervosamente*) Comincio a capire. Ognuno avrà la sua parte.

BEN — Lo sapevo che avreste capito: 75 mila dollari che diventeranno per voi un milione.

REGINA (*va ad appoggiarsi alla tavola fissandolo*) — Questo è sicuro, Orazio. Sicurissimo.

ORAZIO — Non ne dubito. (*Dopo un momento*) Ora capisco l'altruismo di Oscar... Ma a Marshall che cosa avete promesso, oltre al denaro che verserete?

BEN — Niente promesse. Garanzie.

ORAZIO — Di che genere?

BEN — Abbiamo assicurato la forza elettrica. Gratis e quanta ne occorre.

ORAZIO — E naturalmente, l'avete ottenuta?

BEN — A buon mercato. Il Governatore di un grande stato è sempre disposto ad abbassare i prezzi; magari per orgoglio. (*Orazio sorride, anche Ben sorride*) E poi, i salari non saranno elevati. Ho chiesto a Marshall che cosa intendeva con questa espressione. « Circa otto dollari settimanali », ha risposto. Figuriamoci! Per otto dollari andrei a lavorare anch'io! Qui, bianchi e negri saranno anche troppo felici di prendere tre dollari d'argento, non vi pare?

ORAZIO — Senza dubbio. E verranno anche per meno, se li mettete in concorrenza. In questo modo, Ben, potrete risparmiare parecchio. (*Troso*) E farete in modo che si detestino reciprocamente anche più di quanto si detestano oggi.

REGINA — A che servono questi discorsi?

BEN (*ride*) — Non vi saranno fastidi per nessuno, bianco o nero che sia. Marshall mi disse: « E gli scioperi? Ne abbiamo avuti tanti in questi ultimi tre anni... ». Ed io gli ho risposto: « Che cosa sono gli scioperi? Qui non se n'è mai sentito parlare. Venite nel mezzogiorno, Marshall. Abbiamo buoni operai e non permettiamo capricci ».

ORAZIO — Avete detto bene. (*Lentamente*) Insomma, mi pare che abbiate concluso un ottimo affare per voi altri e anche per Marshall. (*A Ben*) Vostro padre diceva che lui aveva fatto le migliaia e che i suoi figli avrebbero fatto i milioni. Credo che avesse ragione. (*Si alza. Tutti lo guardano*).

REGINA (*ride nervosamente*) — Milioni anche per noi.

ORAZIO — Per noi? Per te e per me? Non credo. Noi abbiamo abbastanza denaro, Regina. Staremo a guardare i tuoi fratelli che diverranno milionari. (*Tutti guardano intenti Orazio mentre egli si avvicina alla scala. Nel passare davanti a Leo lo fissa per un attimo*) Come vanno le cose in banca, Leo?

LEO — Benissimo, zio. Tutto va bene.

ORAZIO — E come stanno tutte le signore di Mobile? (*Si volge a Regina con asprezza*) Che cosa ha mai potuto farti pensare che avrei permesso che Sandra sposasse...

REGINA — Vorresti dire che non vuoi partecipare all'affare? Possibile che tu abbia quest'idea?

BEN — No, non può essere. Rinunciare a una fortuna! Orazio è stanco. Ne riparleremo domani...

REGINA — Non possiamo rimandare. Oscar deve trovarsi a Chicago per la fine della settimana coi quattrini e il contratto.

OSCAR (*sogghigna contento*) — Sicuro. Debbo trovarmi là alla fine della settimana. Inutile andare senza i quattrini.

REGINA (*con tensione*) — Ho aspettato abbastanza la tua risposta. Non aspetterò di più.

ORAZIO (*con decisione*) — Ora sono stanchissimo, Regina.

BEN (*in fretta*) — Suvvia, probabilmente Orazio ha le sue ragioni. Bisognerà spiegargli bene le cose. Domani. Potremo...

REGINA (*duramente*) — Voglio conoscerle adesso, le sue ragioni! (*Si volge nuovamente verso Orazio*).

ORAZIO (*mentre sale*) — Non le so tutte neanche io. Lasciamo andare.

REGINA — Non lasciamo andare affatto! Ti ab-

biamo aspettato come dei bambini aspettano Dio sa che cosa. Abbiamo aspettato il tuo ritorno...

ORAZIO — Per poter mettere il mio denaro nella nuova azienda. Dunque è per questo che hai voluto che tornassi a casa? Ed io che avevo sperato... (*Calmo*) Mi dispiace di darti una delusione, Regina. Ma devo fare quello che ritengo sia meglio. Ne parleremo un altro giorno. (*La guarda dal gradino su cui si è fermato. La sua voce è forzata*) Ti prego, Regina. Il viaggio è stato faticoso. Non mi sento bene. Ti prego di lasciarmi tranquillo adesso.

REGINA (*calma*) — Voglio parlare con te, Orazio. Vengo di sopra. (*Orazio la guarda un momento. Poi finisce di salire e scendere. Regina comincia a salire*).

BEN (*piano. Regina si volge a sentire*) — A volte è meglio aspettare un giorno. (*Regina non risponde*) E a volte, come ti diceva la mamma (*Regina riprende a salire*) non è bene, per una bella donna, aggredire la fronte. (*Si alza, va verso la scala*) La dolcezza e il sorriso hanno maggior potere sul cuore degli uomini... (*Regina scompare. Un lungo silenzio. Poi, improvvisamente, Oscar sogghigna*).

OSCAR — Speriamo che Regina gli faccia cambiare idea. Speriamo. (*Dopo un momento Ben va alla tavola, prende il suo giornale. Oscar lo guarda. Leo si sente a disagio in quel silenzio*).

LEO — Il giornale dice che vi sono stati 27 casi di febbre gialla a Nuova Orleans. Scommetto che è a causa dell'inondazione. (*Nessuno gli bada*) Credevano di aver costruito gli argini abbastanza alti. Hanno ragione i negri quando dicono: un uomo nato di donna non potrà mai costruire niente di abbastanza alto per il Mississippi. (*Nessuna risposta. Dall'alto giunge suono di voci. Non forti, ma i tre uomini le sentono. Leo va verso la scala, guarda in alto e tende le orecchie*).

OSCAR (*indicando in alto*) — E se Regina non riesce a fargli cambiare idea? Se lui continua a rifiutare?

BEN (*senza convinzione*) — È stanco. È stato un errore parlargli oggi. È un malato ma non un imbecille.

OSCAR (*sogghigna*) — Ma supponiamo che sia un imbecille. Che si fa, allora?

BEN (*posa il giornale, guarda Oscar*) — Cercheremo il denaro altrove. C'è una quantità di persone che sarebbero disposte...

OSCAR — E che pretendono forti interessi per quello che danno. Quelli che sono abbastanza ricchi per dare, sono altrettanto avidi e furbi per chiedere. E noi dovremmo lavorare per loro; non ti pare?

BEN — È inutile che tu mi ripeta quello che ti ho detto io sei mesi fa...

OSCAR — Forse hai ragione a non preoccuparti. Regina gli farà cambiare idea. C'è sempre riuscita. (*Un silenzio. Ad un tratto la voce di Regina si sente più forte e più aspra. Tutti e tre ora ascoltano. Lentamente Ben si alza e va vicino alla scala per ascoltare. Oscar sorride osservandolo. La voce di Regina diventa sempre più forte. Quella di Orazio non si sente più*) Forse. Ma non lo credo. Non ho mai creduto che sarebbe entrato nella combinazione.

BEN (*volgendosi a lui*) — E che diavolo pensi che io possa fare?

OSCAR (*dolcemente*) — Niente. Hai fatto tutto quello che potevi. Nessuno può farti una colpa se

l'affare ci sfugge dalle mani. Non puoi fare altro. Ma io potrei forse fare qualche cosa per noi. (*Si alza*) O meglio, potrebbe farla Leo. (*Ben si volta a guardare Oscar. Anche Leo lo fissa*) Non è vero, figliolo? Non è vero che potresti aiutare i tuoi?

LEO (*nervosamente facendo un passo verso di lui*) — Ma io, papà...

BEN (*lentamente*) — In che modo potrebbe aiutarci?

OSCAR — Leo ha un amico. L'amico di Leo ha 88 mila dollari in azioni della Pacific Union. (*Ben si volge a guardare Leo*) L'amico di Leo non guarda mai questi titoli; cioè, li guarda ogni cinque o sei mesi.

BEN (*dopo una pausa*) — Union Pacific. Uh, uh, Fammi capire. L'amico di Leo gli... gli presterebbe questi titoli e lui...

OSCAR (*annuisce*) — ...sarebbe tanto buono da prestarli a noi.

BEN — Leo!

LEO (*eccitato, gli si avvicina*) — Eccomi, zio.

BEN — Quando bisognerebbe restituire i titoli al tuo amico?

LEO (*nervosissimo*) — Non saprei... Io... insomma...

OSCAR (*lo interrompe con asprezza*) — Mi hai detto che fino all'autunno non li guarda di sicuro.

LEO — Questo è vero. Ma io... no, non prima dell'autunno. Lo zio Orazio non apre...

BEN (*duro*) — Taci.

OSCAR (*sorridendo a Leo*) — Tuo zio non tiene a sapere il nome del tuo amico.

LEO (*comincia a ridere*) — Questa è bella! Non vuol sapere...

OSCAR — Smettila, Leo. (*Leo si volge altrove lentamente. Va verso la tavola. Ben si volge a Oscar*) Dunque: non si occuperà dei suoi titoli fino al settembre. Vuol dire che abbiamo cinque mesi. Leo potrà restituirli fra tre mesi. E non ci sarà difficile trovare il denaro una volta che la filanda sia in azione. Credi che Marshall accetterà dei titoli? (*Ben smette di ascoltare le voci che ora sono forti e aspre*).

BEN (*sorridendo*) — Perché no? (*Ride*) Bene. Siamo fortunati. Accetteremo il prestito dell'amico di Leo... credo che sarà un socio preferibile a nostra sorella. (*Accenna col capo verso la scala. Si volge a Leo*) Quando puoi avere le azioni?

LEO — Oggi stesso. Fra poco. Sono nella cassetta di sicurezza e...

BEN (*aspro*) — Non voglio sapere dove sono.

OSCAR (*ride*) — Te lo terremo segreto. (*Accarezza il braccio di Ben*).

BEN (*sorride*) — Bene. Per la nostra parte riempirai un assegno. Puoi prendere il treno di questa sera per Chicago. Ebbene, Oscar... (*gli porge la mano*) buona fortuna a noi!

OSCAR — Si penserà anche a Leo?

LEO — Ho diritto alla parte di zio Orazio. Sarò felice di essere socio...

BEN (*si volta a guardarlo*) — Davvero? (*Con ira*) Puoi andare all'inferno, piccolo... (*Fa per lanciarsi contro Leo*).

OSCAR (*nervoso*) — Via, via! Non voleva dir questo.

Voglio soltanto essere sicuro che avrà qualche vantaggio da tutto questo.

BEN — Si capisce. Penseremo a lui. Non avrà nessun fastidio. Ci vediamo più tardi, al negozio.

OSCAR (*annuisce*) — Allora siamo d'accordo. Vieni, figliolo. (*Si avvia alla porta*).

LEO (*tende la mano a Ben*) — Davvero, non volevo dir quello. Intendevo solo dire che questa è una gran giornata per me e... (*Ben finge di non vedere la mano tesa*).

BEN — Vai, sbrigati. (*Leo lo guarda, si volta, segue Oscar che esce. Ben rimane immobile riflettendo. Si odono nuovamente le voci provenienti dal piano superiore. La voce di Regina è alta e irritatissima. Ben guarda in alto, sorride. È infastidito dal rumore*).

ALESSANDRA (*internamente dal piano di sopra*) — Mamma... Mamma, non... (*Si ode rumore di passi precipitosi. Poi Alessandra scende di corsa la scala chiamando*) Zio Ben! Zio Ben! Per favore, vieni su. Fai tacere la mamma! Zio Ben, il babbo si sente male. È tanto ammalato. Come fa la mamma a parlargli così... Ti prego, falla tacere. Altrimenti...

BEN — Hai un cuoricino tenero, Alessandra.

ALESSANDRA (*piangendo*) — Vai su, zio Ben, ti supplico... (*Improvvisamente le voci tacciono. Un attimo dopo si sente sbattere una porta*).

BEN — Lo vedi? È tutto finito. Non ti preoccupare. (*Si avvia per uscire*) Fammi il favore di dire alla mamma che mi dispiace di non potermi trattenerne. E non essere in pena, mia cara. Marito e moglie alzano spesso la voce, disgraziatamente. (*Si sta mettendo cappello e soprabito quando Regina appare sulla scala*).

ALESSANDRA (*violenta*) — Come puoi trattare papà in quel modo? È ammalato. Molto ammalato. Non lo sai? Non ti permetto di trattarlo così.

REGINA — Pensa ai casi tuoi, Alessandra. (*A Ben. La sua voce è calma e glaciale*) Quanto altro tempo puoi aspettare per il denaro?

BEN (*mettendosi il soprabito*) — Ha rifiutato? Peccato.

REGINA — Cambierà idea. Troverò il modo di fargliela cambiare. Fino a quando puoi ancora aspettare?

BEN — Potrei aspettare fino alla settimana prossima. Ma non posso aspettare. (*Sogghigna. Divertito dello scherzo*) Potrei ma non posso. Potere e non potere. Ma ora bisogna che vada. Sono in ritardo...

REGINA (*scendendo e andando verso di lui*) — Non andare. Debbo parlarti.

BEN — Stavo appunto lasciando ad Alessandra un'ambasciata per te. Volevo avvertirti che Oscar parte stasera per Chicago; sicché non potremo venire venerdì per la solita cena.

REGINA (*con intensità*) — Oscar va a Chi... (*piano*) Che significa?

BEN — Questo. È tutto combinato. Va a consegnare a Marshall...

REGINA (*fa un passo verso di lui*) — Chiedo di sapere che cosa... Mentisci. Stai cercando di spaventarmi. Non hai trovato il denaro. Come avresti fatto? Non puoi avere... (*Ben ride*) Aspetterai finchè io... (*Orazio appare sul pianerottolo*).

BEN — Mi sfuggi dalle mani, cara. Da quando in qua ricevo ordini da te?

REGINA — Aspetta... razza di... (*Ben si ferma*) Come può essere che vada a Chicago? È venuto il demonio a portare i quattrini? (*Ben va verso l'anticamera*) Non ti credo. Vieni qui. (*Lo segue*) Ti dico di venire qui, razza di... (*La porta d'uscita sbatte. Regina rimane immobile coi pugni stretti. Dopo un momento si volta lentamente*).

ORAZIO (*molto tranquillo*) — È venuto finalmente la gran giornata in cui tu e Ben incrociate le spade. La aspettavo da anni.

ALESSANDRA — Ti prego, papà, torna in camera tua. Ti fa male...

ORAZIO — Dunque non hanno bisogno di te; e in fin dei conti, tu non avrai i milioni.

REGINA (*si volge lentamente*) — Adesso odii quelli che vivono, tu, non è vero? Ti fa rabbia pensare che io rimarrò viva ed avrò quello che desidero.

ORAZIO — Dovevo immaginarlo che tu avresti creduto che questo era il motivo.

REGINA — Perchè stai per morire e lo sai che hai tanto poco da vivere.

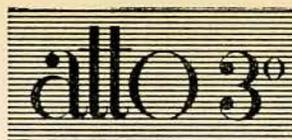
ALESSANDRA (*con un grido*) — No, mamma! Non ascoltarla, papà! Non ascoltarla! Vattene a letto...

ORAZIO — Non è per impedirti di avere quello che desideri. Proprio no. (*Appoggiandosi alla balaustra*) Sono stufo di te, di questa casa, stufo della mia vita qui. Mi fanno schifo i tuoi fratelli e i loro sudici maneggi per far quattrini. Ci possono essere mezzi migliori per guadagnare che non siano il truffare i negri che comprano una libbra di lardo. Perchè dovrei darti il denaro? (*Molto incollerito*) Spolpare fino all'osso questa città per avere dei dividendi che tu possa spendere? Tu e i tuoi fratelli rovinare la città; la rovinare e vivete di questo. Ma io no. Forse è facile per un moribondo essere onesto. Ma non è colpa mia se sono moribondo. (*Entra Addie e rimane silenziosa sulla soglia*) Ora non farò più male a nessuno; ne ho fatto abbastanza. Morirò a modo mio. E morirò senza far nulla di peggio nel mondo. È cosa che lascio fare a te.

REGINA (*lo guarda. Lentamente. Calma*) — Spero che tu muoia. E che tu muoia presto. (*Sorride*) Aspetto solo la tua morte.

ALESSANDRA (*urlando*) — Papà! Non ascoltarla! No, papà! Non...

ADDIE — Venire qui, Sandra. Venire via da questa camera. (*Alessandra corre verso Addie. Questa la abbraccia, la tiene stretta a sè. Orazio si volta e risale lentamente verso la sua camera*).



La stessa scena. Due settimane dopo. Tardo pomeriggio. Piove.

(*Al levar del sipario Orazio è seduto accanto alla finestra su una poltrona a rotelle. Sulla tavola accanto a lui è una cassetta di sicurezza e una boccetta di medicinale. Birdie e Alessandra suonano il piano. Su una sedia è un grande cestello da lavoro*).

BIRDIE (*conta per Alessandra*) — Uno, due, tre, quattro. Uno, due, tre, quattro. (*Si volge a Orazio*) Una volta abbiamo suonato insieme, Orazio: vi ricordate?

ORAZIO (*stava guardando fuori dalla finestra*) — Che cosa, Birdie? Che avete detto?

BIRDIE — Che abbiamo suonato insieme, voi ed io.

ALESSANDRA — Papà suonava?

BIRDIE — Sicuro. (*Sulla soglia appare Addie con un grande grembiule da cucina. Si asciuga le mani con un asciugatoio*) E suonava anche molto bene.

ALESSANDRA (*si volge sorridendo a Orazio*) — Non ho mai saputo...

ADDIE — Dov'è la mamma?

ALESSANDRA — È andata da miss Sofronia per farsi aggiustare un vestito. (*Addie accenna che ha capito. Fa per uscire*).

ORAZIO — Addie.

ADDIE — Eccomi, mister Orazio.

ORAZIO (*parla come se avesse preso improvvisamente una decisione*) — Di a Cal di vestirti. Debbo mandarlo per una commissione. (*Addie accenna di sì ed esce. Orazio si agita nervosamente sulla poltrona e guarda fuori dalla finestra*).

ALESSANDRA (*che lo osserva*) — È un peccato che oggi piova in questo modo. Ma potrai uscire un poco domani, papà. Non essere tanto irrequieto.

ORAZIO — Non sono irrequieto, tesoro.

BIRDIE — Mi ricordo così bene quando abbiamo suonato insieme, tuo padre ed io. Fu la prima volta che Oscar mi condusse qui a cena. Non avevo mai visto tutti gli Hubbard insieme, prima di allora; e sai come sono sempre stata timida. (*Si volge a guardare Orazio*) Diceste che sapevate suonare il violino e che mi sareste stato grato se avessi voluto accompagnarvi al piano. Fui io grata a voi; e molto. (*Ride perchè egli non le risponde*) Orazio, non avete sentito una parola di quello che ho detto.

ORAZIO — Ditemi, Birdie: quando è tornato Oscar da Chicago?

BIRDIE — Ieri. Non è ancora stato qui?

ALESSANDRA (*smette di suonare*) — No. E neanche zio Ben è più venuto, da... da quel giorno.

BIRDIE — Ah, non sapevo che fosse così grave. Oscar non mi dice mai nulla...

ORAZIO (*sorride*) — Gli Hubbard hanno avuto il loro grande litigio. Sapevo che questo sarebbe accaduto un giorno o l'altro. (*Ride*) E così è stato.

ALESSANDRA — Oh, sì. E proprio in grande stile!

BIRDIE (*sbalordita*) — Ma Oscar era così di buon umore quando tornò a casa che non immaginai...

ORAZIO — Sì, lo capisco benissimo. (*Addie entra portando un grande vassoio con bicchieri, una caraffa di vino di sambuco e un piatto di frittelle. Posa il vassoio sulla tavola.*)

ALESSANDRA — Che lusso di trattamento, Addie! A che proposito?

ADDIE — Nessun proposito. Avere avuto burro fresco, perciò avere fatto frittelle; e vino di sambuco fare bene allo stomaco quando piove.

BIRDIE — Che bello! Tutto per noi! Ci vuole una musica allegra, Sandra. (*Alessandra comincia a suonare una musica gaia.*)

ADDIE (*a Orazio, spingendo la sua poltrona verso il centro*) — Venire qui, mister Orazio; non stare tanto a pensare. Essere molto meglio bere un bicchiere di vino di sambuco. (*Alessandra prende una frittella. Birdie si versa un bicchiere di vino.*)

ALESSANDRA — Ottime le frittelle, Addie. Come si sta bene qui, noialtri soli... sarebbe bello se si potesse stare sempre così!

BIRDIE (*annuisce contenta*) — Sereni e tranquilli.

ADDIE — Oh, non durare molto. Fra poco, anche senza muoversi, comincerà a sentire rumore di costruzione. E poi fumo uscire dai fumaioli; e poi tutte le domeniche tutti quanti mangiare pollo. Così avere detto mister Ben.

ORAZIO (*guardandola*) — E gli hanno creduto?

ADDIE — Credere? Loro credere tutto quello che mister Ben comanda. Non erano più state fatte tante chiacchiere, qui, dai tempi dell'esercito di Sherman.

ORAZIO (*piano*) — Sono pazzi.

ADDIE (*annuisce. Siede col cestino di lavoro*) — Non potere essere nati nel Sud senza essere pazzi.

BIRDIE (*ha bevuto un altro bicchiere di vino*) — Ma dopo quella sera, non abbiamo mai più suonato insieme. Oscar diceva che non gli piaceva che io suonassi il pianoforte. (*Si volge ad Alessandra*) Sai che cosa disse quella sera?

ALESSANDRA — Chi?

BIRDIE — Oscar. Disse che la musica lo rendeva nervoso. Che gli pareva di dover sempre aspettare la nota successiva. (*Alessandra ride*) E non scherzava, sai? Diceva sul serio. Insomma... (*Finisce il bicchiere. Orazio la guarda e sorride*) Tuo padre non vuole ammetterlo; ma è stato tanto buono con me in quel tempo! (*Passa il dorso della mano sulla manica di lui*) Spesso interveniva quando mi dicevano qualche cosa e una volta... (*Si interrompe. Si volge altrove col viso rigido*) Una volta impedì a Oscar di... (*Si interrompe ancora. Si volta. In fretta*) Mi dispiace di averlo detto. Sono così felice quando sono qui, eppure continuo a pensare alle cose brutte. (*Ride nervosamente*) Non è giusto, vero? (*Si versa ancora da bere. Cal appare sulla soglia. Indossa un vecchio soprabito ed ha in mano un ombrello sdrucito.*)

ALESSANDRA — Prendi una frittella, Cal.

CAL (*entra. Prende la frittella*) — Sì, grazie. Mister Orazio avere bisogno di me?

ORAZIO — Che ora è, Cal?

CAL — Le cinque meno dieci, circa.

ORAZIO — Bene. Allora devi andare alla banca.

CAL — Sarà chiusa. A quest'ora rimanere soltanto mister Manders, mister Joe Horns, mister Leo...

ORAZIO — Passa dalla porta di dietro. Staranno verificando le operazioni fatte nella giornata. (*Indica la cassetta*) Vedi questa cassetta?

CAL — Sissignore.

ORAZIO — Dirai al signor Manders che il signor Orazio lo ringrazia molto perchè gli ha portato la cassetta che è arrivata in perfetto ordine.

CAL (*stupefatto*) — Ma lui sapere che padrone avere ricevuto cassetta. Avere portato lui stesso mercoledì. Avere aperto io la porta.

ORAZIO — Dirai quello che ti ho detto. Hai capito? (*Birdie si è versato un altro bicchiere. È accanto alla tavola.*)

CAL — Nossignore. Non avere capito. Io andare a dire a un uomo che avere dato una cosa quando lui avere già data; e padrone dire «capito»?

ORAZIO — Dammi retta, Cal...

CAL — Sissignore. Io dire che padrone ringrazia perchè cassetta essere arrivata in ordine. Io non capire, ma dire ugualmente.

ORAZIO — E digli che mi faccia il favore di venire da me dopo cena. E di condurre con sè il signor Sol Folwer.

CAL (*accenna di sì*) — Lui venire dopo cena e condurre con sè signor Sol Folwer, l'avvocato.

ORAZIO (*sorride*) — Precisamente. Non devi far altro che entrare nella stanza dove stanno lavorando e ripetere quanto ti ho detto. (*Lentamente*) Davanti a tutti.

CAL — Sissignore. (*Mormora fra sè nell'uscire.*)

ALESSANDRA (*che frattanto ha osservato Orazio*) — C'è qualche cosa, papà?

ORAZIO — No, no. Niente.

ADDIE — Miss Birdie, vino di sambuco farvi venire mal di capo.

BIRDIE (*comincia ad essere brilla. Gaiamente*) — Oh, non credo. Non credo che mi faccia male.

ALESSANDRA (*vedendo che Orazio si porta una mano alla gola*) — Vuoi la medicina, babbo?

ORAZIO — No, no. Sto benissimo, cara.

BIRDIE — Mamma mi dava il vino di sambuco quando ero piccola. Contro il singulto. (*Ride*) Mi pare che al giorno d'oggi la gente non abbia più il singulto. Non è curioso? (*Ride; anche Alessandra e Orazio ridono*) A me veniva il singulto quando non avrei dovuto averlo.

ADDIE — Essere vero. Anche dolori di crescita non avere più nessuno. Curioso. Come se malattie venire secondo la moda. Un anno usare una malattia e l'anno dopo non usare più.

BIRDIE (*si volta*) — Mi ricordo. Il mio primo grande ricevimento a Lionnet; ed ero tanto eccitata e continuavo ad avere un tremendo singulto e mamma rideva. (*Piano guardando la caraffa*) Mamma rideva sempre. (*Solleva la caraffa*) Un gran ricevimento, un bel vestito di Yorth, venuto da Parigi, e il singulto. (*Si versa da bere*) Mio fratello che mi dava dei gran colpi nella schiena e mamma che rideva di me. Tutti stavano per arrivare ed io ero così infantile con quel singulto continuo! (*Beve*) Sai, fu la prima

volta che vidi Oscar Hubbard. I Ballong volevano vendere i loro cavalli e lui si era messo in cammino per andare a vederli. Passando - lo vedevamo dalla finestra - si tolse il cappello; e mio fratello, per scherzare con la mamma, le disse che forse avremmo potuto invitare gli Hubbard al nostro ricevimento. Disse che mamma non voleva frequentarli perchè erano bottegai e disse che era un'idea antiquata. (*Il suo volto si illumina*) E allora, sì, allora, per la prima volta in vita mia, vidi la mamma arrabbiarsi. Disse che non era quello il motivo. Sì, lei era antiquata; ma non da quel punto di vista. Era tanto antiquata da non aver simpatia per le persone che uccidevano degli animali inutilmente e per quelli che guadagnavano denaro facendo pagare forti interessi ai poveri negri ignoranti e imbrogliandoli in quello che compravano. Si adirò molto, mamma. Non la avevo mai vista così. E poi tutto ad un tratto si mise a ridere dicendo: «Guarda, ho fatto prendere un tale spavento a Birdie che il singulto le è passato». (*Lascia cadere la testa. Piano*) Ed era vero. Mi era passato. (*Va verso il divano. Siede*).

ADDIE — Sicuro, avere fatto molti quattrini imbrogliando negri. C'è gente che divorerebbe il mondo con quello che esservi sopra, come dice nella Bibbia che fanno le cavallette. E altra gente stare attorno a guardare loro mangiano. (*Piano*) A volte io pensare che non essere bene starli a guardare.

BIRDIE (*pensierosa*) — Come ho già detto, vorrei poter tornare a Lionnet. Tutto andrebbe meglio. La gente è buona e gentile. Mi piacciono le persone gentili. (*Si versa da bere*) A voi no, Orazio? Non vi piacciono le persone gentili?

ORAZIO — Sì, Birdie.

BIRDIE (*ora è molto brilla*) — Sì, fu la prima volta che vidi Oscar. Chi avrebbe pensato... (*In fretta*) Volete sapere una cosa? Beh, non mi piace Leo. È mio figlio e non gli voglio bene. (*Ride allegramente*) Dio mio, neanche Oscar mi piace più.

ALESSANDRA — Perchè hai sposato lo zio Oscar?

ADDIE (*aspra*) — Queste non essere domande da fare.

ORAZIO (*duro*) — Perchè no? Ne hai sentite abbastanza, qui, per potere ormai chiedere qualunque cosa.

ALESSANDRA — Zia Birdie, perchè sposasti lo zio Oscar?

BIRDIE — Non lo so. Mi pareva di volergli bene. Era gentile con me ed io credetti che fosse perchè anche lui mi voleva bene. Ma non era questo il motivo... (*Si volge ad Alessandra*) Domanda piuttosto perchè lui ha sposato me. Ti dico una cosa sola: che me lo ha ripetuto tanto di quelle volte...

ADDIE (*curvandosi in avanti*) — Miss Birdie, non...

BIRDIE (*molto rapidamente con intensità*) — Era un'ottima famiglia, la mia; e i campi di cotone di Lionnet erano anche meglio. Ben Hubbard voleva il cotone e... (*si alza*) Oscar Hubbard sposò il cotone per lui. Allora era gentile con me. Mi sorrideva. Dopo di allora, non mi ha mai più rivolto un sorriso. Tutti sapevano che mi sposava per quello. (*Addie si alza*) Tutti quanti, meno io. Stupida, stupida, che non ero altro!

ALESSANDRA (*a Orazio, prendendogli la mano, dolcemente*) — Capisco. (*Esitando*) Papà... quando ti

sentirai meglio... non potremmo andare via? A stare per conto nostro... Non si potrebbe trovare il modo...

ORAZIO — Sì, capisco quello che vuoi dire. Cercheremo il mezzo. Te lo prometto, tesoro.

ADDIE (*va verso Birdie*) — Dovere riposare un poco, miss Birdie. Se continuare a parlare così, venire mal di capo...

BIRDIE (*volgendosi a lei, tagliente*) — Non ho mai avuto mal di capo in vita mia. (*Comincia a piangere istericamente*) Lo sai benissimo anche tu. (*Volgendosi ad Alessandra*) Non ho mai avuto emicrania, Sandra. È una bugia che dicono loro. Bevo, questa è la verità. Tutta sola, in camera mia: mi chiudo e bevo. E loro, quando vogliono nascondere la cosa, dicono: «Birdie ha nuovamente l'emicrania».

ALESSANDRA (*le si avvicina in fretta*) — Zia Birdie!

BIRDIE (*scansandosi*) — Neanche tu mi vorrai più bene adesso.

ALESSANDRA — Ti voglio bene e te ne vorrò sempre.

BIRDIE (*furibonda*) — È meglio di no. Non devi volermi bene. Perchè fra vent'anni sarai come me. (*Comincia a ridere istericamente*) Sai una cosa? In 22 anni non ho mai avuto un giorno intero di felicità. Un pochino, come oggi, con voialtri. Ma mai un giorno intero. E dico fra me; se avessi avuto solo una volta l'intera giornata, allora... (*Smette di ridere*) E così sarà anche per te. E ti trascinerai dietro a loro, come me, sperando che quel giorno non siano tanto volgari e non dicano quelle cose che fanno tanto male... Ma per te sarà anche peggio perchè non avrai il ricordo che ho io della mia mamma... (*Si volge altrove lasciando cadere la testa. Rimane tranquilla barcollando un poco e appoggiandosi al sofà*).

ALESSANDRA (*si piega un poco, strofina la propria gancia sul braccio di Birdie*) — Lo vedi, zia Birdie: stavamo cercando tutti di avere una buona giornata. Tentiamo di fingere che non sia accaduto niente. Di fingere che non siamo qui. Cerchiamo di illuderci di essere altrove, noi soli; ma pare che la nostra finzione non riesca. (*Le bacia la mano*) Vieni ora, zia Birdie. Ti accompagno a casa. (*La prende per un braccio ed esce lentamente con lei*) Andiamo noi due sole.

BIRDIE (*piano, nell'uscire*) — Noi due sole. (*Escono*).

ADDIE (*dopo un momento*) — Mah! Essere prima volta che aver sentito miss Birdie dire qualcosa. (*Orazio la guarda*) Forse sfogo averle fatto bene. Ma mi dispiace che Sandra avere sentito... (*Orazio muove le testa come se si sentisse a disagio*) Stare poco bene?

ORAZIO (*alza le spalle*) — Non avresti voluto che Sandra sentisse? Lasciarla nell'innocenza, com'era Birdie alla sua età? Meglio che ascolti tutto! Che veda tutto! Altrimenti come potrebbe comprendere che è meglio che se ne vada da qui? Io cerco di farglielo capire. Cerco, ma ormai mi è rimasto poco tempo. Potrà anche odiarmi dopo morto; ma mi basta che impari a odiare e temere questo ambiente.

ADDIE — Mister Orazio...

ORAZIO — Fra poco non vi sarai più che te per aiutarla.

ADDIE (*andando a lui*) — Che cosa posso fare?

ORAZIO — Portarla via.

ADDIE — Come essere possibile? Credere che mi lasceranno andar via con lei?

ORAZIO — Farò in modo che non possano trattenermi quando sarai pronta per andare. Andrai via con lei, Addie?

ADDIE (*dopo un attimo, piano*) — Sissignore. Prometto. (*Orazio le tocca un braccio. Fa un cenno di assenso*).

ORAZIO — Faccio venire Sol Folwer per rifare il mio testamento. Faranno delle storie, ma tu aiuterai Sandra a resistere; Folwer farà il resto. Vorrei lasciare qualche cosa anche a te, Addie; proprio per te. Ne ho sempre avuto l'intenzione.

ADDIE (*ride*) — Non fare questo, mister Orazio. Una negra nel testamento di un bianco! Non essere possibile.

ORAZIO — Lo so. Ma nel cassetto del mio armadio vi sono 17 biglietti da 100 dollari. È il denaro che mi è avanzato dal viaggio. È in una busta col tuo nome. Quello è per te.

ADDIE — Diciassette biglietti da cento dollari! Dio mio, mister Orazio! Io non saperli neanche contare... (*Timidamente*) Essere molto buono. Io non sapere come ringraziare...

CAL (*appare sulla soglia*) — Son tornato. (*Nessuno risponde*) Sono tornato.

ADDIE — Lo vediamo.

ORAZIO — Ebbene?

CAL — Niente. Io andato dentro e detto quello che dover dire. Avere detto: « Mister Orazio ringrazia per la cassetta arrivata sana e salva e prega di venire dopo cena e condurre avvocato Sol Folwer ». E poi essermi asciugato le mani sul soprabito. Sempre che dire bugia, dovermi asciugare le mani. E mentre io asciugare, mister Leo saltare in piedi e dire: « Quale cassetta? Che stai dicendo? ».

ORAZIO (*sorride*) — Ah, sì?

CAL — E mister Leo dire che dovere andar via un po' più presto perchè avere qualcosa da fare. E allora mister Manders dire a mister Leo che dover terminare suo lavoro e smettere di fare come se fosse diventato presidente. E lui essersi rimesso a sedere. E mister Manders essere molto stupito perchè lui già sapere di aver portato cassetta... (*Indica la cassetta, sospira*) Ma non aver fatto osservazioni. Alcuni prendono cose tranquillamente, altri no.

ORAZIO (*getta indietro la testa ridendo*) — Mister Leo ha detto la verità: ha qualche cosa da fare. Spero che Manders non lo trattenga troppo. (*Fuori si sentono voci. Cal esce. Addie va in fretta verso Orazio. Posa il cestino sulla tavola. Comincia a spingere la sua poltrona verso la scala. Con durezza*) No. Lasciami dove sono.

ADDIE — Ma essere miss Regina che torna.

ORAZIO (*accenna di sì, guarda la porta*) — Lo so. Vai di là, Addie.

ADDIE (*esita*) — Mister Orazio, non parlare più, per oggi. Non sentire bene e se parlare agitare troppo...

ORAZIO (*sentendo passi in anticamera*) — Vai. (*Addie lo guarda un momento, poi prende il suo lavoro dalla tavola ed esce mentre Regina entra dall'anticamera. La poltrona di Orazio è ora collocata in modo che egli è davanti alla tavola su cui è posata la medicina.*

Regina si sofferma in anticamera, scuote l'ombrello, lo mette in un angolo, si toglie il soprabito e lo getta sulla balaustra. Guarda Orazio.)

REGINA (*togliendosi i guanti*) — Eravamo intesi che tu saresti rimasto nella tua parte della casa ed io nella mia. Questa stanza è nella mia parte della casa. Ti prego di non venirci più.

ORAZIO — Non ci tornerò.

REGINA (*va verso il cordone del campanello*) — Chiamo Cal perchè ti riporti di sopra.

ORAZIO (*sorride*) — Voglio prima dirti che dopo tutto, abbiamo investito il nostro denaro nella azienda Hubbard e Marshall.

REGINA (*si ferma. Si volge a guardarlo*) — Che stai dicendo? Non hai visto Ben... Quando hai cambiato idea?

ORAZIO — Non l'ho cambiata. Il denaro non l'ho investito io. (*Sorride*) È stato investito da altri per me.

REGINA (*in collera*) — Che cosa...?

ORAZIO — Avevo azioni dell'Union Pacific per un valore di 88 mila dollari, custoditi in questa cassetta di sicurezza. Non ci sono più. Guarda pure. (*Poichè Regina lo fissa. Le indica la cassetta*) Vai. Guarda. (*Regina si avvicina in fretta alla cassetta e la apre*) Sono titoli che si possono adoperare come denaro contante.

REGINA (*si volge a lui*) — Che razza di scherzo è questo? È per mio uso e consumo?

ORAZIO — Non apro spesso questa cassetta; ma tre giorni fa, cioè mercoledì, siccome avevo preso una decisione...

REGINA — Voglio sapere di che cosa stai parlando.

ORAZIO (*tagliante*) — Non mi interrompere. Avendo preso una decisione, ho mandato a prendere la cassetta. I titoli erano scomparsi. 88 mila dollari scomparsi. (*Le sorride*).

REGINA (*dopo un momento di silenzio, calma*) — Immagini che sia tanto imbecille da credere quello che stai dicendo?

ORAZIO (*alza le spalle*) — Credi quello che ti pare.

REGINA (*lo fissa lentamente*) — Dove sono andati a finire?

ORAZIO (*la fissa. Lentamente*) — A Chicago, in mano del signor Marshall, suppongo.

REGINA — Com'è possibile? Sono andati da sè a Chicago? Sei proprio scimunito.

ORAZIO — Li ha preso Leo.

REGINA (*si volta di scatto. Poi parla piano. Senza convinzione*) — Non lo credo.

ORAZIO — Non ero presente, ma indovino come sono andate le cose. Quel bel gentiluomo che vorresti dare per marito a tua figlia, ha preso le chiavi ed ha aperto la cassetta. Ti ricordi che il giorno del litigio Oscar partì per Chicago? Beh, portò con sè i titoli che suo figlio Leo aveva rubati per lui. (*Con amenità*) E naturalmente anche per Ben.

REGINA (*lentamente, fa cenno di aver compreso*) — Quando ti sei accorto che i titoli mancavano?

ORAZIO — Mercoledì sera.

REGINA — Mi pareva che avessi detto così. E perchè hai aspettato tre giorni a fare qualche cosa? (*A un tratto ride*) Sarà una bella storia!

ORAZIO (*annuisce*) — Non ti pare?

REGINA (*sempre ridendo*) — Una bella minaccia da tener sospesa sulle loro teste. Come hanno fatto ad essere tanto cretini?

ORAZIO — Ma io non conto di tenerla sospesa...

REGINA (*smette di ridere*) — Come?

ORAZIO (*volta la poltrona in modo di trovarsi di fronte a lei*) — Gli lascerò tenere i titoli... come un tuo prestito. Un prestito di 88 mila dollari; avranno di che esserti riconoscenti. E immagino che lo saranno.

REGINA (*lentamente, sorridendo*) — Capisco. È per punirmi. Ma non mi lascerò punire. Se tu non vuoi far nulla, lo farò io. E subito. (*Si avvia verso la porta*).

ORAZIO — Non farai nulla. Perché non puoi. (*Regina si ferma*) Non potrai creare delle difficoltà perché dirò che ho prestato io stesso i titoli.

REGINA (*lentamente*) — Saresti disposto a far questo?

ORAZIO — Sì. Per una volta tanto, ti lego le mani. Non puoi fare assolutamente nulla. (*Un silenzio. Regina siede*).

REGINA — Capisco. Presti i titoli e lasci che tutto l'interesse che ne ricaveranno rimanga a loro. Ed io non posso far niente. È così?

ORAZIO — Sì.

REGINA (*dolcemente*) — E perché hai detto che dovrei fare questo regalo?

ORAZIO — Stavo per spiegartelo. Rifaccio il mio testamento, Regina; e ti lascerò 88 mila dollari in azioni dell'Union Pacific. Il resto andrà tutto a Sandra. I tuoi fratelli hanno avuto in prestito per qualche tempo la tua parte. Ti consiglio di parlare con loro dopo la mia morte. Non ammetteranno nulla e credo che Ben sia abbastanza furbo da capire che non ha nulla da temere. Perché io ero al corrente del furto e non ho detto nulla. Nè parlerò finché sarò vivo. È chiaro?

REGINA (*accenna di sì, piano, senza guardarlo*) — Non dirai nulla finché vivi.

ORAZIO — Precisamente. Probabilmente faranno in tempo a rimettere a posto i titoli; allora saranno tuoi e nessuno, all'infuori di noi due, saprà quello che è accaduto. (*Si interrompe, sorride*) Fra poco saranno qui per vedere che cosa penso di fare. Ho fatto in modo che Leo sapesse che io so. Proveranno un enorme sollievo quando sapranno che non farò nulla e Ben penserà che è un magnifico scherzo fatto a te. E sarà un affar finito. Non puoi far nulla contro di loro nè contro di me.

REGINA — Mi odii molto.

ORAZIO — No.

REGINA — Oh, credo di sì. (*Getta indietro la testa, sospira*) Beh, non ci siamo fatti molto buona compagnia. Ma io non ti odio neppure. Ho per te soltanto del disprezzo. L'ho avuto sempre.

ORAZIO — Fin dal principio?

REGINA — Credo di sì.

ORAZIO — Io ero innamorato di te. Ma tu, perché mi hai sposato?

REGINA — Ero molto sola, quando ero giovane.

ORAZIO — Tu? Eri sola?

REGINA — Non nel senso abituale della parola. Sola per tutto quello che non riuscivo ad avere. Tutti, qui in casa, si davano tanto da fare e non

c'era possibilità per quello che io desideravo. Desideravo il mondo, io. E poi... (*sorride*) papà morì e lasciò il capitale a Ben e ad Oscar.

ORAZIO — E allora mi sposasti?

REGINA — Sì. Credevo... Ma mi sbagliai. Eri un impiegatuccio provinciale, allora. E non sei cambiato.

ORAZIO (*fa un cenno di assenso sorridendo*) — E non era quello che tu volevi.

REGINA — No. Non era quello che volevo. (*Pausa. Si appoggia indietro alla spalliera della sedia. Con amenità*) Mi ci volle un po' di tempo per accorgermi che avevo commesso un errore. Quanto a te... non lo so. Mi pareva di non poter sopportare il tipo di uomo che tu eri... (*Sorride, piano*) La notte, mentre ero coricata, pregavo perché tu non ti avvicinassi...

ORAZIO — Davvero? Così insopportabile?

REGINA (*annuisce*) — Ti ricordi quando andai dal dottor Sloan e ti dissi che aveva trovato non so che malanno per me e che non dovevi più toccarmi?

ORAZIO — Mi ricordo.

REGINA — Lo credesti. Non riuscii a capire come si potesse essere così stupidi. Cominciai allora a disprezzarti.

ORAZIO (*si porta la mano alla gola. Guarda la boccetta di medicina*) — Perché non mi lasciasti?

REGINA — Ti ho detto che ti avevo sposato per qualche cosa. E il risultato fu che quello rimase l'unico motivo. (*Cauta*) Non era precisamente quello che avevo voluto; ma era sempre qualche cosa. Non ci avevo mai pensato molto ma se ci avessi pensato (*Orazio si porta ancora la mano alla gola*) avrei capito che saresti morto prima di me. Ma non potevo immaginare che saresti stato colpito da una malattia di cuore così presto; ed in forma così grave. Io sono fortunata, Orazio. Sono sempre stata fortunata. (*Orazio si volta lentamente verso la medicina*) E sarò fortunata ancora. (*Orazio la guarda. Poi si porta la mano alla gola. Siccome non arriva a prendere la boccetta si sospinge più vicino con la poltrona. Prende la boccetta. Toglie il turacciolo e prende il cucchiaino. La boccetta gli sfugge di mano e va ad infrangersi sulla tavola. Orazio cerca di respirare. Ansima*).

ORAZIO — Per favore. Di a Addie... L'altra boccetta è disopra. (*Regina non si è mossa, e non si muove neanche adesso. Egli la fissa. Poi come se comprendesse, alza la voce. È un sussurro rauco, pieno di spavento, troppo tenue per essere udito da un'altra stanza*) Addie! Addie! Vieni... (*Si interrompe rendendosi conto del tono della voce. Fa un balzo improvviso, furioso, dalla poltrona alla scala, salendo i primi gradini come un corridore disperato. Al quarto gradino scivola, boccheggia, afferra la ringhiera, fa uno sforzo enorme per giungere al pianerottolo. Vi arriva cadendo in ginocchio. Ma anche così non riesce a reggersi e cade in avanti, scomparendo dalla vista degli spettatori. Regina non si è neppure voltata mentre egli cerca di salire per la scala. Ora aspetta ancora un momento poi va sotto al pianerottolo e parla verso l'alto*).

REGINA — Orazio! Orazio! (*Quando vede che nessuno risponde si volta e chiama*) Addie! Cal! Venite qui! (*Comincia a salire. Addie e Cal compaiono*).

Entrambi corrono verso la scala Ha avuto un attacco. Venite su, presto. *(Tutti salgono in fretta).*

CAL *(nel salone)* — Mio Dio, mister Orazio... *(Spariscono).*

REGINA *(da sopra)* — Taci, Cal. Portalo qui. *(Prima che i passi e le voci siano completamente cessati, Alessandra appare nell'anticamera. È in impermeabile e cappuccio. Entra, comincia a sbottonarsi l'impermeabile. A un tratto si guarda attorno e vede la poltrona vuota. Rimane un attimo sospesa. Poi fa per andare in fretta a guardare nella sala da pranzo. Nello stesso momento Addie ridiscende di corsa. Alessandra si volta. La guarda.)*

ALESSANDRA — Addie! Che cosa?

ADDIE *(la prende per le spalle)* — Vado a chiamare il dottore. Tu andare disopra. *(Alessandra la fissa. Poi si scosta e sale a precipizio. Addie esce. La scena rimane vuota un momento. Poi il campanello della porta comincia a suonare. Poichè nessuno va ad aprire, il suono si ripete. Un attimo dopo appare in anticamera Leo, il quale parla nell'entrare.)*

LEO *(nervosissimo)* — Salve. *(Con irritazione)* Inutile suonare il campanello quando la porta è aperta. Se si suona, dovrebbe esserci qualcuno per rispondere! *(Entra, si guarda attorno perplesso. Ascolta, non sente nessun rumore)* Zia Regina! *(Gira attorno, inquieto)* Addie! *(Aspetta)* Dove diavolo... *(Va al cordone del campanello. Suona con impazienza. Aspetta. Nessuna risposta. Chiama)* Cal! Cal!

CAL *(appare sul pianerottolo. Parla con voce sommessa. Rotta)* — Mister Leo, miss Regina dice di smettere di gridare.

LEO *(incollerito)* — Ma dove sono tutti quanti?

CAL — Mister Orazio avere avuto un attacco. Stare male. Miss Regina dice di smettere fare chiasso.

LEO — Zio Orazio... Cosa... Che è successo? *(Cal scuote la testa. Fa per uscire in fretta)* Ma quando... Hai visto il signor Oscar o il signor Ben? *(Cal non risponde limitandosi a crollare la testa. Leo lo afferra per un braccio mentre il negro vuol continuare a camminare)* Vuoi rispondermi, sì o no?

CAL — No, non avere visto nessuno. Io non avere tempo di rispondere. Dovete andare a prendere roba. *(Corre via).*

LEO — Che diavolo sarà successo? E quando... *(Grida a Cal)* Vedi se trovi mio padre in qualche posto... *(In questo momento entrano Ben e Oscar parlando eccitati).*

OSCAR — Spero che non sia una cosa grave.

BEN — È il primo attacco, da quando è tornato.

LEO — Papà, ho cercato dappertutto te e lo zio Ben..

BEN — Dov'è adesso?

OSCAR — Addie ha detto che è stata una cosa improvvisa.

BEN *(a Leo)* — Dov'è? Quando è successo?

LEO — Di sopra. Volete darmi retta un momento, per favore? Vi ho cercati dovunque per...

OSCAR *(a Ben)* — Credi che dovremmo salire? *(Ben guarda in alto e crolla il capo).*

BEN — Non saprei. Proprio non saprei.

OSCAR *(scuotendo il capo)* — Ma stava così bene...

LEO *(gridando)* — Volete darmi retta?

OSCAR *(duro)* — Che diamine hai?

LEO — Sto cercando di dirtelo. Da un'ora ti cerco dappertutto...

OSCAR — Dirmi che cosa?

LEO — Che zio Orazio sa dei titoli. Lo sa. Ha qui la cassetta fin da mercoledì...

BEN *(tagliante)* — Finiscila di gridare! Che diavolo stai dicendo?

LEO *(furente)* — Vi sto dicendo che sa della mancanza dei titoli. Non è abbastanza chiaro?

OSCAR *(afferrandolo per un braccio)* — Maledetto imbecille! Non urlare così!

BEN — Che cosa è successo? Parla con calma.

LEO — Ve l'ho detto. Zio Orazio sa dei titoli. Fin da mercoledì.

BEN *(dopo un attimo)* — Come lo sai?

LEO — Perchè Cal è venuto a dire a Manders che la cassetta era arrivata in perfetto ordine. E...

OSCAR *(tremando)* — Questo non vorrebbe dire...

LEO *(in collera)* — Ah no, eh? Non vorrebbe dire? E poi ha pregato Manders di venire qui stasera e di condurre con sè Folwer. Neanche questo vuol dire nulla?

OSCAR *(a Ben)* — Ben... Che cosa... Credi che abbia visto?

BEN *(indica la cassetta)* — Ecco la cassetta. *(Oscar e Leo si voltano di scatto. Leo fa un balzo verso la cassetta)* Asino. Lasciala stare. Che vorresti fare, mangiarla?

LEO — Volevo... *(Fa per aprirla).*

BEN *(furente)* — Posala subito. E non toccarla più. Ora siediti e taci per un momento.

OSCAR — Da mercoledì. *(A Leo)* Hai detto che fin da mercoledì... Perchè, allora, non ha detto niente? *(A Ben)* Non capisco.

LEO *(facendo un passo)* — Posso riportarla. Rimetterla a posto prima che chiunque sappia.

BEN *(che è accanto alla tavola. Calmo)* — Da mercoledì. Eppure non ci ha detto una parola.

OSCAR — Ma perchè? Perchè?

LEO — Che importa il perchè? Era disposto a dirne Dio sa quante. Avrebbe informato Folwer stasera...

OSCAR *(irritato)* — Ma taci! *(Si volge a Ben. Lo guarda. Aspetta).*

BEN *(dopo un momento)* — Non lo credo.

LEO *(violento)* — Non lo credi? Che m'importa che tu non lo creda? Ho commesso questa sporca azione per voi altri e poi...

BEN *(volgendosi duramente a Leo)* — Me ne ricordo. Me ne ricordo benissimo, Leo.

OSCAR — Che vorresti dire?

LEO — Io...

BEN *(a Oscar)* — Se non fai tacere quel piccolo idiota, ti farò vedere quello che voglio dire. Dunque, avrà qualche suo motivo, ma non parlerà.

OSCAR — Forse non sapeva che noi...

BEN *(in fretta)* — Cioè, che Leo... Non è uno stupido. Manders sa che i titoli mancano?

LEO — E chi lo sa? Ho creduto di impazzire... Ma non credo. Mi è parso piuttosto perplesso e...

OSCAR — Ma dobbiamo saperlo... *(Si interrompe vedendo entrare Cal con una pentola di acqua calda).*

BEN — Come sta, Cal?

CAL — Io non sapere, mister Ben. Poco fa stare male. (*Va verso la scala*).

OSCAR — Ma quando è successo?

CAL (*alza le spalle*) — Prima non stare male. (*Addie entra frettolosa dall'anticamera*) Dopo un momento essere sul pianerottolo, caduto a terra con occhi chiusi...

ADDIE (*a Cal*) — Dottor Sloan essere andato da Ballong. Attacca calessino e vallo prendere. (*Gli toglie di mano la pentola e gli asciugamani e lo spinge. Sale le scale in fretta*) Va, presto. (*Scompare. Cal esce*).

BEN — Sloan non si trova mai quando si ha bisogno di lui.

OSCAR (*piano*) — Mi pare che vada piuttosto male.

LEO — Lo avrà detto a lei. A zia Regina. Lo avrà detto a sua moglie.

BEN (*volgendosi a Leo*) — Sì, potrebbe averglielo detto. Ma non erano molto in buoni rapporti e forse non gliene ha parlato. Forse non le ha detto nulla. (*Si avvicina in fretta a Leo*) Ascoltami. Se lei non sa, tutto si può aggiustare. Se lo sa, dirai che ti aveva prestato lui i titoli.

LEO — Prestarmeli! E chi potrà mai crederlo?

BEN — Nessuno.

OSCAR (*a Leo*) — Non capisci? Non c'è nessun male a dirlo...

LEO — Perchè dovrei dire che me li ha prestati? Perchè non a te? (*Cauto*) Perchè non a zio Ben?

BEN (*sorride*) — Semplicemente perchè non me li ha prestati. Ricordatelo.

LEO — Ma se lui dice di non avermeli prestati...

BEN (*violento*) — Pare che, che per qualche motivo, non stia parlando, non è vero? (*Si sente scalpaccio al sommo della scala. Tutti guardano*).

REGINA (*comincia a scendere lentamente*).

BEN — Che è successo?

REGINA — Ha avuto un attacco gravissimo.

OSCAR — Peccato. Mi dispiace di non essere stato qui quando... quando Orazio aveva bisogno di noi.

BEN — Quando tu avevi bisogno di noi.

REGINA (*guardandolo*) — Sì.

BEN — Come sta ora? Possiamo... possiamo salire?

REGINA (*crollando il capo*) — Non è cosciente.

OSCAR (*camminando per la stanza*) — Non è una vera disdetta, che Sloan non si trovi mai una volta, una volta sola?

REGINA — Non credo che possa far molto.

BEN — Oh, non dir così. Ha superato altri attacchi, prima di questo. Se la caverà anche questa volta.

REGINA (*siede. Dopo un momento parla con voce sommessa*) — Beh. Non ci siamo più visti dal giorno del nostro litigio.

BEN (*teneramente*) — Cosa da nulla. Abbiamo litigato tante volte, Oscar tu ed io, quando eravamo ragazzi!

OSCAR (*in fretta*) — Non credi che faremmo bene a salire? Se potessimo fare qualcosa per Orazio....

BEN — Tu non ti senti bene. E noi...

REGINA (*senza guardarli*) — No, non mi sento bene. (*Breve pausa*) Orazio mi ha detto oggi la fac-

enda dei titoli. (*Immediatamente vi è un silenzio nervoso*).

LEO — Titoli? Che titoli? Che vuoi dire? Che cosa...?

BEN (*lo guarda furente. Poi a Regina*) — Le azioni dell'Union Pacific? Quelle appartenenti ad Orazio?

REGINA — Sì.

OSCAR (*va verso di lei, nervosissimo*) — Beh... e che ti ha detto? Che cosa... può averti detto?

REGINA — Che Leo le ha rubate e le ha date a voi altri.

OSCAR (*atterrito, a voce molto alta*) — È ridicolo. Regina, assolutamente...

LEO — Non so di che cosa parli. Che cosa avrei...? Perchè?

REGINA (*con fatica, a Ben*) — Non basta che mi abbia derubata? Debbo anche ascoltare queste storie, per soprammercato?

OSCAR — Stai dicendo...

LEO — Io non ho rubato niente. Non so perchè...

REGINA (*a Ben*) — Vuoi pregarli di smettere, per favore? (*Un momento di silenzio. Ben guarda torvo Oscar e Leo*).

BEN — Non ti pare, Regina, che sia meglio incominciare dal principio? Che cosa ti ha detto precisamente Orazio?

REGINA (*gli sorride*) — Che Leo aveva rubate le azioni.

LEO — Io non ho rubato...

REGINA — Vi prego. Lasciatemi finire. Poi mi ha detto che avrebbe finto di avervele prestate... (*Leo si volge di scatto a guardarla poi guarda Oscar, quindi guarda nuovamente Regina*)come un dono fatto da me... ai miei fratelli. E mi ha detto che non potevo far nulla. E che il resto del suo denaro sarebbe andato ad Alessandra. Ecco tutto. (*Un silenzio. Oscar tossisce. Leo sorride timidamente*).

LEO (*con un passo verso di lei*) — Te lo avevo detto che li aveva prestati... Avrei potuto dirtelo...

REGINA (*senza badargli, sorride tristemente a Ben*) — Così, come vedi, sono a mal partito. (*Guardinga*) Ma Orazio ha detto che non avrei potuto far nulla finchè egli era vivo per poter affermare di aver fatto questo prestito.

BEN — Non devi crucciarti, Regina. Tutto si può spiegare; tutto si può aggiustare. La situazione non è così grave...

REGINA — Sicchè almeno siete disposti ad ammettere che i titoli sono stati rubati? (*Oscar ride nervosamente*).

BEN — Non ammetto nulla di simile. Può essere che Orazio abbia inventato questa parte della storia per tormentarti... (*la guarda*) ...o forse per punirti. Per punirti.

REGINA (*con tristezza*) — Non è una storia piacevole, naturalmente Ben, mi sento male. Non avevo creduto...

BEN — Riavrai indietro i titoli, stai tranquilla. Questo era l'accordo, non è vero, Oscar?

OSCAR — Sì.

REGINA — Sono lieta di saperlo. (*Sorride*) Ah, avevo delle speranze maggiori...

BEN — Non parlare così. È sciocco. (*Guarda l'orologio*) Credo che sarebbe meglio che andassimo noi stessi in cerca di Sloan. Se non lo troviamo, andremo a Senatville a prendere il dottor Morris. E non credere che io trascuro quest'altro affare. Neppure per ombra. Sistemere tutto un altro giorno, in un momento più opportuno.

REGINA (*guarda in alto, calma*) — Non credo che facciate bene ad andar via. Mi pare che sia meglio che restiate qui, tranquilli.

BEN — Torneremo con Sloan.

REGINA — È già andato Cal a cercarlo. Desidero che rimaniate qui.

BEN — Beh, ma non essere in pena, adesso!

REGINA — Voglio che restiate qui e vi mettiate a sedere. Ho ancora qualche cosa da dire.

BEN (*si volge, va verso di lei*) — Da quando in qua accetto ordini da te?

REGINA (*sorride*) — Non ne hai mai accettati... finora. (*Aspra*) Torna qui, Oscar. Anche tu, Leo. OSCAR (*sicuro di sè, ride*) — Cara Regina...

BEN (*le accarezza una mano, dolcemente*) — Orazio ti ha già tagliato le ali, con molta abilità. Occorre che te le tagli anch'io? (*Le sorride*) Otterresti di più con un sorriso, Regina. Io sono sensibile al sorriso delle donne.

REGINA — Sto sorridendo, Ben. Sorrido perchè sei al sicuro, finchè Orazio vive. Ma non credo che vivrà. E se muore pretenderò il 75 per cento come interesse delle azioni.

BEN (*fa un passo indietro. Emette un fischio, ride*) — Perbacco! Come sei avida! Pretendi molto!

REGINA — Sì. E se non ho quello che chiedo, vi manderò in galera tutti e tre.

OSCAR (*furibondo*) — Sei pazza. Ammettere che...

BEN — E che prove hai per mandare in galera Oscar e Leo?

REGINA (*ride gaiamente*) — Ascoltalo, Oscar! È pronto a giurare che siete stati tu e Leo! Che ne dici? (*Oscar si volge incollerito verso Ben*) No, Oscar, non ti adirare. Farò in modo che sia coinvolto anche lui con te!

BEN — Fai quello che ti pare, Regina. (*Duro*) Ed ora credo che possiamo farla finita con questa storia e salutarti. (*Alessandra scende lentamente la scala*) Il denaro è suo ed è evidente che ce lo ha prestato volontariamente. (*Meno aspro*) Devi imparare a minacciare solo quando puoi mettere in esecuzione le tue minacce. Da quanti anni ti dico che una bella donna ottiene molto di più con la dolcezza ed esercitando il suo fascino? Anche la mamma te lo diceva sempre. (*Guarda l'orologio*) Dove diavolo è Sloan? (*A Oscar*) Prendi il calessino e... (*Nel volgersi verso Oscar vede Sandra. Alessandra cammina rigida. Va lentamente verso la finestra, in fondo col capo chino. Tutti si voltano a guardarla.*)

OSCAR (*dopo un momento va verso di lei*) — Che c'è,

Alessandra?... (*Alessandra non risponde. Dopo un momento Addie scende lentamente come se fosse stanchissima. Giunta in fondo alla scala si ferma a guardare Alessandra poi si volta. Va lentamente verso la porta ed esce. Regina si alza.*)

BEN (*si alza e guarda nervosamente Alessandra e poi Regina*).

OSCAR (*mentre Addie gli passa davanti, parla irritato con Alessandra*) — Ma che diamine...? (*Si volge, vede Addie*) Che c'è? (*Ben alza la mano, crolla il capo*) Dio mio, non sapevo... Chi poteva immaginare... Non sapevo che stesse male a questo punto. Io... (*Regina è immobile, tranquilla e volge le spalle ad entrambi*).

BEN (*piano, sinceramente*) — Pare ieri, la prima volta che è venuto qui...

OSCAR (*sinceramente, nervoso*) — È vero. (*Si volge a Ben*) Tutti in città lo amavano e lo rispettavano.

ALESSANDRA (*si volta*) — Tu lo amavi, zio Oscar?

OSCAR — Senza dubbio, lo... Che strana domanda! Io...

ALESSANDRA — E tu, zio Ben, lo amavi?

BEN (*semplicemente*) — Era un uomo che...

ALESSANDRA (*improvvisamente si mette a ridere forte*) — E tu, mamma, lo amavi anche tu?

REGINA — Capisco quello che provi, Alessandra, ma cerca di dominarti.

ALESSANDRA (*ancora ridendo*) — È quello che faccio, mamma. Faccio ogni sforzo per riuscirci.

BEN — Alcune persone piangono, quando sono addolorate, altre ridono. È meglio piangere, Alessandra.

ALESSANDRA (*smette di ridere. Va verso Regina, con intensità*) — Che cosa stava facendo papà sulla scala? (*Ben si volge a guardarla*).

REGINA — Vatti a coricare, mia cara. Te ne prego. Tutti noi abbiamo bisogno di un certo tempo per rimetterci da un colpo come questo. (*Alessandra non si muove. La voce di Regina diventa più sommessa, più insistente*) Ti prego, Alessandra, va'.

ALESSANDRA — No, mamma. Non ancora. Debbo parlare con te...

REGINA — Più tardi. Ora vatti a coricare.

ALESSANDRA (*calma*) — C'è tempo, mamma.

REGINA (*esita, la fissa. Alza lievemente le spalle e si volge a Ben*) — Come ti stavo dicendo, domattina andrò dal giudice Simmes. Lo informerò di quanto concerne Leo.

BEN (*con moto verso Alessandra*) — Non davanti alla bambina, Regina. Credo che...

REGINA (*con asprezza*) — Non le ho detto io di rimanere. Domattina andrò dal giudice Simmes...

OSCAR — Con quali prove? Come puoi provare che...

REGINA (*sempre tagliente*) — Nessuna. Non ne ho bisogno. I titoli mancano e sono nelle mani di Marshall. Basterà. E se non bastasse, aggiungerò quello che occorre.

BEN — Non ne dubito.

REGINA (*a Ben*) — Puoi star tranquillo.

OSCAR — Negheremo.

REGINA — Nega quanto ti pare. Non troverai un giurato che non sia pronto a difendere una donna derubata dai propri fratelli. E non troverete in questo stato dodici uomini che non siano stati imbrogliati da voi e non vi serbino rancore per questo.

OSCAR — Che razza di discorso è questo? Non puoi fare una cosa simile. Siamo tuoi fratelli. (*Indica il piano di sopra*) Come puoi parlare in questo modo quando cinque minuti fa...

REGINA (*lentamente*) — Vi sono delle persone che non possono indietreggiare: quando hanno cominciato una cosa, debbono portarla a termine. Io sono di queste, Oscar. (*Breve pausa*) Che stavo dicendo? (*Sorride a Ben*) Ah, questo: che vi dichiareranno colpevoli. Ma se anche non lo dichiarassero, me ne importerebbe poco. (*Si curva in avanti, con amenità*) Perché quando si arriverà a quel momento, sarete già bell'e rovinati. Racconterò la storia anche al signor Marshall, il quale ha della simpatia per me, credo, e che non vorrà essere coinvolto in uno scandalo. Una ditta rispettabile come la Società Marshall! In meno di un'ora il contratto sarà disdetto. (*Con ira*) E voi altri lo sapete. Ora non voglio più sentire una parola. Basta mercanteggiare. Mi darete il mio 75 per cento e dimenticheremo questa storia per sempre. Questa è la conclusione che preferisco. Mi conoscete abbastanza per essere certi che non avrò nessun ritegno a seguire l'altra via.

BEN (*dopo un momento, lentamente*) — Nessuno di noi ti ha mai conosciuta abbastanza bene, Regina.

REGINA — Invecchi, Ben. Le tue gherminelle non sono più quelle di una volta. (*Nessuna risposta. Regina attende poi sorride*) Benissimo. Immagino che siamo intesi e che avrò quello che ho chiesto.

OSCAR (*furente, al fratello*) — Le lascerai fare questo?

BEN (*si volta a guardarlo, lentamente*) — Puoi suggerire qualche scappatoia?

REGINA (*alza le braccia in alto, si stira, ride*) — No, non può. Dunque, siamo d'accordo. Ora, Leo, io ho dimenticato che tu hai visto, sia pure una volta, quei titoli. (*Maliziosamente ai fratelli*) E finché voi due vi comporterete come si deve, dimenticherò che ne abbiamo parlato. Potete preparare il contratto per domani mattina. (*Ben ride. Leo lo guarda, si avvia alla porta, esce. Oscar si avvia egli pure, irritato. Regina guarda Ben, fa un cenno di assenso, ride con lui. Per un momento Oscar rimane sulla soglia a guardarli, poi esce*) Sei di quei giocatori che sanno perdere, Ben. Mi piace.

BEN (*prende il suo soprabito. Poi si volge a lei*) — Dico a me stesso: a che scopo? Tu ed io non siamo come Oscar. Non siamo acidi. Credo che questo dipenda dalla buona digestione. Poi c'è anche questo: che oggi si perde, domani si vince. Si fanno dei progetti per degli anni e si spera di arrivare ad avere quello che si desidera. Poi accade il contrario. Ma io non mi perdo di coraggio. Il tempo passa, il mondo è aperto. Aperto per la gente come me e come te. È lì ad aspettarci. In fin dei conti, questo non è che il principio. Vi sono centinaia di Hubbard, in tutto

il paese, che aspettano, entro stanze come questa. Non si chiamano tutti Hubbard; ma sono ugualmente degli Hubbard; e un giorno o l'altro saranno padroni di queste paese. Progrediamo, mia cara.

REGINA (*sorride*) — Lo credo anch'io.

BEN — E poi, dico anche fra me che le cose possono cambiare. (*Guarda Alessandra*) Sono d'accordo con Alessandra. Che cosa fa su per una scala un uomo che sta in una poltrona a rotelle? Questo è quello che chiedo a me stesso.

REGINA (*lo guarda*) — E qual è la risposta?

BEN — Nessuna. Ma forse un giorno la risposta vi sarà. O forse mai... (*Sorride, le accarezza un braccio*) Se vi sarà, ti terrò informata. (*Va verso l'anticamera*).

REGINA — Me lo scriverai. Sarò a Chicago allora. (*Gaiamente*) Ah, Ben, se papà avesse lasciato a me i suoi quattrini!

BEN — Ci vediamo domani.

REGINA — Senza dubbio. Ora lavorerai anche per me.

BEN (*passando davanti ad Alessandra, sorride*) — Alessandra, finirai con l'essere una ragazza veramente interessante. (*Guarda Regina*) Beh, buona notte a tutti. (*Via*).

REGINA (*rimane immobile un attimo. Si stira, poi si volge ad Alessandra*) — Di che volevi parlarmi, Alessandra?

ALESSANDRA (*lentamente*) — Ho cambiato idea. Non ho voglia di parlare. Non c'è nulla da dire adesso.

REGINA — Ti comporti in modo molto strano. Non sembri più la stessa. Certo hai avuto un colpo molto doloroso, oggi. Lo so. Volevi bene a papà; ma dovevi pure aspettarlo, un giorno o l'altro. Sapevi che era molto ammalato.

ALESSANDRA — Lo sapevo. Lo sapevamo tutti.

REGINA — Ti farà bene andar via per un po' di tempo. Farà bene anche a me. Il tempo guarisce molte ferite, Alessandra. Sei giovane, ed avrai tutto quello che io ho desiderato senza poterlo avere. Farò che il mondo sia per te quello che avrei voluto che fosse per me. (*A disagio*) Non guardarmi in quel modo. Sei stata tanto tempo con Birdie che stai diventando come lei.

ALESSANDRA (*assentendo*) — Curioso. È la stessa cosa che ha detto oggi zia Birdie.

REGINA (*annuisce*) — Meglio per te allontanarti da tutto questo. (*Entra Addie*).

ADDIE — Cal è tornato, miss Regina. Dire che dottor Sloan viene fra pochi minuti.

REGINA — Partiremo fra qualche settimana. Qualche settimana vuol dire due o tre sabati, due o tre domeniche. (*Sospira*) Come sono stanca! Andrò a letto. Non ho voglia di cenare. Spegni le luci e chiudi. (*Addie va a spegnere la lampada che è sul piano*) Vai in camera tua, Alessandra. Addie ti porterà qualcosa di caldo. Hai anche tu l'aria molto stanca. (*Si alza. Ad Addie*) Chiamami quando viene il dottor Sloan. Non voglio vedere nessun altro. Niente visite di condoglianza stasera. Tutta la città sarà in agitazione.

ALESSANDRA — Mamma, non verrò con te. Non intendo venire a Chicago.

REGINA (*si volge a guardarla*) — Sei molto sconvolta, Alessandra.

ALESSANDRA (*calma*) — Sono decisa a fare quello che ho detto. Assolutamente.

REGINA — Ne parleremo domani. La notte porta consiglio.

ALESSANDRA — Sarà lo stesso. E non c'è altro da dire. Ti lascio. Perché lo desidero. E so che anche papà lo desiderava.

REGINA (*perplexa, guardinga, gentile*) — Tu sai che tuo padre desiderava che tu fossi lontana da me?

ALESSANDRA — Sì.

REGINA (*dolce*) — E se io dicessi di no?

ALESSANDRA (*la guarda*) — Dillo, mamma. Dillo. E poi vedrai quello che succede.

REGINA (*dolce, dopo una pausa*) — E se ti costringessi a restare?

ALESSANDRA — Sarebbe una sciocchezza. E non riusciresti.

REGINA — Parli molto seriamente, non è vero? (*Va verso la scala*) Beh, fra qualche giorno, cambierai idea.

ALESSANDRA — Si cambia idea solo quando si vuole cambiarla. Ed io non lo desidero affatto.

REGINA (*salendo*) — Alessandra, sono arrivata all'estremità della corda. In qualche luogo deve esservi quello che desidero anch'io. La vita passa troppo in fretta. Fa quello che vuoi, pensa quello che ti pare, va dove credi. Vorrei tenerti con me, ma non ti costringerò a rimanere. Troppa gente mi ha sempre costretto a fare tante cose. No, non ti obbligherò a rimanere.

ALESSANDRA — Non potresti, mamma, perchè io desidero andarmene. Lo desidero come non ho mai desiderato altro, in vita mia. Perché adesso capisco quello che papà aveva cercato di farmi intendere. (*Pausa*) Oggi stesso, Addie ha detto che vi sono delle persone che divorano il mondo ed altre che le stanno a guardare. E zio Ben ha detto or ora la stessa cosa. Sì, proprio la stessa cosa. (*Con intensità*) Digli da parte mia, mamma, che io non rimarrò qui a guardarvi mentre fate questo. Digli che lotterà come lotterà lui (*si alza*) in qualche luogo dove non vi sono persone che stanno a guardare.

REGINA — Beh, dopo tutto hai abbastanza spirito. Ho sempre creduto che tu fossi acqua e zucchero. Ma non dobbiamo essere nemiche. Non voglio che siamo nemiche, Alessandra. (*Si avvia. Si ferma, si volge ad Alessandra*) Non vorresti venire a discorrere un poco con me, Alessandra? Vorresti... non vorresti dormire in camera mia stasera?

ALESSANDRA (*fa un passo verso di lei*) — Hai paura, mamma? (*Regina non risponde. Lentamente scompare. Addie si avvicina ad Alessandra e le stringe il braccio*).

FINE

LA MOGLIE DI CESARE

OVVERO

DELLA SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI

Nel fascicolo scorso abbiamo iniziato una cronistoria della Società Italiana degli Autori, che continuerà per qualche numero fino alla messa a punto della Società — com'è attualmente — per dar modo a tutti gli iscritti, che sono decine di migliaia, di capire la reciproca posizione nella tutela dei propri interessi.

Il consenso suscitato da questa narrazione è superiore alla nostra stessa aspettativa, pur sapendo che sarebbe stata considerevole. Formiamo un dossier con tutte le lettere ed i documenti che ci pervengono, considerando validi solo quelli firmati, datati e con indirizzo controllabile; dossier che alla fine rimetteremo all'autore della cronistoria per un articolo conclusivo. Preghiamo soltanto coloro che spontaneamente si inseriscono nella vicenda, di essere chiari, esatti, scrivere a macchina e, soprattutto, di esporre brevemente: altrimenti ognuno di essi correrà il pericolo di riscrivere per proprio conto la vita della Società Italiana degli Autori. Ecco il secondo articolo:

* L'ESPROPRIAZIONE

Già da due anni il « Regime » aveva cominciato ad interessarsi dei casi — lieti — della S.I.A. Il che era prevedibile, chè il fascismo totalitario, allora ancora « in travaglio », si interessava di tutte le manifestazioni dell'attività associativa, che per postulato dovevano rientrare, per gradi od a passo accelerato, nella funzionalità dello « Stato ». La S.I.A. che stava vivendo la propria vita in evidente progresso ed attività, e cui la prova aveva già valso il riconoscimento da parte del Governo della provvida deliberazione che le aveva affidato i diritti erariali (essa ne aveva tratto la conferma del grande vantaggio di autorità che da tal fatto le derivava, pur mantenendo piena assoluta indipendenza dagli organi governativi, tanto da poter nutrire la speranza di rimanere insensibile ai cambiamenti di ogni politica) offriva d'altra parte, inconsapevolmente, con la spontanea costituzione attorno a sé di un vero « governo del Teatro » (Leghe degli attori drammatici e di quelli di operetta, Associazione dei capocomici e quella dei proprietari di teatro, Case Editrici musicali e di repertorio drammatico, italiano ed estero) un ben ghiotto piatto per la fame totalitaria del nuovo « Regime ». Ma un assorbimento o, peggio, una presa di possesso giustificabile non si presentava facile a questo, data l'assoluta apoliticità dell'Associazione e la stima di cui godeva. E poichè, meno apolitiche, rette anzi da ex militanti del socialismo (il buon Gismano e l'ottimo Fossi) si presentavano le « Leghe », si incominciò da quelle; cosicchè, attorno alla S.I.A., per opera di un organizzatore inviato dal Governo, Luigi Razza — una bravissima persona del resto, assai intelligente e che non tardò a farsi una notevole competenza anche del ramo — le « Leghe » e le Associazioni vennero a formare quello che

in realtà già esisteva per spontaneo consenso, e che nella S.I.A. riconosceva, per virtù di contenuto e di uomini, la gradita reggitrice: la Corporazione del Teatro. Dal Ministero delle Corporazioni si ventilava il progetto di passare la S.I.A. ai Sindacati. Morello e Varaldo si opposero. Ma poteva, comunque, il corpo rimanere senza la testa? Accadde così che un giorno del dicembre del '25 (c'era già stato all'Olimpia un congresso con la presenza di Rossoni in cui questi aveva elogiato l'abilità e la tenacia di Varaldo che era riuscito a tener in piedi la Corporazione del Teatro dopo il delitto Matteotti) il Consiglio della S.I.A. si riunì in seduta straordinaria con l'intervento del Razza. Fu deliberato lo scioglimento del Consiglio e la nomina d'un Commissario cui sarebbe spettato il compito di inserire la S.I.A. nel « Regime ». A Commissario, fu nominato Vincenzo Morello che già nel precedente Consiglio era stato (provvidenzialmente... o previdentemente) chiamato a succedere a Dario Niccodemi alla Presidenza. Telegrammi al Duce, ai Ministri, e non ricordo più a chi altri. La S.I.A. era entrata nel « Regime ». Un Consiglio, nominato liberamente dai Soci, non avrebbe più funzionato.

Ad assistere il Commissario, che risiedeva a Roma, fu nominata una Commissione effettiva, cui parteciparono: Razza, Giordani, Barduzzi e Varaldo.

A Roma si agitava intanto la questione della Sede, che il Duce (o chi per lui) voleva nella Capitale, secondo la tendenza accentratrice in vigore.

E l'ordine di trasloco giunse nel febbraio 1926.

Fu trovata una Sede da affittarsi a Roma in Via del Gesù, e si iniziarono le pratiche per porre in vendita la casa di Milano. Tutto fu fatto, vendita e trasloco con risultati pecuniari non disprezzabili. Tutto bene. Visita consacratrice del Duce alla Sede provvisoria romana (era evidente che questa non avrebbe potuto albergare a lungo il troppo fiorente organismo della S.I.A.), direttive e propositi grandi.

Ma nella compagine della S.I.A. si cominciarono ad avvertire degli scricchiolii. Provenivano dall'elemento spurio, gli Editori, ammessi nella qualità loro di « aventi diritto » sin dagli inizi, ché anzi un discreto numero di essi, i migliori, figuravano fra i primi aderenti e Soci fondatori della S.I.A., come persone, e non come Ditte. La concezione corporativistica poteva anzi sembrar consacrata da questa integrale unione (parti aventi a volte interessi contrastanti, riunite in un unico Ente loro moderatore). Vero è che le riunivano gli interessi comuni verso o contro altri: le disunivano gli interessi reciproci in urto. L'occasione parve perciò buona agli Editori per avanzare rivendicazioni non scevre di minacce, riassunte nella prospettiva di fondare una Società antagonistica di Editori (S.E.D.A.) società anonima, azionisti i maggiori interessati, con qualche promessa di pacchetti offerti a chi di dovere; e che, nella intenzione, poteva mirare anche a rivendicare per sé l'incarico dell'esazione dei diritti erariali, da abbinare a quella

dei P.D.M., ingigantiti in confronto dei diritti teatrali. Pericolo grave, sebbene la minaccia non possedesse tutte le certezze e le possibilità dell'attuazione, troppi elementi essendo in giuoco sui quali e contro i quali non doveva mancar di efficacia la qualità di Ente morale della S.I.A., contro la « diminutio » della Anonima, e l'organizzazione, perfezionata già e vibrante, e gli interessi di controlli vivi e diretti di Soci autori. Ma, si sa purtroppo quanto possa la lustra di un immediato guadagno... non era poi da escludere che nel frattempo, fra i due litiganti attorno al ben muscoloso osso, un terzo cane potesse balzar di sorpresa ad impadronirsene. Grave ragione di timore quindi e pericolo da non ignorare, ma che fu sventato in tempo ed a cui si ovviò con una soluzione di compromesso nella sostanza ed anche nella apparenza, concedendo nell'elaborando Statuto la pariteticità dei rappresentanti in Consiglio, e aggiungendo alla denominazione l'indicazione « ed Editori ». S.I.A., diceva la primitiva sigla... padreternale: S.I.A.E. parve ai vecchi soci piagnucolosi una diminuzione di energia. Ma forse questi Soci non sapevano. Così l'unità e la forza dell'Associazione rimasero inalterate e l'ingrandirono. Certo il tentativo aveva mostrato agli autori il pericolo e, comunque, la forza del compagno... corporato. Riflettano a questa esperienza passata i facili deprecatori della unione con gli Editori, dimentichino la... fierezza della sigla dovuta abbandonare e concludano: la convivenza è, qualche volta, difficile, ma è necessaria, nel caso specifico, e rappresenta la forza e la stessa vita.

La sconfitta — se così si può chiamare — dei promotori della S.E.D.A. aveva però confermato agli stessi la sensazione del proprio potere di opposizione, qualora all'opposizione avessero voluto passare. E non mancarono di approfittarne, segnatamente quel gruppo « industriale » reggitore già di diverse industrie del Teatro, che faceva capo a Paolo Giordani (da amici e nemici affettuosamente chiamato Paolino) il più giovane di loro, il più intelligente, il più ardito, figura anche simpatica di uomo lanciato alla conquista, in quel qualsiasi campo che gli si fosse aperto dinanzi: « dall'industria del Teatro — diceva Dario Niccodemi — a quella del guano ».

E il capo pattuglia divenne esigente e senza scrupoli. Od apertamente, come nel tentativo fallito della creazione antagonistica di una Società di Editori (con organizzazione anche esattoriale, quale avrebbe dovuto essere la S.E.D.A.) o con abili accorgimenti, egli avrebbe dovuto diventare l'effettivo padrone del Teatro italiano: i maggiori Teatri nelle due maggiori città e tutto il repertorio. In una Società degli Autori, normalmente retta, con un Consiglio democraticamente eletto (anche se dopo abili interventi o pastette) non si sarebbe potuto osare, forse, ma certo non si sarebbe riusciti. Ma la Società, nei suoi organi amministrativi, non funzionava più, il Consiglio era sciolto; gli uomini rimasti a rappresentare l'autorità erano interamente suoi, o credeva che

lo fossero. Il conquistatore — e dietro a lui c'era una poderosa industria — si r.teneva prossimo alla mèta, che bisognava raggiungere prima che la normalità — od un'apparenza di normalità di funzionamento — tornasse al governo della S.I.A. (ora già preparata ad essere S.I.A.E.). Proprietario ed arbitro di un importante repertorio italiano e straniero (quello della Sitedrama e quello della aggregatasi Re Riccardi) egli intese ad impedire ogni concorrenza, del passato e dell'avvenire, da parte dei numerosi ed incontrollati importatori di commedie straniere. Motivo — o pretesto — il continuo aumento di pretese degli autori stranieri che si vedevano così contesi da ogni parte. Occorreva stroncare tali pretese. In ottime relazioni con il Segretario nazionale del Sindacato fascista autori e scrittori (il quale era anche un suo autore della S.I.T.D.) lavorò a persuaderlo che la sua mossa mirava a tutelare la produzione italiana posta in condizioni di inferiorità sempre più grande dall'affluire libero ed incontrollato di novità straniere. Erano tempi ormai, in ogni campo, di una economia controllata, di una perfettamente aderente ingerenza dello Stato. E così doveva essere anche nel campo artistico. Desse, nella sua qualità di Segretario nazionale del Sindacato, il suo consenso e tutto il movimento di repertorio di teatro (italiano e straniero) sarebbe stato alle dipendenze... del Sindacato (naturalmente!). Che di più lecito, di più legale, di più fascista? I letterati sono sempre un po' ingenui e Massimo Bontempelli non vide più in là: è da credere. Aderì all'accordo « trustistico » che subordinava la concessione di tutto il vecchio e nuovo repertorio italiano a quelle Compagnie che avessero scelto il repertorio straniero tra le commedie importate dalle due sopraddette Società.

Prima che il patto fosse sanzionato, stipulante la Società degli Autori, il periodico della categoria attori, « L'Arte Drammatica », ne diede l'annuncio stamburellante in uno dei suoi lettissimi stelloncini (il suo Direttore apparteneva, per ragioni di affari, alla organizzazione che faceva capo al Giordani). La notizia non mancò di gettare allarme e fermento nei due campi: importatori, e, si capisce, autori italiani; e si capisce ancor meglio, perchè essi vedevano, per l'avvenire, nella migliore delle ipotesi, il frutto del loro libero ingegno — la sola cosa libera che alcuni, non tutti certo, ahimè!, avevano saputo mantenere tale — legato, senza il proprio assenso, ad interessi personali altrui, a vendette ed a soprusi, che dovevano risolversi in fondo in danno di amici e — i pochi veggenti — a battaglie, non più dichiarate, ma per questo non meno vili ed esiziali all'essenza ed alla vita della loro Società. Ottenuta l'adesione del Segretario nazionale dei Sindacati, l'accordo, per essere efficiente, doveva venir parlato a conoscenza delle Società di Autori straniere, al fine di convincerle, con quella minaccia prospettata di totale esclusione, a passare tutto il loro repertorio per l'importazione in Italia, alle Società firmatarie dell'accordo.

Era prossimo un Congresso di Società degli Autori che si sarebbe tenuto a Berlino. Vi dovevano partecipare anche Morello e Valardo. Quest'ultimo rifiutò di andarci. Partì solo Vincenzo Morello che il Giordani voleva avallasse già di presenza il patto. Qualcuno di molto vicino all'autore di questa cronaca, ricorda di aver fatto presente al Commissario Morello in partenza, che egli accompagnava alla stazione, la nequizia dell'atto cui si voleva fargli apporre la firma e le gravi conseguenze che non avrebbe mancato di avere. Il Morello « fattasi la luce nel suo cervello » giurò a se stesso che non si sarebbe lasciato prendere, e... naturalmente, firmò. Pietosa al suo ritorno l'aria avvilita ch'egli mostrava per aver ceduto... per non aver potuto fare a meno di cedere. Ma ormai era fatto. Non c'era più un Consiglio che si potesse accollare la responsabilità di non sanzionare la cosa...

Con tutto ciò, le proteste dei danneggiati furono così forti e la sensazione del sopruso così profonda, che il provvedimento dovette subire delle modifiche. Morello lo sanzionò, ma sotto condizioni praticamente inapplicabili, ed alle due (in una) Società iniziatrici, dovettero essere riconosciuti dei compartecipanti. Numerose le eccezioni, parecchi i compromessi; ad un conoscente — non certo un amico, però — del Giordani, proprietario quello, e da anni, di una commedia straniera che una attrice giovanissima, oggi di primo piano, scelse per suo debutto, la segretaria di Giordani telefonò, sei ore prima della recita, che questa non avrebbe potuto avvenire, specialmente trattandosi poi di un Teatro della Società Suvini-Zerboni dello stesso Giordani, se il concessionario non rilasciava la totalità della sua quota di compartecipazione alla S.I.T.D. Alla negativa di costui, la segretaria diminuì le sue pretese al cinquanta per cento, poi al trenta, e si accordò per un dieci per cento che il concessionario, ridendo attraverso il telefono, qualificò di mancia.

Ma l'idea stava troppo a cuore al Giordani e per riuscirvi lavorò per anni ed anni, attraverso gli organi superiori, per la creazione di un Ente monopolistico al quale per legge dovessero essere ceduti tutti i repertori dei singoli concessionari, con vari accordi a seconda dei casi. Egli stesso cedette a quest'Ente il proprio. L'Ente fondato in febbraio 1937 si chiamò: Ente Italiano Scambi Teatrali (E.I.S.T.), ed alla sua direzione furono poste persone dell'entourage del Giordani.

Ciò nonostante, a seguito delle non mai interrotte proteste dei danneggiati, il « Ministero della Cultura Popolare », confermando un parere dato in merito alla questione dall'allora Presidente della S.I.A.E., Dino Alfieri, sull'interpretazione del R. D. Legge 24 ottobre 1935, n. 2023, a preciso quesito sottopostogli risponde:

« Con lettera del 30 ottobre 1937, n. 13222 di protocollo di codesta Spett. Società, si comunicava che vari suoi iscritti, titolari dei diritti di rappresentazione di opere drammatiche e non esercitanti professionalmente l'attività di collo-

icatori del repertorio drammatico presso le Compagnie, intendevano concedere alle Compagnie stesse le commedie loro appartenenti senza passare attraverso i collocatori autorizzati di cui al R. D. 24 ottobre 1935, n. 2023 contenente norme per la vigilanza da esercitarsi sul collocamento del repertorio drammatico.

« Su tale questione il Ministero ha ritenuto opportuno sentire il Consiglio di Stato il quale nell'adunanza del 25 novembre u. s. ha espresso il parere che il collocamento del repertorio delle opere drammatiche possa avvenire legittimamente da parte degli autori e loro eredi, anche senza l'autorizzazione del Ministero della Cultura Popolare, qualora il collocatore non eserciti professionalmente tale attività.

« Allo stato degli atti il Ministero concorda col parere espresso dall'Eccellentissimo Consiglio di Stato... ecc. ».

Abile espediente per correggere l'arbitrio della legge.

Ma questo avveniva quasi dieci anni dopo.

Il 3 novembre 1927 il re approva il nuovo Statuto, epicedio definitivo della S.I.A. ed atto costituzionale della S.I.A.E. Basta anche una superficiale occhiata di confronto con lo Statuto fondamentale della S.I.A. per constatare l'opera snaturatrice e devastatrice compiuta.

Lo Statuto del 1906 enunciava come secondo scopo della Società (il primo era l'esercizio e la tutela morale ed economica del Diritto di Autore) il mutuo soccorso fra i Soci effettivi. Come abbiamo visto, tutto un lungo articolo (il 4°) ne indicava le norme. L'opera dei primi Direttori, e segnatamente quella di Varaldo, avevano inteso a creare i mezzi per attuarlo, e ben tre diverse « Casse » avevano raccolto i fondi e si era predisposto per la loro regolare annua alimentazione. Ora, nello Statuto del 1927, questo secondo scopo, il Mutuo Soccorso, è scomparso; di lui non c'è traccia neppure negli articoli che ogni Società serba all'opera assistenziale e, quello che più... meraviglia, nel Bilancio dell'anno, sotto chiare denominazioni o saggiamente nascoste sotto attribuzioni diverse, figurano le somme che vi erano state attribuite. Il lettore, se ci segue, ne conoscerà, fino ad un certo punto, le sorti venturose.

I Soci, fondatori ed effettivi, che hanno dato lustro e quattrini, non esistono più o, per lo meno, rimangono fuori dalla porta (e sono pregati di non guardare dal buco della serratura).

Fra gli organi infatti che esercitavano le funzioni della Società, nel vecchio Statuto figurava in testa l'Assemblea Generale dei Soci. Nello statuto del 1927 essa è completamente scomparsa. Il Presidente del Consiglio e della Società che nello Statuto abolito era nominato dal Consiglio Direttivo tra i propri componenti e per la durata di un anno, rinnovabile (ed è da tener presente che il Consiglio Direttivo era a sua volta eletto direttamente dall'Assemblea Generale) è, per il nuovo Statuto, nominato dal Capo del Governo. Saremmo degli ingenui se vi andassimo a ricercare tracce di democrazia.

Lo stesso Consiglio Direttivo non è più espressione della libera scelta dei Soci, ma, composto di 24 membri (uno dei quali, il Presidente, è nominato dal Capo del Governo), ne conta tre nominati rispettivamente dai Ministeri delle Finanze, dell'Economia Nazionale e delle Corporazioni e dieci per parte autori ed editori designati (bell'eufemismo!) dalla « Confederazione nazionale dei sindacati fascisti » e dalla « Confederazione generale fascista dell'industria ». Quanto la libera scelta degli amministratori potesse sulle « designazioni » dei Sindacati e delle Confederazioni ognuno di noi ricorda (e poteva prevedere... platonicamente, ahimè!).

Lo Statuto in parola sovrappone al Direttore Generale la Commissione delle Sezioni, e non è il caso qui, per il momento, di esaminare se sia un bene od un male. Certo è che, dalla posizione predominante che gli conferiva il precedente Statuto, il Direttore Generale in carica si sentiva in certo qual modo esautorato. Egli si era poi, nel caso specifico, dimostrato, nella questione del « trust » monopolistico tentato — e non completamente riuscito — dal Giordani, una ingombrante opposizione. Era forse il caso di farla finita. Già in precedenza, l'atteggiamento di resistenza del Varaldo aveva irritato ed irretito i troppo spavaldi invasori. Era un uomo... difficile, in fondo, a malgrado il suo bel sorriso cortese e comprensivo. Ora, quando non c'è scrupoli di mezzo, non è difficile far fuori un uomo. Compiacenti od interessati insinuatori, un giornaleto scandalistico e uno o due giornalisti (!) che si prestano (non voglio neppure supporre che si vendano), qualche suscettibilità esacerbata, qualche vanità esaltata... ed ecco creata l'atmosfera. Si imbastisce un'inchiesta (e fra i componenti la Commissione non manca chi pensa che in fondo è un impiego che lusinga, anche se non si è ben certi di poterlo coprire con competenza, quello di Direttore Generale della Società degli Autori... un impiego che è una carica... ed un onore!). Ed anche se l'inchiesta non trova nulla, nulla, nulla; se non si ascolta (per delicatezza, per rispetto... o per paura?) l'inquisito, si redige un abbozzo di nebulosa sentenza (tanto meglio se non vi si capisce niente e non vi si dice niente... vi si può supporre tutto). Vi si dice che « occorre svecchiare l'antica organizzazione amministrativa, improntandola a una maggiore rapidità ed economia e ad un più efficace rendimento (basterà guardare i bilanci seguenti!) e, riconoscendo la piena integrità personale del Direttore Generale lo si dichiara suscettibile di appunto relativamente ai criteri da cui è stato finora guidato e si afferma che non sempre la sua azione si è mostrata adeguata alla maggiore esigenza dei servizi in seguito al continuo incremento della Società (ed a chi era dovuto, se non a lui questo incremento?). In breve, gli si dà un successore.

E uno! Nella faccenda contro Varaldo si è avuto « annuente ma » il Morello. Ma anche lui è poco sicuro... e non passerà un anno...

(Continua al prossimo fascicolo)

Caesar

Dove giunge Evreinov giunge l'uragano

■ È apparsa recentemente in Francia una « Histoire du Théâtre Russe » che porta la firma di Nicola Nicolajevic Evreinov. Oltre a costituire un'autentica miniera di notizie e di idee preziose — come ci si può ovviamente attendere da un uomo che occupa nella storia del teatro mondiale uno dei pochi seggi riservati ai maestri — l'opera appare concepita e scritta secondo criteri di originalità così vigorosa e profonda da meritare di essere largamente diffusa e conosciuta da quanti si occupano dei problemi dello spettacolo e sono curiosi di apprendere le regole fondamentali onde questi problemi sono governati.

* Nicola Nicolajevic Evreinov ha quasi settant'anni, vive a Parigi. Da parecchio tempo non dava più notizie di sé, forse era stanco, forse pensava che il riposo è pure necessario dopo una vita agitata e dinamica come la sua. Ma attribuendogli questi pensieri, ed immaginandolo sprofondato tutto il giorno in una poltrona a meditare sull'opera passata, gli si faceva torto.

Certo, era strano che non si sentisse più parlare di lui.

Nella giovinezza e nella maturità, era stato abituato a suscitare intorno alla sua persona ed al suo lavoro, un clamore assordante. Dove giunge Evreinov, si diceva, giunge l'uragano. E butta ogni cosa all'aria per rifare tutto da zero. Era un'immagine grossolana, conseguenza banale delle sue stesse teorie, ma coglieva nel segno. Forse involontariamente (ma non c'è da giurarlo) egli tendeva a far colpo, in ogni modo, serio o meno serio. Dicendo involontariamente, ho pensato che questa è una delle caratteristiche comuni a tutti i russi che hanno scelto il teatro per esprimere se stessi. Ho pensato a Stanislavski, a Mayerhold, a Tairov e — perchè no? — a Simonov.

S'è detto — anche qui, grossolanamente — che Evreinov è il teatro fatto uomo. Certe astrazioni, nate da un ingenuo entusiasmo, fanno sempre un po' ridere, ma può anche darsi che, in questo caso, vi sia una qualche corrispondenza con la realtà. Quello che egli ha scritto e le abbondanti notizie che si conservano su ciò che ha costruito, son fatti per confermarlo. Una conoscenza personale (Evreinov — non l'ha detto nessuno ma ho buone ragioni per supporlo — dev'essere un uomo affascinante) figherebbe probabilmente tutti i dubbi. Ma forse è meglio che questa conoscenza non ci sia: ci si sentirebbe impacciati a parlare di lui, e la suggestione che non potrebbe non emanare dal contatto diretto si frapporrebbe fra noi e la sua opera come un velo inconsistente in apparenza, ma sostanzialmente nocivo ad una esatta comprensione.

Se è puerile affermare che Evreinov sia il teatro fatto uomo, nulla d'altro canto ci impedisce di ritenere che il suo apporto al teatro moderno sia d'importanza fondamentale. La *teatralità* non fu un gicchetto, come qualcuno pensa, ma una scoperta veramente rivoluzionaria. La sua enunciazione risale al 1912, con quel libro « Il teatro come tale » che servì a gettare, secondo le parole del sottotitolo, « le basi della teatralità come principio positivo dell'arte scenica », e da allora, in oltre trentacinque anni, di strada ne ha fatta molta. Ha trovato seguaci entusiasti, denigratori accaniti, e studiosi e critici a non finire, suscitando ovunque discussioni, commenti, condanne.

Ora non se ne parla più, perchè, evidentemente, non è più necessario. E non è più necessario — occorre dirlo? — non perchè abbia fatto il suo tempo, ma perchè gli elementi vitali di essa sono entrati nel patrimonio comune del teatro moderno. Chi oggi non ripete, dandola per cosa ovvia e magari senza conoscerne la fonte, quella sua celebre formulazione programmatica: « Quando sento dire che il teatro dev'essere un tempio, una scuola, una tribuna, una cattedra o uno specchio, io rispondo: No, il teatro non dev'essere nient'altro che teatro »?

Evreinov credeva, e crede ancora, di avere inventato un nuovo sistema filosofico, giacchè la conclusione delle sue ricerche teatrali sboccava dritta dritta in un campo in cui era necessario usare, per farsi intendere, i termini del linguaggio filosofico. Naturalmente,

la filosofia non c'entra che con le parole del suo linguaggio (e se c'entra, anche come dottrina, ha tutta l'aria di un mediocre pasticcio). Che poi, Evreinov si ostini ad accarezzare questa sua ambizione, è un fatto che riguarda lui soltanto e non incide sulle sue teorie.

* « La mia dottrina della teatralità può essere riassunta nel modo seguente »: è Evreinov che parla di Evreinov nella nuovissima *Storia del teatro russo* (1), con la quale egli ci ha fatto riudire, dopo tutto quel silenzio, la sua voce. Da galantuomo e da storico obiettivo, non introduce alcun mutamento nel pensiero originale, vecchio di sette lustri. Egli che pure accolse le critiche quando gli parve necessario, rispetta il valore storico di quella formulazione ed ostenta, con pizzico di civetteria, la sua immutabile fedeltà ad essa. In questa nuova veste i concetti risaltano per la loro cristallina chiarezza, e per la dosatura precisa e coerente. « La teatralità — ecco la voce antica e nuova del grande teatrate — è pre-estetica, ossia più primitiva, con un carattere più fondamentale del nostro senso estetico. Sarebbe ridicolo parlare dell'estetica di un selvaggio; come si potrebbe concepire, infatti, un selvaggio che assapori la *bellezza per la bellezza*? Ma egli possiede certamente il senso della *teatralità* e, di conseguenza, l'arte teatrale è per la sua essenza diversa da *tutte le altre arti*. *L'arte del teatro* non è estetica ma pre-estetica per la semplice ragione che la *trasformazione*, la quale è in fin dei conti l'essenza di tutta l'arte teatrale, è più primitiva e più facile da realizzare che la *formazione*, la quale è l'essenza delle arti estetiche. Ed io credo che agli inizi della storia della cultura umana, la teatralità abbia rappresentato una specie di *pre-arte*. Nel sentimento della teatralità, e non nell'utilitarismo dell'uomo

(1) *Histoire du Théâtre Russe*, préface et adaptation française de G. Welter. - Editions du Chêne, Paris, 1947.

primitivo, si deve cercare l'origine di tutte le arti ».

Da queste premesse nascerà il *teatro nella vita*, il trasferimento della recitazione dalle tavole del palcoscenico alla vita vera (si veda la commedia famosa: *Ciò che più importa*) e la teoria della vita dell'uomo come continua recitazione di una parte, cioè come vera e propria rappresentazione teatrale fuori del teatro, frutto sia delle tendenze istintive dell'individuo (lo stimolo primordiale della teatralità) sia delle tradizioni e delle consuetudini su cui si basa la società. E' qui dove Evreinov si illude di fare il filosofo.

Quanto ai riflessi della teoria nel campo specifico, « il teatro dev'essere innanzitutto teatro, cioè un complesso autosufficiente, che sintetizzi all'occorrenza tutte le arti, costringendole a servire i suoi scopi e creando valori spirituali propri, valori che ci sono preziosi non perchè dipendano da questa o da quell'idea o illustrino questa o quella dottrina morale, ma perchè ci conquistano con la forma che assumono ». In altre parole, si vuole un teatro che sia dichiaratamente tale e non sia altro che questo. E se, come ho già detto, ci vien da scridere dinanzi a simili affermazioni, tanto appaiono comuni e pleonastiche, non dimentichiamo che potranno essere ancora utili nell'avvenire; qualche esaltato che metterà il mondo teatrale a rumore, pretendendo di trasformarne la scena in tempio o in tribuna o in cattedra, lo si troverà sempre. Di più: siamo proprio certi che oggi stesso non vi sia qualcuno che farebbe bene a meditare la lezione di Evreinov?

Teatro come tale implica l'accettazione completa ed assoluta della convenzione teatrale. « Nell'arte tutto è convenzione. Fra l'artista e lo spettatore si conclude, nel momento della *percezione* estetica, un tacito accordo in virtù del quale il secondo s'impegna a considerare nella maniera data ciò che vede ed il primo a mantenersi fedele punto per punto a questa maniera ». In un periodo in cui il naturalismo imperava e Stanislavski aveva abituato gli spettatori a vedere sulla scena la « vita vera », un omaggio così esplicito alla *convenzione* suscitò enorme scandalo. Questo « scandalo » è oggi la base del nostro teatro. « Professando come faccio il principio della teatralità idealizzata, mi

batto per il *realismo convenzionale* o *realismo scenico* ossia la libera creazione immaginativa della rappresentazione scenica, imponendo allo spirito ricettivo dello spettatore di prestarvi fede ». E' interessante notare come la concezione di Evreinov sia una concezione-base sulla quale è possibile costruire all'infinito. Essa non esclude gli sviluppi ulteriori e lascia la via aperta a qualsiasi altra teoria, purchè sia una teoria *teatrale*. Su di essa molti hanno lavorato, nelle più diverse direzioni. Segno che il terreno è solido. Segno, soprattutto, che è una concezione positiva per eccellenza.

* Permettete a Evreinov questo piccolo orgoglio. Ne ha diritto come pochi altri. « L'autore attira la benevola attenzione del lettore sul fatto che, al contrario delle opere russe che l'hanno preceduta, questa storia è stata scritta da un *professionista* del teatro il quale da quarant'anni lo conosce e lo studia non soltanto sui libri ma anche attraverso una lunga pratica di mestiere come regista e autore drammatico e attraverso la pubblicazione di parecchi libri e di innumerevoli articoli sulla storia e la teoria dell'arte teatrale ».

Opere come questa, storie del teatro come questa, sono necessarie e c'è da rammaricarsi che non siano più frequenti. Il teatro, considerato da questo angolo visuale, acquista un rilievo che il letterato o lo storico puro, per quanto informati, intelligenti e di mente aperta (pensate al successo « Teatro russo » di quell'ottimo slavista che è Ettore Lo Gatto), non gli potrebbero dare. Visto da un *professionista* che sia nello stesso tempo dotato di profonda cultura e di capacità di sintesi e che tenga esatto conto delle prospettive storiche, il teatro vive — se così posso dire — della sua vita e questa vita sa comunicare a chi gli si accosta. Poichè è il caso di Evreinov, non dovrebbe esserci altro da aggiungere.

C'è ancora una cosa, però, che merita la nostra attenzione. Evreinov s'è proposto di studiare nella sua storia non il teatro russo in genere ma più precisamente le *forme originali del teatro russo*, trascurando ciò che all'arte drammatica russa fu estraneo nella sostanza anche se in pratica, per ragioni contingenti o per soddisfare determinate necessità di evoluzione, vi trovò largo posto. Beninteso, per analoghe necessità espositive, il teatro *straniero* che dominò di volta in volta sulle scene russe non è respinto dalla « Storia » di Evreinov; passa semplicemente in secondo piano e cede la preponderanza a quelle « forme originali » che sole possono giustificare una trattazione seria dell'argomento.

Il teatro russo si trovò a più riprese nella sua storia e, per quanto riguarda la letteratura drammatica, possiamo dire ininterrottamente sino agli inizi dell'Ottocento, in una situazione di particolarissima dipendenza dai teatri occidentali, specialmente francese e tedesco. Evreinov non lo nega ma non vi insiste. Regola piuttosto il « fuoco » sugli elementi indigeni, illustrandone con paziente amore il significato, l'importanza e la funzione. Nasce così una nuova prospettiva e, per un interessante fenomeno che è « proprio » di questo teatro russo, vengono in superficie quei valori spettacolari (nella più larga, ma non volgare, accezione del termine) che costituiscono il nerbo del teatro. Del teatro che vive sulla scena e non nei testi. Qui si sentirà parlare spesso di attori, di compagnie, di capiscuola, di « arte scenica », di costumi, di trucchi, di iniziative e di realizzazioni pratiche, di generi di recitazione, di teorie novatrici. Un panorama tra i più vari, ricchissimo di particolari inediti e rivelatori.

La « Storia » racchiude, esemplificandole, tutte le convinzioni e le teorie di Evreinov. Non mi sembra di andare errato dicendo che essa può considerarsi la somma della sua attività di uomo di teatro, la sintesi più chiara ed esauriente (e in un certo senso definitiva) della sua personalità. Se si volesse, del resto, una prova di quanto la « Storia » sia legata alle esperienze creative dell'autore, non vi sarebbe neppure bisogno di affaticarsi a scegliere fra i mille pretesti che il volume offre. Sarebbe sufficiente rammentare che il criterio ispiratore (al quale innanzitutto si devono i due lunghi capitoli sul « teatro rituale nella Russia pagana » e sul « teatro religioso della Moscovia, di origine bizantina ») discende, più ancora che dalla teoria della teatralità, dal lavoro svolto al « Teatro antico », negli anni precedenti la prima guerra mondiale, per ricostruire *artisticamente* alcune significative rappresentazioni del Medioevo, del dramma spagnolo e della Commedia dell'arte.

Oltre a ciò, l'opera di Evreinov è un contributo di non comune valore alla storiografia teatrale europea. Perchè, è già stato implicitamente detto.

Fernando Di Giannatone

I TRANELLI DELLA "VERITÀ", A TEATRO OSSIA LE ILLUSIONI DI STANISLAVSKI

Dall'« Histoire du Théâtre » riportiamo le pagine seguenti, come quelle che — dettate da un impulso polemico non privo di passionalità — si presentano fra le più concitate e vibranti del volume. Evreinov sta a Stanislavski come, adoperiamo il paragone solo per intenderci, Bragaglia sta a D'Amico. Come il bianco sta al nero. Non si può chiedere a D'Amico di parlar bene di Bragaglia. E allo stesso modo non si può pretendere che Evreinov (l'assertore della verità « bianca » per cui il teatro non dev'essere nient'altro che teatro, cioè « teatralità ») alzi inni di lode a Stanislavski (il paladino della verità « nera », secondo la quale il teatro dev'essere eliminato dalla scena ed essere sostituito dalla « vita »). Due grandi sensibilità drammatiche in nettissimo contrasto. Entrambi, in certa misura, partecipi del « vero ». Qui, il « vero » di Evreinov.

* L'intera attività spiegata da Stanislavski nel corso della sua carriera si imperniò sul proposito di privare il teatro di tutto ciò che in realtà ne costituisce l'essenza. E questo, nonostante il fatto che, per Stanislavski, il « teatro » esista non solamente in quanto immagine della verità, ma anche in quanto « rappresentazione » e « gioco scenico ».

Una simile contraddizione ha avuto conseguenze piuttosto gravi. Mentre, da una parte, si resta affascinati dall'idea e dalla forma dell'alta tragedia e, dall'altra, il timore della « posa » come prodotto della teatralità costringe a svuotare la tragedia del suo contenuto patetico, gli attori del Teatro d'Arte, sottomessi alla volontà del loro capo, « non sanno e non impareranno mai a recitare una tragedia », secondo l'esatta osservazione del critico e poeta Ladislao Kodassevic. « Non soltanto gli attori del Teatro d'Arte — egli osserva — ma tutto il teatro in genere non possedeva né i gesti, né la voce, né il tono che si addicono alla tragedia. E come non gli riusciva la tragedia, così non gli riusciva il genere fantastico, poichè il Teatro d'Arte, dove si ricercava innanzitutto la verità, non credeva alle favole, non le sentiva, come non sentiva la tragedia... Il Teatro non ha saputo far altro che abbassare il tono del genere tragico e di quello fantastico, dando di essi una rappresentazione falsa ed esponendoli all'insuccesso ».

L'intima contraddizione che abbiamo notato ebbe un'influenza perniciosa su tutto il « sistema Stanislavski », che egli espose nel suo libro Il lavoro dell'attore su se stesso. Perciò ingenera non pochi dubbi lo stesso principio fondamentale su cui quel sistema è basato: rimane insomma tutta discutibile la necessità, che Stanislavski preconizzava, di « eliminare dalla scena il teatro per sostituirvi la vita autentica nel suo svolgimento ».

« Il vero artista non deve riprodurre i segni esteriori della passione, non deve copiare le forme esterne, non deve recitare meccanicamente in base al rituale in vigore, ma deve agire veridicamente, ossia come essere vivente. Non si debbono " recitare " passioni e immagini, si deve agire sotto l'influenza delle passioni e creando delle immagini (Il lavoro dell'attore su se stesso). In quest'opera, Stanislavski esige che si eserciti una assidua sorveglianza sugli allievi attori affinché questi agiscano sempre veridicamente e fruttuosamente, e non rappresentino soltanto degli esseri che agiscono ».

Parlando dei « trucchi » che gli attori impiegano, imponendosi « un compito puramente esteriore, il quale lusinga soltanto il loro amor proprio », e preoccupandosi unicamente di « brillare grazie alla loro tecnica », Stanislavski dichiara che « tutto ciò non può dare dei felici risultati provocando il desiderio di " recitare " e non quello di agire veridicamente ». (Ibidem).

« Fra la vostra arte e la mia — afferma Stanislavski sotto le spoglie d'un fittizio Tortsov che insegna agli allievi i principii dell'arte drammatica — esiste la stessa differenza che fra le parole " apparire " ed " essere "... A me occorre la verità vera, voi siete paghi della verosimiglianza ». « La convenzione teatrale non trova posto in una vera creazione e in un'arte seria ». E così via.

Da tutte queste citazioni (e potrei moltiplicarle all'infinito) risulta che l'autore tenta di risolvere un problema tanto insolubile e tanto chimerico quanto quello che in geometria si chiama la quadratura del cerchio, vale a dire la riduzione di uno spazio circolare a spazio poligonale. E' risaputo che ciò non è possibile, poichè, per quanti lati si dia ad un poligono, esso potrà somigliare ma non divenire un cerchio.

Secondo logica, esiste lo stesso rapporto fra la « vita » vera sulla scena, come la esige Stanislavski, e la « rappresentazione »: qualunque sia l'aspetto che riusciamo a dare a questa rappresentazione, qualunque sia il grado di « naturalezza » che sappiamo raggiungere, essa non potrà mai, pur somigliando alla vita che si svolge arbitrariamente, divenire la vita stessa. Essa resterà sempre una rappresentazione, cioè un fenomeno teatrale. Accanirsi ad « essere » sulla scena, in luogo di « apparire » equivale a voler trasformare un poligono in un cerchio.

Delle due l'una: o poligono o cerchio, o « apparire », ossia affidarsi al « teatro », oppure « essere », affidarsi alla « vita vera ». Non esiste una via di mezzo. Questo non poteva comprendere Stanislavski, amante della verità, il quale

detestava il « teatro » a teatro; di qui la grave lacuna in uno degli elementi fondamentali del suo sistema. Più precisamente, Stanislavski, a causa dell'intima contraddizione che lo teneva, non voleva ammettere che nel dilemma in discussione, « apparire » o « essere », non esiste la via di mezzo.

Ancora più strano è che Stanislavski stesso, parlando del « sentimento scenico interiore », scopre che esso non si distingue « quasi (attenzione al quasi) dal sentimento vitale » (Il lavoro dell'attore su se stesso). Ripete la stessa cosa quando dimostra che « la successione logica delle azioni fisiche e dei sentimenti » conduce alla verità, che la verità genera la fede e che tutto questo insieme crea l'« io esisto » per l'attore che incarna questo o quel personaggio. « E che cos'è l'„io esisto“? » — si chiede Stanislavski, prendendo in esame la recitazione dell'attore. Risponde: « L'io esisto è la verità condensata, la verità quasi (attenzione al quasi) assoluta sulla scena ».

Proprio in questo « quasi » sta tutta la differenza fra l'« apparire » e l'« essere », fra il « teatro » e la « vita ». E' la stessa differenza esistente fra il poligono che è quasi un cerchio ed il cerchio che è quasi un poligono, senza che l'uno possa divenire l'altro.

D'altra parte, esigendo dall'attore in scena la naturalezza (naturalezza che si avvicina all'« essere » e si allontana dall'« apparire »), Stanislavski dimentica che la maggior parte degli uomini fa del teatro nella vita stessa, seguendo quelle regole d'educazione che ha appreso da genitori e maestri e che consistono nell'imparare e nel mantenere la parte loro assegnata. Si tratta, insomma di apparire, di mostrare che non si è « selvaggi » in un mondo civile, ossia socialmente educato. E' un fenomeno generale simile a quello che ci permette di vivere spesso in un mondo immaginario dove i nostri

pensieri e i nostri sentimenti attingono ad elementi estranei alla realtà, grazie ai quali noi trasfiguriamo, per soddisfare la nostra vanità, i fatti del passato alla maniera di un autore drammatico: in tal modo noi viviamo sotto l'aspetto dell'« eroe » che immaginiamo d'essere stati un giorno.

Stanislavski sostiene che è proprio dei bambini il saper « recitare » nella vita, ma dimentica che, sotto questo punto di vista, anche gli adulti sono bambini. « Un grand'uomo? — si chiede Nietzsche. — Ma io non vedo che un attore del suo ideale », ossia un attore che rappresenta il suo ideale.

Dopo ciò che è stato detto, ci pare strana l'affermazione di Stanislavski secondo cui « il sentimento scenico, per le condizioni nelle quali si svolge l'attività creativa dinanzi al pubblico, contiene una particella (?), una sfumatura di teatro e di scena, che non esiste (sic!) nei sentimenti d'un essere normale ». Senza dubbio siamo di fronte ad un errore di osservazione, poichè l'esistenza delle teatralità (e non soltanto di una « sfumatura » di teatro) è riscontrabile in tutti gli uomini che, in un modo o nell'altro, si manifestano agli occhi di chi li circonda; inoltre, il fenomeno si produce non soltanto durante la veglia, ma anche nel sonno, quando non c'è alcuno al quale ci si debba mostrare e quando ci si potrebbe abbandonare interamente al primitivo stato selvaggio, senza preoccuparsi delle convenzioni sociali.

Uno dei grandi meriti di Stanislavski — e al tempo stesso di Nemiròvic Dàncenko — è stato quello di aver lottato contro i lenocini scenici, come, ad esempio, il levare le mani al cielo nei momenti patetici, le cinque dita applicate sul cuore per esprimere l'amore, lo strappo del colletto per indicare che si è in punto di morte, l'andatura compassata in luogo dell'andatura normale, tutti trucchi la cui banalità abbassava il tono dell'opera d'arte. « Abbiamo in noi — scrive Stanislavski — due tipi di gesti e di movimenti: i primi sono abituali, naturali, vivi; gli altri sono insoliti, artificiosi, senza vita e vengono usati in teatro per esprimere tutto ciò che è elevato o astratto; sono presi a prestito dai cantanti italiani o copiati da brutti quadri e dalle cartoline illustrate ». (La mia vita in arte).

Tutti questi lenocini furono spietatamente banditi dalla scena del Teatro d'Arte, e con essi tutte le declamazioni contrarie al modo di parlare naturale. Ma disgraziatamente, questa lotta ed il trionfo che essa ottenne, sfociarono in un risultato inatteso: al posto di questi lenocini stravecchi se ne videro apparire degli altri, nuovi di zecca, è vero, assai più delicati e meditati, ma lenocini egualmente, lenocini alla moda e così caratteristici dell'arte coltivata al Teatro d'Arte che ben presto il modo e lo stile degli spettacoli apparsi su questa bella scena divennero oggetto di « amichevoli parodie » allo « Specchio deformante » ed in altri teatri satirici.

Non fu tanto il successo di queste parodie a preoccupare i direttori del Teatro d'Arte quanto il fatto stesso dell'apparizione, sulla loro scena modello, di lenocini « artistici » che fornissero il pretesto a felici parodie dei sistemi in uso in quel teatro. Era una minaccia: si vedevano gli attori « ripetere » questi lenocini (cosa che indubbiamente avrebbe corrisposto all'ideale di recitazione creato su questa scena) e, perciò stesso, compromettere quella freschezza e quella immediatezza creativa per le quali lottavano Stanislavski e Nemiròvic Dàncenko.

Lo stesso Stanislavski diede l'allarme per primo, dichiarando senz'altro di essere personalmente colpevole della ripetizione meccanica dei « trucchi » ch'egli aveva studiato e fissato: « Imitavo l'ingenuità, ma non ero ingenuo; camminavo a piccoli passi affrettati ma non sentivo in me la fretta che li provoca... Imitavo

le manifestazioni esterne dell'emozione, ma non provavo direttamente l'emozione nè sentivo il bisogno di agire ».

Intravedendo la salvezza nel contrapporre al « sentimento dell'attore » il « sentimento del creatore », Stanislavski cominciò ad esigere che i suoi artisti, invece di ripetere ogni volta le forme che i sentimenti da esprimere avevano preso una volta per tutte, rivivessero questi sentimenti ad ogni spettacolo e li esprimessero ogni volta in forma nuova (il lavoro dell'attore su se stesso).

« Ripetere un sentimento provato per caso sulla scena significa voler far rivivere un fiore appassito », dice Stanislavski, e cita le parole di un attore ch'egli considera ricco di molta esperienza: « Non sarebbe meglio preoccuparsi d'un'altra cosa: di non resuscitare ciò che è morto, ma di far nascere qualcosa di nuovo? In altre parole, pur ripetendo le pause della "stasi tragica" (quando un caso avverso colpisce il personaggio rappresentato), occorre riesaminare sempre "ex novo" le idee che ispira il fatto sopravvenuto. Ogni volta che lo si farà, queste idee non appariranno mai esattamente le stesse delle volte precedenti. Poco importa che siano migliori o peggiori. Ciò che importa è che esse siano di oggi, che siano rinnovate. Soltanto a questa condizione non ripeterete ciò che una volta avete imparato, non vi assoggetterete ad uno schema preconstituito ma risolverete lo stesso problema in una forma nuova, sempre migliore, più profonda, più completa, più logica, più conseguente. Solo a queste condizioni riuscirete a conservare alla vostra scena una verità viva, autentica, una fede, un'attività produttiva. Ciò vi aiuterà a sentirla più sinceramente, da uomo, e a non rappresentarla convenzionalmente, da attore ». (Ibidem).

Tocchiamo qui il centro nevralgico di tutto il sistema: questa psicotecnica cosciente che crea « le condizioni favorevoli all'attività creativa della natura ed alla sua subcoscienza ». Stanislavski insegna: « Non pensate mai e non sforzatevi mai direttamente di ottenere l'ispirazione per l'ispirazione. Solo la psicotecnica porta all'ispirazione, soltanto con il suo ausilio si può provocare l'emozione ». E l'attore la deve provocare sempre nuova — l'abbiamo visto — ogni volta ch'egli recita una parte, anche se la recita da molto tempo. Soltanto allora si potrà liberare l'arte dal mestiere, dagli schemi, dai trucchi, da tutte le influenze dell'istrionismo. Soltanto allora appariranno sulla scena degli esseri vivi e intorno ad essi si svolgerà una vita vera, purificata da tutto ciò che insudicia l'arte. Questa vita rinascerà nuova quasi ogni volta. Ogni volta che ricomincerà l'attività creativa.

Così parla Stanislavski alla fine del suo Lavoro dell'attore su se stesso, dopo averci introdotto nel sancta sanctorum, fra le quinte di un teatro che realizzava, secondo lui, i supremi ideali dell'arte.

Ho detto che proprio qui tocchiamo il centro nevralgico del suo sistema. Ci sembra in fatti discutibilissima, che è quanto a dire fuori strada, l'affermazione secondo cui l'attore debba ogni volta, recitando sempre la stessa parte, creare in se stesso l'emozione che puntualmente agisce sulla forma dell'esecuzione. « Che volete che mi importi — diceva Stanislavski nel periodo dei maggiori successi — il tempo impiegato per elaborare una commedia: un giorno o un anno sono la stessa cosa. Io non chiedo a un pittore quanti anni gli ci vollero per fare un quadro. Ciò che importa è che le scene create, da un solo artista o da un complesso di artisti, siano "intere" e "finite" ». (La mia vita in arte).

Giustissimo. Come la tela del pittore dev'essere (entro un giorno o un anno) finita nella sua forma, così è logico pretendere che l'interpretazione dell'artista drammatico sia (entro un giorno o un

anno) finita nella sua forma e non muti nemmeno nelle sfumature rispetto a quel « finito » ideale che deve possedere la sera della « prima ». E questo « finito » ideale della forma è per l'attore un compito altrettanto importante quanto quello di mantenerlo intatto e di dimostrare ad ogni spettacolo ch'esso è stato fissato definitivamente.

Che cosa dovremmo dire d'un pittore che pensasse, ad una esposizione o in un museo, di modificare, sia pure leggermente, la forma di questa o di quella parte d'un suo quadro, per migliorarla? Diremmo, evidentemente, che un simile errore è dovuto al fatto che il pittore non ha compreso che ad una esposizione o in un museo il pubblico ha il diritto di attendersi da lui un'opera finita, e non un'opera ancora in elaborazione. Conosco un solo caso di questo genere, quello del grande pittore Vrubel il quale, dopo aver consegnato il suo quadro del Demonio ad una esposizione a Pietroburgo, si fece trovare il giorno della « vernice » appollaiato su una scala, intento a modificare il movimento del braccio del suo personaggio. Nessuno comprendeva che cosa stava succedendo. Alla fine però gli invitati si accorsero che il povero Vrubel aveva perso la ragione tanto che lo si dovette portare d'urgenza al manicomio.

Parlando dei « motori della vita psichica », Stanislavski non si arrischia — forse per mancanza di nozioni scientifiche — a spiegare alcuni particolari del problema e consiglia di chiedere « il parere degli scienziati ». Per questo, ora esporrò agli amatori di psicologia ciò che Stanislavski ha ommesso quando insisteva sulla necessità di mantenere la freschezza e la spontaneità delle emozioni nel ripetere una parte creata in precedenza dallo stesso artista. Mi limiterò a citare le opinioni di due scienziati univer-

salmente noti: Ribot e William James.

In un suo studio sui caratteri, Ribot ha stabilito un fatto notevole: « Se assumiamo per un istante un atteggiamento melanconico, possiamo sentirci pervasi di tristezza; unendoci ad un'allegria compagnia e imitando le manifestazioni esterne, possiamo provocare in noi una momentanea allegrezza. Se al braccio di un uomo ipnotizzato si impone un gesto minaccioso, con il pugno chiuso, una mimica adeguata si delinerà naturalmente sul suo viso e nei movimenti delle altre parti del corpo. La causa è un movimento, l'effetto un'emozione ». Perciò, conclude Ribot, « esiste uno stretto legame fra alcuni movimenti e le emozioni che vi corrispondono, di guisa che non soltanto determinate emozioni possono provocare movimenti determinati, ma anche, per converso, alcuni movimenti del soggetto hanno la facoltà di generare nel suo animo le emozioni corrispondenti ».

La stessa cosa è detta, in termini poco dissimili, da un altro scienziato, il celebre William James, nel suo volume sulla Psicologia: « Provocando arbitrariamente in noi — ammesso che il nostro spirito sia in uno stato di completa calma — le manifestazioni esterne di questa o quella emozione, dobbiamo per forza provare l'emozione stessa. Ognuno sa che, presi dalla collera, giungiamo al più alto grado di eccitazione riproducendo più volte di seguito i segni esterni della collera. Smorzate in voi le manifestazioni esterne della passione e vedrete ch'essa si assopirà in voi. Prima di abbandonarvi ad una esplosione d'ira, provate a contare sino a dieci: il pretesto dell'ira vi sembrerà insignificante e ridicolo. Per farci coraggio, cominciamo a fischiettare e, di fatto, questo ci dà un senso di sicurezza. D'altra parte, cercate di passare un giorno intero in un atteggiamento

melanconico, sospirando ogni poco e rispondendo con voce flebile alle domande di quelli che vi stanno vicini, ed esalterete per questo solo fatto la malinconia che è in voi ».

Basandoci sull'opinione degli scienziati che Stanislavski ci raccomanda di consultare, possiamo concludere, senza tema di errore (e la pratica conferma la teoria) che la forma — ideale secondo i mezzi che le son propri — creata dall'artista durante lo studio, fornisce alla parte, quando questa è recitata sulla scena, le emozioni corrispondenti, e ciò per effetto dell'associazione. La forma, dunque, inculca le emozioni corrispondenti al sentimento realmente provato. Queste conclusioni scientifiche erano note ad alcuni allievi di Stanislavski, per esempio a Michele Cecov, nipote dello scrittore, il quale, nel suo libro Il destino di un artista, constata: « Siamo giunti al punto di accettare la legge per la quale l'attore, dopo aver più volte ripetuto un unico movimento volitivo ed espressivo, movimento che si trova in un certo rapporto con questo o quel passaggio della parte recitata, provoca alla fine l'emozione corrispondente ed acquista interiormente il diritto di pronunciare le parole che a quell'emozione si riferiscono ».

Ora Stanislavski, ignorando questi dati scientifici, afferma nel suo Lavoro dell'attore su se stesso che « dopo aver creato una volta per tutte la forma migliore, l'artista impara con tutta naturalezza a riesprimerla meccanicamente, senza partecipare affatto al sentimento che l'ha ispirata ». Ma la cosa è impossibile se prestiamo fede a Ribot e a James, i quali hanno dimostrato la potenza del legame fra il sentimento e la forma della sua espressione, legame così stretto che basta riprodurre, sia pure meccanicamente, la forma d'un sentimento per portare in luce il sentimento stesso.

Nicola Nicolajevic Evreinov

★ NOI E

* La stagione parigina, nata ieri, cresce a vista d'occhio alimentata da un abbondante linfa di novità paesane e forestiere e riprese di tutti i calibri: successi, insuccessi ed esiti « bianchi »: ci sarebbe materia da riempirvi tutto un fascicolo. Ma rassicuratevi: mi terrò nei limiti purché mi sia concesso d'aprire la presente rassegna in gloria del teatro italiano all'estero così come mi comandano il mio senso dell'ospitalità e la mia amicizia per voi personalmente. Vi dirò dunque, se mi assicurate di prendere senza offendervi il mio giudizio nel suo significato più cordiale e anzi lusinghiero, che per la tournée italiana in Francia si può accettare e ripetere la boutade di Benassi da voi riportata recentemente a proposito dei medesimi spettacoli a Venezia: « Cento cuochi per due uova al burro ». Preciso, perché è doveroso da parte mia, che le due uova erano veramente ottime. Le migliori, aggiungo, che io abbia mai mangiato. Ma uova al burro. In questo senso: che con lo spiegamento di forze operato dai vostri ammirabili connazionali si sarebbero dovuti raggiungere ben altri risultati. Come assai giustamente ha già raccontato il mio amico Piovene, la tournée della Compagnia della Biennale è stata viziata da un fondamentale difetto di organizzazione. Va bene che gli artisti — almeno secondo la tradizione romantico-borghese che pare abbia ispirato questa vostra passeggiata per l'Europa — non sono gente pratica e rapiti nelle loro contemplazioni celestiali dimenticano pur anche di respirare con la frequenza voluta. In tal caso, però, li si mandano in giro con la scorta di persone normali che tengano i piedi in terra e non dimentichino di far loro prendere i pasti alle ore stabilite, sappiano tenergli in ordine i bauli e li accompagnino alla stazione in tempo per non perdere il treno. E, all'occasione, sappiano anche far valere le loro ragioni con la dogana, e trattare con la stampa e col pubblico. Un

GLI ALTRI: TUTTO DI PARIGI

Pio Campa, insomma, se la sarebbe cavata benissimo, anche diplomaticamente.

Nel caso in questione, la Compagnia è giunta a Parigi in condizioni di semiclandestinità: hanno saputo del suo arrivo, oltre i più zelanti dei questurini locali, soltanto pochissimi ben informati e, all'ultimo momento, i pochi passanti senza fretta che si sono fermati a leggere i non molti manifesti di cui, con discrezione lodevole ma intempestiva, erano sobriamente tappezzati alcuni muri nelle immediate vicinanze del Teatro Sarah Bernhardt. Nessuna comunicazione, nessun invito alla critica la quale — siano rese grazie a Guido Picvene che ne dà cortesemente atto — a Parigi conserva una notevole importanza. Risultato: al primo spettacolo — *Edipo Re* — un mezzo forno. Non già per sfiducia nei riguardi di Eschilo e dei suoi interpreti: semplicemente perchè nessuno ne sapeva niente. Molto meglio, ma non ancora bene per *Il Corvo*. Bene e benissimo, finalmente — parlo sempre dal punto di vista della affluenza di pubblico — per *Cristo ha ucciso* e *Sei personaggi*. Non credo, ma se sbaglio correggetemi, che voi in Italia siate diventati improvvisamente così miliardari da potervi permettere di sciupare (agli effetti economici) due spettacoli su quattro pur di non doverti abbassare a propagandare la vostra produzione: non mi risulta che il generale Marshall abbia preso in particolare considerazione nel suo piano di ricostruzione europea la ricostruzione del teatro italiano. Dunque, neanche voi dovete nuotare nell'oro. E allora perchè non avete cercato — perdonate la brutalità — di trarre il maggior utile dal vostro sforzo, se non altro al lodevole scopo di limitare al massimo il carico passivo che inevitabilmente pesa su queste iniziative culturali, e quindi sul compatriota contribuente? Non ci voleva poi molto: sarebbe stato sufficiente e più che sufficiente fare un po' di rumore

preventivo, come si dice, mettere un po' di curiosità in corpo ai parigini, avvertire — quanto meno — che questa vostra Compagnia si sarebbe presentata e quando e dove.

Perchè si è trattato di una serie di spettacoli, a sommosso parer mio, veramente notevoli. Di essi, però, non ritengo di buon gusto parlare oltre dopo che da Venezia e da Londra altri li hanno già compiutamente esaminati in ogni loro aspetto positivo e negativo. Mi limiterò semplicemente a confermarvi la esattezza del rilievo fatto dal vostro corrispondente londinese a proposito dell'orientamento realistico che sembra caratterizzare il nuovo teatro italiano in *Cristo ha ucciso*: la mia opinione, se vi sembra di qualche interesse, è che questa sia la strada da battere. E' andata bene per il cinematografo: andrà benissimo, se ci sapete fare, anche per il teatro. Auguri.

Molto bene accolta — e ne sono felicissimo per voi — è stata anche la Compagnia che capeggiata da Diana Terrieri e Tino Carraro ha presentato all'Abbazia di Royamont il dramma di Giovaninetti, *L'abisso*, opera — mi è parso — di uno scrittore sensibilissimo alle espressioni più segrete e rare dell'anima umana e lodevolmente obbediente alle norme ond'è regolata la pratica dello spettacolo. Una pregevole serata di buon teatro, replicata poi dalla medesima Compagnia con *La moglie ideale* di Marco Praga. Mi è stato detto, ci credo e mi congratulo, che la Compagnia Terrieri-Carraro venuta qui grazie all'interessamento della società « Amici della Francia » non è stata sovvenzionata dallo Stato: ciò è lusinghiero per il pubblico francese in quanto è segno che ci si fida del suo amore al teatro, e per la Compagnia che, evidentemente, ha legittima confidenza nelle proprie forze.

Non dico che sia proprio la stessa cosa, perchè non siete la *Graecia capta* e noi non siamo i più adatti a rappresentare la

parte del *ferum victorem* di oraziana memoria, ma confesso che l'attività letteraria e teatrale (per non parlare di quella ciclistica che esula innegabilmente dalle mie attribuzioni cronistiche oltre che dalle mie simpatie) degli italiani in Francia mi ha fatto tornare in mente i versi famosi. Dopo la Compagnia della Biennale, dopo la Terrieri-Carraro ho infatti il dovere giornalistico di informarvi che — spunta il sole e canta il gallo — Malaparte è montato a cavallo per muovere alla conquista delle scene parigine. E' infatti imminente al Teatro della Michodière la prima di una sua commedia che dopo essere stata annunciata come *L'inconnue de la Seine* sembra sarà conosciuta col titolo definitivo di *Du côté de chez Proust*. Il tema dell'opera sarà fornito, mi dicono, da un episodio della vita del grande scrittore, impersonato nella commedia da Pierre Fresnay: il suo incontro con l'attrice Rachel Quand de Seigner che rivivrà nelle vesti e nella carne di Yvonne Printemps. La quale, mi assicurano, interpreterà anche le arie di Denza, Tigrindelli e Tosti: di cui è cosparsa la pièce. Malaparte conferma che, dopo questa, metterà in scena un'altra sua produzione di cui i giornali hanno già avuto opportunità di occuparsi in seguito allo scandaletto scoppiato intorno ad essa perchè — come sapete — il vostro compatriota l'ha ritirata ad Hébertot cui la aveva promessa per affidarla al Théâtre de Paris dove, a quanto sembra, ha ottenuto migliori garanzie di efficace allestimento. Questo secondo exploit drammatico di Malaparte si chiama *Das Kapital* ed è inteso a rappresentare — attraverso la personale tragedia di Carlo Marx — un momento particolarmente interessante nella storia « tragica » dello spirito umano: la lotta cui siamo chiamati ad assistere tra il filosofo della soddisfazione terrestre fine a se stessa e il profeta della beatitudine metafisica come meta della fatica delle creature.

Questo è, pressapoco, quanto si sa fino a questo momento. Ma ne ripareremo presto.

Sacrificata ragguardevole parte della mia « Ribalta » sugli altari dell'amicizia italo-francese, consentitemi ora di parlare anche un poco dell'attività drammatica più specificamente nazionale, restando inteso che da parte mia cercherò di non esagerare.

Nessuna meraviglia, dunque, se mi vedete *glisser* con celere disinvoltura su *La reine morte* di Henry de Montherlant (del quale spero abbiate visto a Venezia *Le Maître de Santiago*) che, oltre ad essere una ripresa se pure non priva d'interesse, è ben lontana dal reggere il paragone col nominato capolavoro di questo drammaturgo intelligente e ispirato. Si vede qua e là la zampana del leone, il tocco felice dell'uomo che ha nel sangue l'istinto della scrittura teatrale. Ma nel suo complesso questo elaborato racconto di amori e di decessi regala appare freddo e non parla alla nostra sensibilità. Un'abilissima esercitazione accademica cui non manca qualche momento commosso (vedasi, all'ultimo atto il patetico monologo efficacemente detto da Jean Jannel, che comincia: « *O mon Dieu, dans ce répit qui me reste, avant que le sabre repasse et m'écrase, faites qu'il tranche ce nœud épouvantable de contradictions qui sont en moi, de sorte que, un instant au moins avant de cesser d'être, je sache qui je suis* ») ma non abbastanza da commuovere per la durata di uno spettacolo.

Altro e pudico *glissement* su una perfida riedizione dell'*Otello* scespiriano interpretato senza rispetto da Léopol Biberti; e brevi parole prima di spronar via su *Le mari ne compte pas* di Roger Ferdinand. Lo spunto, non dei più peregrini, è nobilitato dalla piacevolezza dello svolgimento: vi si narra d'un marito — Léon, per chi è curioso di sapere i nomi dei personaggi — che avendo dolcemente commesso peccato di adulterio con la moglie d'un amico, donna fin qui ritenuta d'irrepressibile onestà, vien colto dal dubbio postumo e tremendo che anche la sua sposa non sia così virtuosa com'egli ha finora ciecamente creduto: onde i tre atti. Divertenti, come ho detto, ma

« con juicio ». Buona la recitazione di Jacques Tarride, Jacques Morel, Madeleine Suffel, Micheline Francey e Simone Paris.

Più lungo discorso, abbiate pazienza, debbo fare per Stève Passeur che uscendo dal silenzio relativamente lungo nel quale si era rinchiuso torna alla ribalta con una nuova commedia, dal titolo cronometrico di *107'* (trascrivo: « Centosette minuti ») rappresentata al Teatro di Montparnasse. La generazione più anziana ricorderà certamente le qualità drammatiche di Passeur: il gusto delle scene improvvisamente esplosive, l'acutezza del gioco sentimentale e psicologico, la rapida efficacia delle battute e delle repliche scattanti e precise come frecce. Bene: queste qualità si possono ritrovare, quasi immutate, nella sua nuova commedia nonostante lo scricchiolio di situazioni alquanto artificiali; eppure, considerata la eccezionalità delle passioni inconsuete che vi si presentano, difficilmente evitabili. Il tema dei centosette minuti d'amore che decidono del futuro di una donna ha già conosciuto l'attenzione più o meno ispirata di numerosi letterati di tutte le letterature: non dei più agevoli, dunque, a riproporsi. Ma va detto subito che Passeur ha saputo aggiornarlo e rinfrescarlo con persuasiva intelligenza affidandone la dimostrazione scenica a personaggi di moderna sensibilità e di attuale, dolorosa realtà. Ecco, più rapidamente che posso, l'argomento: due sorelle che si vogliono molto bene e una delle quali per molti anni ha fatto anche da madre alla minore sono innamorate del medesimo uomo. Alma, donna di affari e intellettuale, un po' attempata, fredda e al tempo stesso passionale, possiede e dirige un'importante cava di marmo a un centinaio di chilometri da Algeri. E' sposata, ma il marito è rinchiuso in una casa di salute dov'essa l'ha confinato per sbarazzarsene: ora teme ch'egli possa tornare per assassinarla e perciò vive isolata e guardinga in un appartamento ad un ultimo piano dove non si può accedere se non con l'ascensore che lei sola può controllare. Estella, la sorella minore, è assai più giovane, assai più graziosa ma leggera ed eccessivamente incline

alle lunghe soste nei locali equivoci di Algeri e alla compagnia di uomini possibilmente non troppo austeri. La terza punta del triangolo è rappresentata dall'ingegnere Remi, specie di don Giovanni da colonia: ricco, volgare, presuntuoso. Egoista senza scrupoli. Costui è il collaboratore diretto di Alma con la quale, ogni sera, lavora a lungo nel chiuso studio dell'appartamento all'ultimo piano. Accade l'inevitabile ed è per entrambi la rivelazione della passione: nessuno dei due aveva mai amato in quel modo e, nonostante gli scrupoli iniziali di Alma che non vuole dar dolore a Estella, fidanzata ufficiale di Remi, gli amanti decidono di rivelarle francamente come stanno le cose e quindi di trasferire il loro ardente amore nei freddi climi del Canada. Ma Estella, prima ancora di essere avvertita dello svolgersi degli avvenimenti, inferma la sorella di essere incinta dell'impaziente fidanzato. Il che mette in nuova luce le cose di cui sopra. Ormai non è più possibile dirle nulla: la creatura che non è ancora al mondo capovolge la situazione. E' necessario che Remi sposi Estella, ed a ciò Alma lo spinge. E l'ingegnere accetta sebbene sia convinto di trovarsi dinanzi ad un ricatto della fidanzata per farsi sposare. Esige però da Alma la promessa che, nonostante il matrimonio, le loro relazioni non cesseranno: e la donna gli dà la sua parola. Per quattro anni il « ménage » a tre procede nel migliore dei modi: l'ingegnere si congratula con se stesso per i buoni conti che ha saputo fare e dimostra di sapere apprezzare nel loro giusto valore i vantaggi della comoda bigamia passando con ammirabile disinvoltura dal letto della moglie a quello della cognata e viceversa, sino al giorno in cui Estella sospetta il tradimento e, chiusasi in un armadio nel famoso studio della sorella, giunge a scoprire tutto. A questo punto, apriti cielo!, come avrebbe detto un antico cronista: scene esplosive alla Passeur. Dopo di che Remi cerca di venire a patti: propone il divorzio e, in cambio di una enorme somma, chiede di riconoscere la libertà per sé, l'amante e il figlio. Andranno in Canada. Ma Estella rifiuta. Alma capisce

allora che la sorella ama realmente il marito e che, nonostante le apparenze, soffre. Riesce a farglielo confessare e risolve di sacrificarsi. Ma prima vuol ricostruire ciò che ha distrutto, vuole riunire i coniugi che ha diviso. Mette a parte del proprio gioco la sorella di cui riconquista la stima e l'affetto e, contemporaneamente, fa di tutto per abbassarsi agli occhi di Remi così da creare l'irreparabile. E giunge al punto di farsi sorprendere nelle braccia di un ragazzino, Ambroise, che lei stessa ha pagato per recitare una scena di passione. Quando Remi si vede tradito, lotta fra l'amore e l'amor proprio ed è quest'ultimo che prevale. Copre di insulti atroci l'amante perduta, chiede perdono alla moglie con la quale si allontana definitivamente dalle cave e da Alma.

In questo suo ritorno, Stève Passeur s'era proposto di alternare gli effetti comici a quelli drammatici onde sclecitare la platea in tutte le sue suscettibilità emotive. Non si può dire che ci sia riuscito del tutto; ma questo è certo: che ha scritto una vera opera di teatro, uno spettacolo. La commedia è colma di azione e di eccitazione sentimentale: ciò che piace al pubblico. Onde si può ritenere un elogio il « recipe » scherzoso che un critico di qui ha dato della commedia: « Prendete un'atmosfera tesa, sentimenti estremi e passioni spinte al parossismo, aggiungete un dialogo acido e corrosivo, assestato come se si trattasse di bastonate da creature di psicologia luciferiana e non prive di cinismo e di manigolteria spicciola che si dilanano l'un l'altra con sadico piacere; condite il tutto con salsa umoristica caustica e feroce, e servite freddo ». *Voilà une partie que Stève Passeur a gagnée.* Interpreti, ammirevoli tutti: Marguerite Jamois, Alma; Jacques Dumessnil, Remi; Michèle Lahaye, Estella.

Do atto, sempre più preoccupato delle proporzioni che viene assumendo questa mia corrispondenza, che al Teatro Michel è andata in scena *Zibeline*, di Juliette Clinchard, una gentile commedia senza molte pretese ma assai ben recitata dalla quale si viene a sapere che, nelle ban-

de di ladri professionisti, esistono nobili cuori di pure vergini, i quali non altro attendono per ricominciare a battere all'unisono con quelli delle persone benenate che d'incontrare un amore nobile e, possibilmente, fornito di quattrini.

Al « Gramont » ho assistito senza uscirne eccessivamente sollazzato a *Les enfants de la nuit*, di Jean Le Marois: la deprimente vicenda di una figliola la quale, pur battezzata in chiesa con il chiaro nome di Soledad, si sente invincibilmente inclinata all'ombra e alla nera notte: come a dire — mirate la dottrina che s'asconde sotto il velame... — la morte e il nulla. Molto ben scritta, questa commedia, da una persona che, oltre a possedere ottime basi filologiche, si dimostra assai più informata del pubblico (il quale non sapendone niente capisce assai poco di ciò che vede) intorno alle formulazioni filosofiche del misticismo spagnolo, cristiano, acristiano e anticristiano: una vertigine dottissima del « nulla » e del « nada » da cui si torna a casa disposti a prendere in seria considerazione i lavori agricoli. Apprezzabile però, nonostante tutto, l'interpretazione di Michèle Alfa.

Fra i giovani autori che si sono presentati per la prima volta in questa stagione al giudizio del pubblico richiamo la vostra attenzione su M. M. P. Picard cui si deve *Le sang clos*, l'interessante esperimento ospitato al Piccolo Teatro de la Huchette. Spero di poter tornare presto e più diffusamente sulla personalità drammatica e sull'opera di Picard che sembra effettivamente da ritenersi fra le speranze più serie della giovane generazione.

Niente da dire, invece, dell'*Home and Beauty*, di Somerset Maugham: spettacolo pulito e sostanzialmente anodino.

Per *Maitre après Dieu*, dell'olandese Jan de Hartog, rimando il lettore al resoconto che ne ha dato a suo tempo da New York il vostro Caimi (V. « *Ribalta americana* » nel numero 54 del 1° febbraio di quest'anno dove si parla di *Skipper next to God*) col quale concorda pienamente il mio giudizio. E, per questa volta, è tutto.

Marcel Le Duc

Parigi, ottobre-novembre 1948.



... CE SONT MIROIRS PUBLICS (MOLIÈRE)

La Société d'Histoire du Théâtre vous invite à partager ses travaux

*

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Lettres et des Arts, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales et de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, la Société se propose aujourd'hui d'élargir et d'intensifier son action: il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits, fait place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

publication trimestrielle, format 16 x 25, avec des illustrations dans le texte et hors-texte.

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes-rendus des livres et revues concernant les arts et métiers du théâtre.

Pour réaliser son vaste programme d'importance nationale et internationale, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux-auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans, et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

LOUIS JOUVET

Vient de paraître le premier numéro de la « Revue d'Histoire du Théâtre ». Veuillez donc adresser votre cotisation à M. le Trésorier de la Société - 55 Rue Saint Dominique, Paris VII.

QUESTA STAGIONE TEATRALE

QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO, di Luigi Pirandello, al Teatro delle Arti in Roma, il 22 ottobre, con Ave Ninchi, Camillo Pilotto, Filippo Scelzo, Aroldo Tieri, Elena Zareschi; regia di Alessandro Brissoni; Compagnia dell'« Idi ».

* Una interessante ripresa ed uno spettacolo pregevole. Alessandro Brissoni lo ha diretto con gusto, mantenendosi in un esperto equilibrio di tono, dando al testo quel colore e quella fisionomia che gli appartengono. Avrei amato, qua e là, una maggiore suggestione fantastica e magica, che certo non era estranea alle intenzioni di Pirandello. Ma non so in fondo quanto avrebbe giovato, perchè del dramma risultava scaduta proprio la parte che allora forse appariva « mefistofelica » ed oggi ha l'accento di una compiacenza puerile: oggi c'interessa il tenente Verri, dal dottor Hinkfuss abbiamo solo un senso di fastidio. Non per la singolarità della forma adottata da Hinkfuss, quanto perchè tra il dramma dell'interpretazione che egli rappresenta, e quello della gelosia personificato da Verri, non vi è che un rapporto casuale, come troppo spesso si avverte. Lo stesso rapporto appariva più plausibile — anche se non ancora completamente — nei « Sei personaggi ». Qui in compenso il dramma stesso da recitare, a soggetto o no, non ha soltanto valore episodico, come nei « Sei personaggi »: ma si adentra nel costume e nella vita di un mondo oggi non ancora mutato — la provincia siciliana può avere un significato ben più rilevante dei suoi limiti geografici, nella storia intima della nostra epoca — penetrando molto in là, e a volte fino in fondo. Anche agli interpreti difatti è stato più agevole dar vita ai personaggi-personaggi che non ai personaggi-attori: vivo e vero con perfetta spontaneità Camillo Pilotto (Sampognetta), impacciato, per quanto sempre espressivo, Aroldo Tieri (Hinkfuss: a quei tempi i registi usavano corazzarsi di nomi esotici). Quell'esperto e ottimo interprete che è Filippo Scelzo (Verri) questa volta appariva a disagio; il suo personaggio forse non gli si addiceva: ma,

nella celebre scena finale, ha trovato accenti di calda e convincente drammaticità. Ave Ninchi (la madre) ha sfoggiato con piacevole disinvoltura le sue migliori risorse comiche: qualche volta, e soprattutto nella dizione, ha risentito però della sua lunga assenza dalle scene. Ad Elena Zareschi (Momina) si debbono i più commoventi momenti dello spettacolo: l'indimenticabile protesta « questo è muro, questo è muro », l'evocazione del teatro, lo scontro con il marito. Sono l'acme del lavoro, la sua ragione d'essere: l'attrice è stata sempre all'altezza del compito, come poche avrebbero potuto. Tuttavia, perchè non intonare lei stessa la romanza del « Trovatore »? Ha incontrato difficoltà non avendo evidentemente la sua voce quell'educazione e quell'impostazione che sono necessarie. Va inoltre osservato che l'insieme mancava di affiatamento — gli attori appaiono ancora dissimili nello stile e nella natura —: ma è certo fra i migliori che quest'anno siano stati formati.

Questa volta dunque, l'esecuzione permetteva di esaminare l'opera nelle condizioni dovute: non sarebbe legittimo affermare che su di lei non pesino gli anni. Si deve ammettere che Pirandello, per alcune circostanze storiche di aridità, ha nel teatro moderno un posto più eminente di quanto non abbia in effetti nella cultura. Gli obiettivi verso i quali si era mosso con velleità rivoluzionarie, sono rimasti dov'erano: per quanto dica di batterlo in breccia, egli resta ancorato al dramma ottocentesco. Lo condanna, ma non lo supera (questo spiega anche la sterilità del teatro italiano attuale: non si può tornare al punto da cui è partito Pirandello, non si riesce ad andare avanti). In lui, e lo dichiara fin troppo esplicitamente, forma e contenuto sono in perpetuo dissidio. A volte si accordano imprevedibilmente: il realismo quasi dialettale, ed esasperato nella sua ostinazione, con la disamina logica, e quindi apparentemente sovversiva, delle sue analisi, della sua fenomenologia applicata empiricamente. Questo iato deriva, com'è naturale, dalla situazione storica: una forma schizoide verso la realtà,

dipesa da un complesso inibitorio, dal sentirsi incapace di dominarla, di intervenire nel suo seno, senza vedersene alienato.

D'altronde proprio questa è la singolarità e la forza dell'opera di Pirandello, che oggi appare come chiara espressione di un momento storico, e trae la sua vera sostanza non dalle sue facili impostazioni estetiche, e dagli ancor più facili « tour de force » dialettici, e nemmeno da un'educazione naturale al bozzettismo, ma dal dramma che scaturisce direttamente attraverso la propria indagine sul mondo che lo circonda, sugli esseri che vede in se stesso ed oltre se stesso: una verità non colta in superficie, e non mutuata dall'esterno, ma dedotta spontaneamente dalla propria quotidiana esistenza. Per quanto egli abbia spaziato grandemente con l'immaginazione, i limiti sono abbastanza evidenti; il suo campo d'azione ristretto proprio a quella piccola borghesia che in quegli anni col suo peso decideva le sorti di una nazione. Con Pirandello e con O'Neill si compie la parabola iniziata da Goldoni e Beaumarchais da uno strato all'altro della borghesia. Ora, ci si dovrebbe muovere in una nuova fase (dove stonano le violenze a vuoto e in ritardo degli ultimi sviluppi esistenzialisti: la loro pianta non ha più trovato alimento). Pirandello sta alle spalle. Avverte che non ci si può più ripetere. Ha messo in chiaro la questione. Spesso, con un travolgente furore drammatico: questo è muro! questo è muro! Era possibile credere nella realtà del muro che gli si ergeva attorno?

Vito Pandolfi

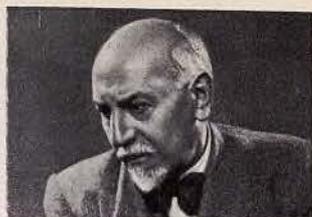
CONCERTO DI SERA, di J. B. Priestley. — Al Teatro Eliseo in Roma, il 15 ottobre 1948, Compagnia di Lamberto Picasso, con Ginevra Cavaciocchi, Loris Gizzi, Ezri Paal. Regia di Lamberto Picasso.

* Non vorrei certamente addentrarmi ancora una volta a indagare la natura dei rapporti che corrono tra interpretazione e testo: tra il testo scritto e il formarsi del testo psicologico — cioè il radunarsi delle emozioni e delle reazioni — prima negli attori attraverso le prove e dopo nello

(Continua dopo le cronache fotografiche)



Sopra: Aroldo Tieri come il regista Hinkfuss e, sotto: Camillo Pilotto, Elena Zareschi, Raffaele Giangrande, Vittorio Sanipoli, Rossana Montesi, Lucio Ardenzi.



LUIGI PIRANDELLO

In questa edizione recitata a Roma, quale regista Brissoni non è stato Hinkfuss, ma con gli

- Sei per
- Questa
- Ilana dell
nel 1930.
dei perso
dettero e
regista, v

QUESTA SERA SI



Ave Ninchi come Signora Ignazia



onaggi in cerca d'autore: - Ciascuno a suo modo: -
 era si recita a soggetto», formano la trilogia pirandelliana
 «commedie da farsi». Quest'ultima fu recitata a Berlino,
 ed i teatranti tedeschi vollero vedere - allora - in uno
 degli attori, quello del regista Hinkfuss, Max Reinhardt. Cre-
 devo che la tesi di voler difendere il poeta e gli attori dal
 rischio di essere gettate un'ombra su quel loro amato maestro.
 La prima prova del nuovo Istituto del Dramma Italiano, il
 cui direttore, il professor G. G. - ha ottenuto vivissimo successo.

(Foto Ghibli - Roma)

RECITA A SOGGETTO



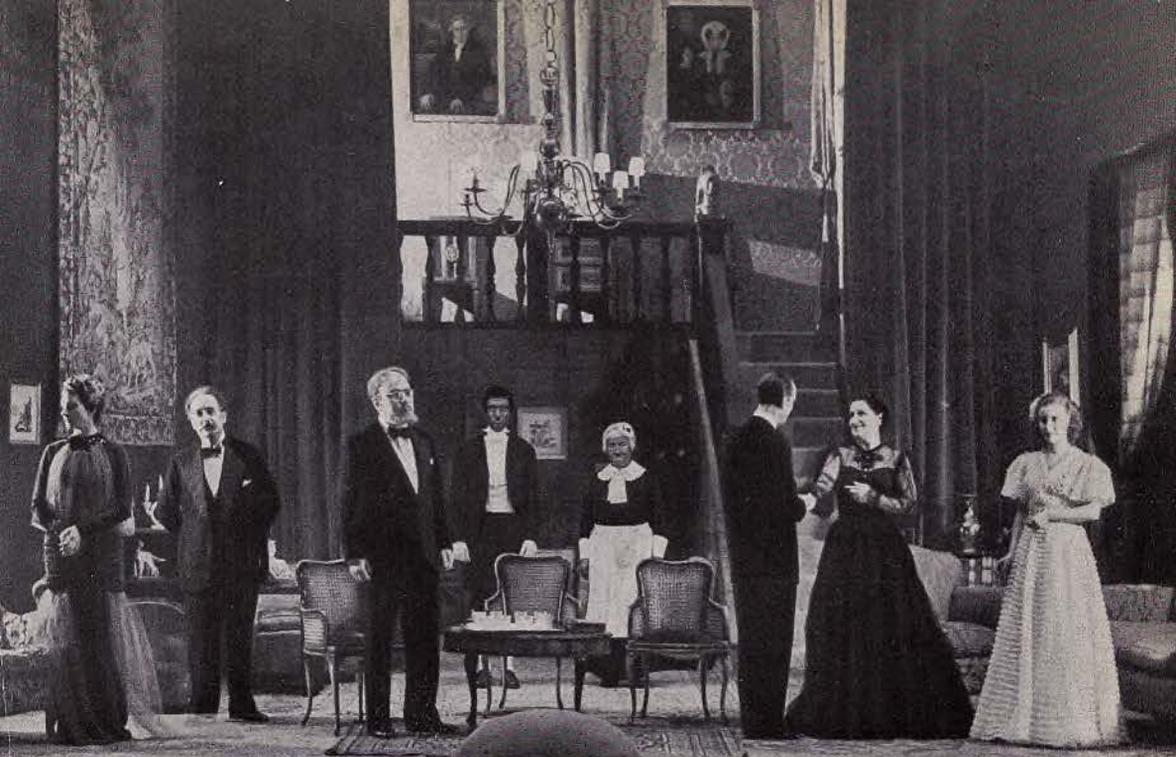
Il regista Brissoni, con il suggeritore Battaglia, immortalato da Pirandello nell'opera *I giganti della montagna*.



Camillo Pilotto come Sampognetta



Sopra: Elena Zareschi, nella scena finale del dramma, e, nella foto qui a sinistra, Elena Zareschi e Filippo Scelzo come Mommina e Verri



Gli interpreti di *Piccole volpi* nella prima edizione: Italia Martini, Giovanni Dolfini, Angelo Calabrese, Giovanni Saccenti, Anita Griarotti, Flavio Diaz, Lola Braccini, Ada Cannavò; regista: Anton Giulio Bragaglia.



La fotografia qui sotto e quella più grande a destra, presentano due scene della nuova edizione di *Quello che prende gli schiaffi* di Andrejeff, curata a Londra da Tyrone Guthrie, regista ed interprete.



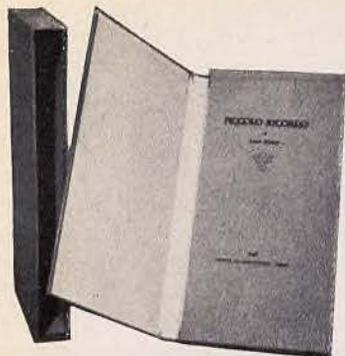
LILLIAN HELMAN

LE PICCOLE VOLPI

La foto sopra ricorda la prima in Italia e in Europa di *Piccole volpi*: 5 dicembre 1941.



UN LIBRO CHE I LETTORI HANNO DESIDERATO



PICCOLO RICORDO

DI

LUCIO RIDENTI

★

«Piccolo ricordo» è l'espressione del nostro amore al Teatro: l'omaggio a coloro che furono fraterni al nostro cuore ed alla nostra trascorsa vita di palcoscenico. Ogni capitolo compendia la vita di un uomo che fu attore o comunque ebbe fama nel teatro; ne narra le vicende più significative, gli episodi più importanti. Tutti i riferimenti sono precisi, veri nelle persone, esatti nelle date, senza mai aggiunte di fantasia o concessione letteraria.

★

Sono stati stampati cinquecento esemplari numerati per gli amici del teatro, su carta al tino appositamente fabbricata a Fabriano. Il maestro stampatore Frassinelli di Torino, ha composto a mano con caratteri Garamont e preparato il libro ★ Il volume, del formato tredici per ventisei, ha una custodia formata da due pezzi (come si nota dalla riproduzione fotografica in testa) che proteggono il libro meglio di una normale rilegatura. Il foglio ripiegato contro frontespizio racchiude un ritratto dell'autore, in fotografia vera eseguita da Invernizzi:

★

Non si vende dai librai, Richiederlo direttamente con 2500 lire alla ILI: Istituto Libro Italiano, via Arsenalè 33, Torino. Oppure alla Direzione di «Il Dramma»



Diana Torrieri e Tino Carraro (foto sotto) hanno recitato a Parigi (v. articolo: *Noi e gli altri: tutto di Parigi*)



Vittorio Gassman, chiuso il suo intermezzo cinematografico, con il film «Il cavaliere misterioso», cioè Casanova, reciterà con Luchino Visconti.



Anche Vivi Gioi ha preso parte al film *Grido della terra*; ora reciterà nella Compagnia di Luchino Visconti.

Enrico Viarisis, non recita più nella rivista; dopo l'intermezzo cinematografico nel film *Il tenente Graig, mio marito*, ritornerà alla scena di prosa.



spettatore. Ma credo che sarebbe più logico nell'esaminare uno spettacolo, partire dall'interpretazione, per giungere ad un'analisi obiettiva del testo offerto dalla ribalta: dalla constatazione dei limiti posti da essa, o dagli orizzonti da essa scoperti all'improvviso. Ruggeri, ad esempio, dà alle vuote battute dei suoi tipici personaggi, una dimensione in profondità che essi non avrebbero mai supposto. Assai più spesso invece i nostri attori, inferiori al compito, rendono vana e insopportabile la materia, sovente ricca, del repertorio moderno: la «bruciano», dandone una coloritura appena superficiale e facendola scadere dinanzi al pubblico. Proporzionalmente, l'Italia è certo il paese dove ogni anno viene consumato il maggior numero di novità: e non conosco nessun autore italiano che viva dei propri diritti d'autore (in quanto agli stranieri, i loro diritti servono al più per una frettolosa gita turistica, se riescono a trovarli).

Concerto di sera, che già i nostri lettori conoscono, credo che a giudizio unanime sia giudicato il maggior lavoro di J. B. Priestley. Priestley stesso, in questo momento, si può considerare tra i tre o quattro più interessanti drammaturghi europei: certamente, tra i più rappresentati. Come si spiega lo scarso successo e lo scarssissimo numero di repliche di questa edizione romana? Facendo pure largo posto ai dieci anni di vita del lavoro — sono già molti normalmente — e alle naturali difficoltà d'acclimatamento, si deve tuttavia riconoscere che la responsabilità dell'accaduto va soprattutto all'interpretazione: talmente al di sotto del necessario, nei singoli personaggi e nella direzione artistica, da impoverire e deformare la natura del lavoro. Vi sono state molte difficoltà di ordine pratico che hanno gravemente influito. Speriamo che non se ne abbia a risentire negli altri spettacoli della Compagnia.

Così come il pubblico non è stato unanime alla prima, il giudizio critico resta incerto e interdetto: non può attenersi ad una lettura del testo, perché il giudizio su di un'opera teatrale risulta affidato solo alla rappresentazione. Non può esercitarsi attraverso la rappresentazione, essendo questa così impari al testo. Comunque cercando di su-

perare queste difficoltà, mi sembra che anche in quest'opera, che racchiude i suoi motivi migliori con abile e suggestiva costruzione teatrale, Priestley non superi, formalmente e ideologicamente, i limiti della divulgazione culturale. Vive all'ombra della grande cultura inglese di questo secolo, illustrandone e sviluppandone gradevolmente i motivi, attraverso una disamina, ora patetica ora umoristica, della società che l'ha generata. La sua nota caratteristica, come qui ha già fatto acutamente notare Annibale Pastore, è la concezione pluridimensionale dei rapporti di tempo. Ma non si può dire che essa abbia dato luogo a una nuova forma drammatica: le innovazioni formali, particolarmente felici in *Concerto di sera*, derivano sostanzialmente dai procedimenti ormai di dominio pubblico inaugurati da Pirandello e da O' Neill. Destano più interesse le situazioni di classe prospettate dai suoi personaggi in relazione all'evoluzione storica e intima: ma raramente le loro vedute hanno valore e chiarezza oltre il naturale interesse del documento.

Siamo dinanzi ad una eccellente e tipica produzione media, a un dibattito sereno e largo di opinioni, ad una testimonianza fedele di stati d'animo e di vicende drammatiche dell'uomo inglese: con un margine d'utilità non largo, ma sempre sufficiente. Un concerto che carezza e consola l'animo dello spettatore: anche se i dischi — metaforicamente e anche realmente — stridevano per il ripetuto uso, e la musica faceva eco più a Gershwin che a Mozart.

Vito Pandolfi

L'ARCIPELAGO LENOIR, di Armand Salacrou, al Teatro Eliseo in Roma, il 22 ottobre; Compagnia di Lamberto Picasso; regia di Lamberto Picasso.

* Contemporaneamente Armand Salacrou aveva fatto comunicare alla stampa che la traduzione non era di suo gradimento. Probabilmente avrebbe voluto anche vietare la rappresentazione: ma, comprensivo di tante dure circostanze della vita teatrale, si sarà fatto prendere dallo scrupolo e dal timore di danneggiare la Compagnia. L'episodio gli fa molto onore.

Certo, la cattiva traduzione diminuiva in partenza gravemente il senso dello spettacolo — anche

se purtroppo alle cattive traduzioni ci si è abituati (basta pensare a quelle con cui si presenta Shakespeare normalmente). A questo si aggiunga una regia che ha sbagliato direzione, e un insieme, questa volta volontoso e più vicino al compito per tradizione di forme — Salacrou appena può si appoggia ai tradizionali meccanismi comici — ma ancora ben lontano dal farci comprendere il significato e le qualità del lavoro. Non poteva dirsi facile distinguere Salacrou da questa interpretazione: ma era doveroso. Per me, relativamente naturale, avendo ascoltato al Teatro Montparnasse-Baty, l'edizione presentata da Dullin, con la partecipazione nel ruolo della principessa Boreksu, di Marguerite Jamois (qui, di Ersi Paal): Dullin metteva in azione le sue gamme comiche (che Picasso non possiede) e aveva concertato con grande abilità i suoi «partner», dando uno speciale rilievo alla figura del cameriere, un figaro moderno padrone della situazione al punto da risolverla (qui, l'attore Tarascio). Movimento preciso e veloce, quasi di scatto.

Caratterizzazioni studiate minutamente sulla realtà, e caricaturali senza compiacenze, sarcastiche con obiettività. L'azione (*actio*, da cui è venuto, *lazzo*) si svolgeva con stile armonioso: attenta a chiarire efficacemente lo spirito e lo sviluppo dei temi del lavoro, i suoi moventi. Tutto questo era facilitato, per Dullin e i suoi attori, dalla conoscenza ed esperienza diretta del mondo che Salacrou intendeva rappresentare: bastava a loro guardarsi attorno, e beninteso, in profondità. Da noi, non è quasi possibile ovviare ad un ostacolo di questo genere: personaggi come quelli di Salacrou nella nostra società, anche se negli stessi circoli, non sono concepibili (perché qui hanno più valore le sfumature che gli elementi esterni).

La messa in scena di Dullin ha molto giovato a Salacrou. Salacrou intendeva forse questa volta dar coronamento alla sua intera opera teatrale. Una volta di più, le intenzioni e le ambizioni lo hanno tradito.

Il vaudeville di Scribe e di Labiche, la farsa di Courteline, la pochade di Feydeau, contengono nella loro violenta comicità, un

sapore di satira e di assurdo, certamente involontario e dissimulato nel gioco dell'intrigo, ma non per questo meno forte, libero e aggressivo. Salacrou lo ha compreso da tempo, come, contemporaneamente a lui e con naturale, felice invenzione, René Clair — « Entracte », « Il milione », « Il cappello di paglia di Firenze », « A me la libertà » — e ha voluto rendere scoperta la molla segreta che muoveva questo teatro comico, spiegarsi e spiegare la sua ragione d'essere: soprattutto in questo *Arcipelago Lenoir*, perchè finora si era invece quasi sempre limitato a camuffarsi qua e là con le movenze della pochade, senza mai assumerne le vesti, e inclinando piuttosto, anche con i suoi mezzi, al costume e alla psicologia.

René Clair imparò dal vaudeville a giustificare il mondo moderno, se ne servì per descriverlo teneramente, facendolo agire in uno stile armonico, compiuto e tagliato con un'eleganza che assumeva valore d'impegno, e diveniva posizione determinante. Salacrou pensa, portando la pochade ai suoi limiti parossistici, di farle assumere valore simbolico, di condurla alla definizione di un'epoca, di un costume, e a volte (con numerosi ricorsi, sempre meno umoristici man mano che si ripetono, all'intervento del « buon Dio ») della stessa esistenza umana. Com'è fatale, le intenzioni non corrispondono mai alla realtà (le sono inferiori o superiori) tanto più poi quando si riflettono direttamente, esternamente, come nel corpo delle battute maggiori di Salacrou, dove intervengono esclamazioni e massime che isolate possono essere anche di grande effetto, ma che scenicamente si perdono e confondono il carattere dell'azione (tanto che Picasso e i suoi l'hanno creduta, la prima sera, drammatica e amletica). In questo senso con *Invitation au châtea* Anouilh è riuscito, se non come si poteva, ma certo con maggior coerenza ed efficacia, a rendere patente il ridicolo degli uomini nelle cui mani sono le sorti della nostra società.

Arcipelago Lenoir è di quelle opere che ingannano alla lettura, proprio per le qualità di

sottile letteratura e di amabile intelligenza critica che Salacrou vi ha profuso. Ma aggiungendo poi per la rappresentazione un secondo atto, e mortificando con le necessità pratiche il suo pensiero, l'ha resa oltre tutto ibrida e con un finale posticcio, forzato, che fa eco alla voga letteraria della sua giovinezza e falsa i risultati. Il secondo atto è un puro esercizio di mestiere: mestiere, s'intende, scaltrito e a volte diabolico, che riesce a suscitare il riso fino alle lacrime, ma che non lascia convinti, e fa pesare ancora maggiormente la costruzione d'umorismo volutamente « metafisico » del primo (com'è lontano *Ubu roi!*). Non ci si può servire di una tradizione comica: è meglio servirla, come ha fatto Clair, da contemporaneo. Il ritratto della famiglia Lenoir, una delle famose duecento, appare trattato di maniera, anche se divertente e verosimile. La satira in fondo non oltrepassa i limiti della piacevolezza, il gioco non è affatto in profondità: i veri scandali sono ancora più clamorosi e imprevisi. Il vecchio Lenoir dopotutto, si è accontentato di poco. L'ipocrisia degli altri membri Lenoir, è troppo naturale per stupirci. Il principe Boresku, un esemplare tra i mineri della sua fauna, e la moglie, una banale ochetta. Delitti di poco conto. Normale amministrazione. La realtà è assai più complessa: basta leggere i settimanali a grande tiratura. La verità è peggiore, o se si vuole, molto più divertente, a tanti e contrastanti strati, di cui Salacrou ha visto solo i più risaputi. Anche questa volta il commediografo — Salacrou come gli altri, ma Salacrou è colui che lo tenta più coerentemente — viene largamente sconfitto dalla vita. Forse ne sapremo di più da qualche sketch di avanspettacolo: la verità, come l'arte, viene a galla dove meno la si aspetta.

Vito Pandolfi

UN CURIOSO ACCIDENTE, di Goldoni, al Teatro Olimpia di Milano, il 3 novembre 1948; Compagnia diretta da Sergio Tofano, con Laura Solari e Rosetta Tofano.

* *Un curioso accidente* appartiene agli ultimi tempi veneziani del Goldoni. Eppure più di un biografo l'ha creduto scritto a Parigi; forse per una certa schematicità della costruzione e perchè insomma, come comicità, il carattere di Filiberto, cioè del protagonista, appartiene, stilisti-

camente, più alla famiglia del burbero benefico che a quella di Todaro, dei rusteghi e anche degli altri padri meno stizzosi e più sereni del più grande teatro goldoniano. Si aggiunga che ha parte, in questa commedia, « un finanziere », cioè uno di quegli appaltatori delle imposte e delle gabelle, che in Francia si chiamavano *traitants* oppure *receveurs des tailles* e che, dal Molière in giù, erano, caricaturati spesso alla ribalta. Comunque *Un curioso accidente* è annoverato tra i capolavori goldoniani. A me pare una commedia composta con artificio leggiadro, bene intrecciata, bene svolta con comicità sobria e sicura, garbatissima e divertente; ma non credo sia da mettere tra i capolavori del Goldoni. Certo è una di quelle opere che sono rimaste più a lungo nel repertorio delle Compagnie (parlo delle Compagnie italiane, non delle dialettali). Suoi illustri interpreti furono Ermete Novelli e Cesare Rossi.

L'accidente che il Goldoni sceneggiò, era accaduto veramente in Olanda ed era stato raccontato a lui appunto da amici olandesi. Un padre, ricco negoziante batavo, aveva ospitato per alcuni mesi un ufficiale francese prigioniero e ferito, e per di più poverissimo. Giannina, la figlia di quel signor Filiberto, s'era innamorata di questo tenente De la Coterie; e il tenente, di lei. Ma il padre non avrebbe mai permesso che Giannina sposasse lo sventurato forestiero. Per tenere nascosta al signor Filiberto la passione dei due giovani, gli si fa credere che l'ufficiale palpiti disperatamente per Costanza, amica di Giannina e figlia di un avaro finanziere. Filiberto, che onora i negozianti e disprezza i finanzieri, vuole ad ogni costo che il tenente e la finanziere si sposino; e poichè il padre di lei si oppone rudemente, consiglia il De la Coterie a rapire la ragazza che ama; e, per di più, gli presta i denari per il rapimento. Il tenente accetta il consiglio, rapisce Giannina e la sposa. Filiberto, dunque, è preso nella trappola che aveva aiutato a montare a danno altrui. S'adira, ma poi perdona.

E' stato osservato che, in qualche modo, *Un curioso accidente* ricorda un'altra commedia goldoniana: *Il medico olandese*. Si può

aggiungere che, in *L'écce des femmes* del Molière, Arnolfo presta al giovane Orazio, i danari che gli daranno modo di fare all'amore proprio con quella Agnese che il vecchiotto tiene chiusa in casa, per sposarsela appena sia un poco più matura. E' un poco Filiberto avanti lettera, anche Arnolfo.

La commedia è stata presentata in un quadro scenico di avorio e d'oro vecchio, composto e ornato di deliziosi particolari da Rosetta Tofano, che ha una fantasia scenica e un buon gusto rari; e anche i costumi, inventati da lei, di stoffe preziose d'uno splendore pacato, hanno dato ai nostri occhi un continuo piacere. La recitazione nitida e gustosa, ma talora di una precisione un poco magra, ha, di mano in mano che l'azione si complicava, divertito il pubblico, che ha applaudito ripetutamente con molto calore Sergio Tofano, regista e interprete squisitamente comico, l'animazione piccante di Laura Solari, la piccola allegria colorata di Rosetta Tofano, le patetiche smanie del Pierfederici, Lea Franceschetti, che recitò con grazia, il Caprioli, schiettamente comico, e il Bagno. Renato Simoni

* Al Teatro Olimpia di Milano, il 29 ottobre 1948, la Compagnia di Giulio Donadio, con Renata Negri, ha rappresentata la nuova commedia *Tempo in prestito* che l'autore — Paul Osborn — ha definito spettacolo di nove quadri in due parti. Questa commedia fu prescelta da noi per la pubblicazione nel fascicolo del primo ottobre 1947, nella versione e presentazione di Gigi Cane. I lettori sono perciò ampiamente informati.

Alla rappresentazione, il successo è stato più che caloroso, veramente eccezionale. Renato Simoni ha scritto che: « Il pubblico s'è interessato e commosso; e ha applaudito fragorosamente, ripetutamente, con grande calore. Al fascino della commedia si aggiunge la simpatia per la bimbettina Paola Sivieri che ha rappresentato il piccolo Pud con una freschezza e una vivacità immuni dalle solite leziosità dei bimbi attori; piacevolmente, spontaneamente; e Donadio ha dato a Giuliano una bonomia co-

lorata e irritabile gustosissima. Ha proprio recitato bene. Dal buon complesso degli altri si poteva forse ottenere di più. La regia del D'Anza ingegnosa in certe scene, un po' sommaria in altre ».

E Ferdinando Palmieri, a sua volta, non ha lesinato gli elogi. Dice:

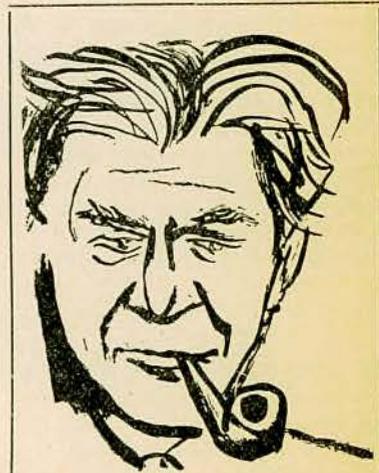
« Suggesto all'americano Paul Osborn da un romanzo di Lawrence Edward Waktin, *Tempo in prestito* è un copione di classe. Nonostante la vecchiezza dei motivi allegorici. Il dialogo, singolarissimo, è pieno di idee e di trovate, di immagini gentili e di mordenti aforismi. Se la costruzione degli episodi non persuade sempre (le disattenzioni, talvolta, sono grosse), quell'aura fiabesca è un diletto continuo. Possiamo parlare, con la massima tranquillità, di arte.

Il Donadio, la Maver, la Innocenti, la Negri, l'Allegranza, il Sivieri e il Giardini hanno recitato al modo solito. Realisticamente, vogliamo dire. Un netto successo ha ottenuto la bimba Paola Sivieri che raffigurava Pud. Una ventina di chiamate ».

Alla bimbetta Paola Sivieri che non ha ancora sette anni, sono andate caldissime lodi per aver recitato la parte di Pud in modo eccezionale. Orio Vergani ha dedicato a lei la sua piacevole divagazione nello spettacolo e la ricorda a questo modo, con particolare simpatia:

« La parte di Pud — il bambino orfano protagonista della commedia di Paul Osborn — è molto lunga. Pud è in scena continuamente, ne fa di tutti i colori, si diverte un mondo a veder che per amor suo il nonno — che non vuol lasciarlo solo al mondo con una zia bisbetica — ha imprigionato su un albero di mele un certo signor Brinck, che, nella simbologia della favola che si svolge nei nove quadri della commedia, è addirittura, senza che il piccolo Pud lo sappia, la Morte. Paola Sivieri, ha imparato la parte a memoria, ha fatto le sue brave dodici prove, non pesca mai nella buca del suggeritore, dice le sue battute, comiche o patetiche, con una spontaneità che ha divertito e commosso il pubblico come se fosse stata la spontaneità di una vera attrice. Insomma, oltre che per

la interpretazione calda e generosa di Giulio Donadio e per quella ben caratterizzata dei suoi compagni, la serata, per merito della piccola e festosa rivelazione di quello scoiattolino, che era il primo a sorridere delle battute birichine ma che sembrava intenerirsi veramente nelle battute commosse, è stata spesa benissimo. La folla non ha risparmiato gli applausi, come rispondendo di sì, e la piccola Paola, sorridendo con la sua bocca sdentatella, si è inchinata varie volte alla ribalta da sola, per fortuna non come una diva ma semplicemente come una bambina felice ».



(Disegno di Guttuso)

ILJA EREMBURG IL LEONE DELLA PIAZZA

TRE ATTI IN CINQUE QUADRI
VERSIONE ITALIANA DI ANDREA JEMMA

* Irascibile ed esclusivo, quasi posseduto da una forma di « erotismo politico », Eremburg ha arroventato la sua satira in una tempesta passionale che non ha riscosso negli annali del teatro ideologico e si trova assai raramente anche nelle più brucianti espressioni drammatiche dell'ispirazione sensuale.

Eremburg ama il fatto politico come altri può amare una donna: con il cuore e con la carne. Forsegnata, gelosa, trionfante questa commedia costituisce la dichiarazione del suo straordinario amore.

*
PUBBLICHEREMO QUESTA COMMEDIA
NEL PROSSIMO FASCICOLO



Di una edizione non veneziana della « Venexiana »

* Dopo le manifestazioni solenni della Biennale alla Fenice, la prosa s'è ricoverata a Venezia, in tono minore, nelle sale del Ridotto, bellissime sale, recentemente ripristinate nello spirito della loro ultima configurazione settecentesca, quando il Guarana ne affrescò i soffitti, e la grazia degli stucchi leggeri ne illeggiadri con volubili rabeschi di fasce e di fiori le pareti. Il Ridotto fu, come è ben noto, la sede della bisca di Stato; vasto e confortevole, capace di una grande folla, venne poi chiuso per ordine dei « riformatori » verso la fine del secolo XVIII, e da allora ha servito agli scopi più disparati. Fu, anche, frequentatissimo cinematografo; e credo sia questo l'unico caso in cui il cinematografo sia stato soppiantato dal teatro. Chiuso per ragioni statiche — e di tale chiusura, certo, riparleremo — il gloriosissimo Goldoni, il teatro drammatico ha dunque trovato qui, dapprima timidamente, poi con maggior padronanza dell'ambiente, cordiale ospitalità; il salone con la sua galleria a balaustra accolse, per cominciare, un palcoscenico di fortuna, che è divenuto adesso un palcoscenico piccolo ma perfetto e abbastanza dotato, con una apertura retta ai lati architettonicamente nello stile già classicheggiante dell'ambiente. In attesa del meglio, Venezia ha così temporaneamente e abbastanza felicemente risolto il problema assillante dello spettacolo drammatico al modo stesso di

altre città; e l'anno nuovo comico è stato aperto dalla semistabile di Bragaglia; semistabile perchè ogni tanto essa cederà il posto, per brevi cicli di rappresentazioni, alle maggiori formazioni di giro. Bragaglia ha dato inizio alle sue con la cinquecentesca *Venexiana* di ignoto autore rinvenuta tra i codici manoscritti marciiani, e riportata alla luce dal Lovarini.

Chi ha letto il divertente e procace testo originale di quest'opera mirabile, calda di umanità e scintillante di eloquio (che « Il Dramma » ha pubblicato nella Collana *Teatro*, appunto nella presentazione del Lovarini), sa ch'esso è formato di un intrico di antiquati dialetti; veneziano, veneto e bergamasco, non sempre facilmente intelligibili all'orecchio, vi si mescolano. Bragaglia, piuttosto scettico, forse, sulla possibilità, anche da parte dei veneziani d'oggi, di comprendere agevolmente quei dialetti, ha dato di piglio, per la sua rappresentazione, all'adattamento italiano del Lovarini medesimo, intendendo semplificare, per tal modo, la fatica degli attori non meno che degli spettatori. Malauguratamente su quell'adattamento ha messo le mani, con pudore infantile e con sadiche cesoie, la censura; e i tagli sono andati a colpire, naturalmente, tutto ciò che della commedia forma la ragione, il colore, la espressione, la potenza sensuale, il profumo. Così il pubblico grosso che non conosceva l'originale s'è trovato dinanzi a una cosa stanca, monca, monotona, aulica, professorale; e coloro che lo conoscevano han gridato, fuori dai gangheri, allo scandalo, sia per il fatto della veste non dialettale soprammessa all'autentica, sia per le estemporanee mutilazioni infaste. Quanto al primo s'è obiettato che una incompleta, ma non troppo, incompienza delle forme dialettali sarebbe stata ripagata, larghissimamente, dalla freschezza infinitamente maggiore del testo autentico lievemente ritoccato; quanto al

secondo si osservò che unica risposta alla senile intransigenza della censura avrebbe dovuto essere la rinuncia alla messa in scena. E qui sta il punto. Conviene voler rappresentare, davanti a un pubblico ordinario, commedie che oggi appaiono, senza ombra di dubbio, per il loro carattere culturale associato all'artistico, e quasi prevalente sull'artistico, opere di eccezione? Io, per me, sostengo, si capisce, di sì. Ma una volta deciso di metter in scena, mettiamo, la *Venexiana* ogni altra considerazione che non sia quella, specie a Venezia, di presentarla nella sua caratteristica e lucente integrità, dovrebbe passare in seconda linea; tanto più che, mantenuto il testo dialettale, questo con le sue oscurità arcaiche colpirebbe meno, c'è da scommettere, la fantasia del censore, e ne sarebbe molto più rispettato. I surrogati e le manipolazioni in casi simili, non raggiungono alcun risultato plausibile; non, per ovvie ragioni, l'artistico, non quello culturale, se il valore artistico appaia ormai discutibile; non infine quello che in ogni caso dovrebbe esser tenuto, invece, ben presente, connesso alla storia del teatro e, ancor meglio, alla storia del costume; e si finisce a dar l'impressione di voler sfruttare, per fini estrinseci, la fama, qualunque possa essere, di un titolo e di un contenuto. Ben lontana, va da sé, dalla mente e dall'animo appassionato di Bragaglia, che tutti conosciamo, anzi inconcepibile in lui, una idea come questa; ma intanto in qualcuno il dubbio potè sorgere, alimentato dalla imposizione di una avvertenza sul cartellone, a salvaguardia di ogni sorta di timorati, che la commedia era vietata ai minori di non so quanti anni. No, meglio, tutto sommato, dare uno spettacolo integrale, per invito, e metter in evidenza, con un modello di ricostruzione, tutto ciò che ne valga la pena: arte, cultura, storia, pornografia perfino; o non farne nulla. Lo spet-

tacolo per inviti non avrebbe reso in quattrini, si sa; ma avrebbe lanciato la stagione di Bragaglia e di Buleghin al « Riddotto », ben meglio e ben più di qualsiasi sforzo pubblicitario.

La *Venexiana* non è facile da allestire; cambia di scena frequentemente; a un certo punto ha un'andatura addirittura cinematografica con personaggi che agiscono e parlano spostandosi, teoricamente, sotto gli occhi del pubblico, da un luogo all'altro; altrove anticipa il lirico concetto leopardiano della simultaneità; e quel che i protagonisti, sollecitati dall'ardore dei sensi, dicono è, ad un tempo, audacissimo e sommamente ingenuo. Nel primo Cinquecento tutto ciò non ostava alla recita. Il palcoscenico era un palco *tout court*; in luogo di scene pendevano, dalle pareti della sala, sul palco, quadri e stoffe e panneggi incongruenti; i luoghi dell'azione erano indicati appena; e l'immaginazione dello spettatore provveduto doveva figurarsi di veder, per esempio, un interprete fermo, salire le scale, entrare in una sala, da questa in una camera, ecc.; tutte cose che il teatro americano d'oggi, credendo di scoprire chissacché, ha reimposte alla immaginazione ben disposta e volonterosa delle platee. Il « Riddotto » non consentiva artifici così perfezionati da trascendere ogni difficoltà; e di ritornare al primitivismo cinquecentesco nessuna regia ancora se la sente, sotto pena di sopprimersi, almeno per la parte esteriore dello spettacolo; ad ogni modo la magia di Bragaglia ha realizzato, su tale terreno, compromessi degni d'attenzione. Degli attori ch'egli ha a sua disposizione, parlerò in occasione ad essi più propizia.

Dopo la *Venexiana* sono venute le cose che Bragaglia ama, da Verga a O'Neill, a Rosso di San Secondo, che ha concluso con la sua commedia *Spirito della morte*, la prima serie di spettacoli.

Gino Damerini

Venezia, ottobre-novembre 1948.

Diario

D I C H I D I C E E D I C H I F A

* Dall'on. Giulio Andreotti, Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, abbiamo ricevuto questa lettera:

Egregio Direttore, il costante interessamento della Sua Rivista in favore degli ex attori ospiti della Casa di Riposo di Bologna — è del mese scorso una pagina del « taccuino », accorata ed ansiosa ma in fondo illuminata da un fiducioso ottimismo per quel che si potrà fare, che si dovrà fare — mi induce a darle una notizia che sarà certo gradita a Lei ed ai Suoi lettori.

Studiando l'opportunità ed il modo di rendere onore alla memoria di Ermete Zacconi, la Presidenza del Consiglio ha creduto di non poter meglio raggiungere lo scopo che con l'erogazione di una sovvenzione straordinaria alla Casa di Bologna, nella ricorrenza del trigésimo della scomparsa del grande attore, mentre a Roma si celebreranno solenni onoranze funebri ufficiali ad iniziativa ed a cura della Direzione Generale dello Spettacolo, dipendente dalla stessa Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Ho sollecitato gli Uffici a perfezionare rapidamente la pratica, che sarà sottoposta alla Commissione competente: e credo di poter contare sulla approvazione della mia proposta per la erogazione di un milione di lire.

La prego di gradire, egregio Direttore, i miei più cordiali saluti.

Roma, 2 novembre 1948.

GIULIO ANDREOTTI

Grazie, onorevole Andreotti, grazie. Questo gesto di umana comprensione, questo ricordo tangibile, diremo così ufficiale, ci commuove e ci conforta. Ci dice soprattutto che la nostra voce non è inutile, che questo nostro grande e disinteressato amore al Teatro è compreso da coloro che lo guidano, che la Casa di Riposo è un bene che dobbiamo difendere. La Presidenza del Consiglio non avrebbe potuto onorare Ermete Zacconi più degnamente; la Famiglia stessa dell'illustre scomparso ci ha comunicato — e le due lettere sono giunte insieme, come una sola voce ed un unico pensiero — il « vivo desiderio dei congiunti che ogni tributo in denaro che voglia compiersi da persone o Enti per onorare la memoria di Ermete Zacconi, sia inviato alla Casa di Riposo degli Artisti Drammatici, a Bologna; opera nazionale che soccorre la vecchiaia dei nostri artisti drammatici ». Ermete Zacconi, grande Anima umanitaria, come ne sarebbe stato lieto in vita ne sarà pago nel Regno dei Cieli. Egli serve ancora, con la sua grande ombra ed il fulgido suo nome, che non sarà dimenticato, il Teatro. E lo serve nel bene, soltanto nel bene, come noi desideriamo, come noi sentiamo di fare da venticinque anni, con questa nostra Rivista, con tutto il cuore e per tutta la vita, ormai; chè sulla soglia del Teatro per amore ci portammo giovinetti, ed ora continuiamo a servirlo in umiltà con i capelli bianchi. I nostri vecchi compagni della Casa di Riposo, che appena il giorno quattro novembre abbiamo visitati, guidati dal fervore di Lorenzo Ruggi, in una comunità di spirito fraterno, sono commossi da tanta generosità, on. Andreotti, e ringraziano da questa nostra Rivista con infinita gratitudine. Ecco: ora non avranno più timore dell'inverno; possiamo dirlo, on. Andreotti; dirlo anche pubblicamente, poichè la nostra è ancora « una famiglia » — come per il passato — e la povertà ci onora: non si era ancora potuto accendere il calorifero per la indispensabile riparazione di esso. Mancavano le 260.000 lire necessarie. Con la nostra sottoscrizione l'anno scorso abbiamo raggiunto un milione; quest'anno manca ancora poco per raggiungere la stessa somma; ma questo denaro serve sempre alle immediate esigenze della vita quotidiana. Quello che Lei, Onorevole, fa avere ora è il conforto necessario: senza riscaldamento non potrebbero vivere. Mai ringraziamento è stato più caldo di comprensione e riconoscenza; mai generosità è stata più umana e opportuna. Ancora grazie, onorevole Andreotti.

* La Compagnia diretta da Lamberto Picasso, terminate le recite a Roma, non ha potuto proseguire per ragioni economiche. E' ferma; ma praticamente la si considera sciolta perchè gli attori si scritturano altrove, man mano che vengono richiesti. Ne siamo rammaricati per l'ammirazione che abbiamo per Picasso, per la sua per-

sonalità di artista, per le sue eccezionali qualità di direttore.

* La Compagnia Tatiana Pavlova non si è riunita. Ruggero Ruggeri, perfetto gentiluomo come sempre, aveva stabilito una data per la conclusione dei patti, avvertendo che non avrebbe potuto prorlarla per l'offerta di Luchino Visconti. Non avendo evidentemente, la signora Pavlova, potuto mantenere l'accordo, l'illustre attore ha raggiunto la Compagnia diretta da Luchino Visconti, il 25 ottobre. Crediamo che la signora Pavlova non ha potuto essere tempestiva perchè non ancora sicura del giro della Compagnia.

* La Compagnia di Andreina Pagnani con Carlo Ninchi, pare non si faccia più. Un vero peccato, qualunque ne sia la ragione. Andreina Pagnani è una delle attrici più in auge nel nostro Teatro, ed ogni sua ricusa ci addolora e menoma il prestigio dell'Arte drammatica. Carlo Ninchi tenta di formare ugualmente la Compagnia ed ha rivolto la sua attenzione ad altra eccezionale attrice: Evi Maltagliati. Sarebbe un avvenimento per questa Stagione Teatrale, come sarebbe stata la Pagnani-Ninchi. Della formazione dovrebbe far parte anche Roldano Lupi. La Pagnani-Ninchi, aveva il giro già formato dal 4 gennaio e fino al Maggio fiorentino.

* All'Istituto Italiano del Dramma (I.D.I.) sono stati concessi tredici milioni per la Compagnia, e un milione per la gestione dell'Istituto. L'esattezza della cifra ci è stata confermata da persona facente parte della Commissione per le sovvenzioni.

* Il Teatro della Città di Bologna, fiero dello stemma di quel Comune sul programma e sulle giubbe degli inservienti del Teatro, si è inaugurato il 3 novembre, con un'edizione di *Tartuffo* di Molière, nella interpretazione di Memo Benassi. Nel prossimo fascicolo il nostro Enrico Bassano dirà dello spettacolo e dell'iniziativa bolognese cui fa capo, fervidamente, Sandro Bolchi. Il teatrino (300 posti) completo per gli abbonamenti, ha dieci recite di *Tartuffo* assicurate, cioè dieci esauriti in anticipo. Preparano il secondo spettacolo, col *Revisore* di Gogol, regia di Bolchi e con la partecipazione di Nico Pepe.

* La Compagnia Maltagliati-Cimara, ha recitato all'estero — come è risaputo — con un successo che ancora oggi, a distanza di mesi, i giornali sud-americani continuano a ricordare. Escobar, critico di primissimo ordine, ha fatto in «Democrazia», il giornale nel quale scrive, un bilancio della «Stagione italiana» ed ha scritto: «Ecco una Compagnia che potrebbe tenere cattedra di recitazione». Ha anche messo dall'altra parte della bilancia il fattore economico, e dichiara che gli attori «hanno fatto cinque mesi di stenti, recitando ben dodici commedie la settimana senza compenso per molte matinée. Il repertorio su tredici lavori, ne comprendeva sei italiani». Alla Direzione generale del Teatro, tramite il Ministero degli Esteri, sono pervenute tutte le relazioni delle nostre Ambasciate sud-americane che esaltano la Compagnia.

Ma tutto ciò non è valido per la Direzione generale del Teatro, poichè De Pirro ha dichiarato che la tournée Maltagliati-Cimara non può essere considerata manifestazione italiana all'estero.

E' considerata tale, invece, la Compagnia degli allievi dell'Accademia. Per la Direzione generale del Teatro, un'attrice del nome di Evi Maltagliati non conta all'estero, come non conta Emma Gramatica che non è più ritornata. Contano invece Tino Buazzelli, Giovanna Galletti, Rossella Falk, Flora Carabella, Albamaria Setaccioli, Bice Valori, Marina Bonfigli ed alcuni altri interi corsi di allievi.

* Lo scrittore e commediografo francese Jean Paul Sartre, è stato messo all'Indice. In seguito a questa grave condanna inflittagli dal Santo Uffizio, un autorevole filosofo cattolico ha dichiarato all'ARI che non bisogna sottovalutare Sartre, e dice: «Egli è un gravissimo pericolo per la gioventù. I suicidi causati dalle negative teorie esistenzialiste non si contano più. A base di tutta la sua filosofia è la sua angoscia svuotata del fondo religioso, la dispersione dell'uomo nel mondo, uguale a tutti gli altri oggetti ivi esistenti. Ne consegue che si può fare tutto, che tutto è ammesso».

Il Santo Uffizio ha condannato tutte le sue opere, ma soprattutto i suoi romanzi e le commedie.

* Grave lutto per il Teatro sovietico: è morto V. J. Kacialov, la cui fama è legata al Teatro di Mosca, sul cui palcoscenico ha dimostrato il suo ingegno per oltre mezzo secolo. E' stato un attore esemplare, e secondo K. S. Stanislavski, veramente grande. Esordì nel 1900 e fu eccezionale interprete di Cecov e Gorki. Per quarantacinque anni è stato il «Barone» in *Bassifondi*. Va ricordata la sua interpretazione in *Il treno blindato 14-69*, e quella di alcune opere di Pusckin, Tolstoj, Ostrowski, Shakespeare, Blok, Maiakovski. Era «Attore del popolo»; due «Ordini Lenin»; «Premio Stalin».



“Sei personaggi,” più Silvio d'Amico e Gino Damerini

In «Taccuino» di questo fascicolo occupandoci di una lettera di Silvio d'Amico facciamo cenno a ciò che egli scrive nei riguardi di Gino Damerini. Abbiamo detto il nostro parere circa l'inconsueto modo usato da d'Amico nella sua qualità di critico drammatico professionista. Ma poichè le parole di d'Amico sono dirette a Damerini, abbiamo inviato all'interessato la parte della lettera che lo riguarda. Gino Damerini ha risposto replicando a d'Amico. Riportiamo quindi prima quanto esattamente ha scritto d'Amico, e dopo ciò che dice Damerini.

SCRIVE D'AMICO: «Il secondo attacco, mosso non formalmente a me, ma (che è lo stesso) alla Scuola da me presieduta, è nell'articolo di Gino Damerini sui *Sei personaggi* messi in scena da Ozio Costa alla Biennale di Venezia. Liberissimo Damerini di non condividere i criteri di quell'interpretazione, anche se per giustificarsi debba farneticare di «decorativismo» e di immaginari «cappelli piumati». Ma egli non può ritenere dogmaticamente che l'interpretazione sua sia autentica, e che chi ne segue un'altra commetta peccato. Non è lecito a Damerini asserire categoricamente che in una scuola, guidata da uno il quale da oltre trent'anni combatte i vecchi gigioni e i nuovissimi pseudoregisti per richiamarli alla fedeltà verso l'autore, si insegnino a non rispettare i testi. Damerini scambia costoso rispetto con

la stereotipia delle vecchie, logore e spesso deformatrici, interpretazioni della consuetudine. Anni fa accusò lo stesso Orazio Costa di aver introdotto una canzonetta nel *Poeta fanatico*; e non sapeva che quella canzonetta era stata inserita da Goldoni nella sua commedia a uso d'un attore suo, che era anche buon canterino. Ci metteremo adesso a spiegargli che il criterio di porre a contrasto i *Sei personaggi* dello stravolto dopoguerra 1920 con la *routine* dei comici 1910, umorosamente derisa da Pirandello, è apparso, egli intelligenti italiani e stranieri, un criterio di felice fedeltà spirituale dell'assunto del poeta? Ohibò!».

SCRIVE DAMERINI: Carissimo Ridenti, grazie d'avermi comunicato le righe di D'Amico e grazie della tua cordiale e pronta difesa. Ma consentimi poche parole in merito. Sembra che D'Amico creda a non so quale concordato piano di attacco, tra te e me, in cui io avrei avuto, nei suoi confronti, la parte di rincalzo o di seconda schiera. Tu mi sei buon testimone che ciò non ha alcun fondamento, mentre io scrissi indipendentemente da te e a mio modo, cioè liberamente, il mio articolo. Né io pensavo, col mio accenno discreto e breve, a paragone di altri ben più severi, al rispetto dei testi, che l'ha tanto inquietato, di muovergli addosso, mentre era, d'altra parte, evidente ed ovvio, che non intendevo generalizzare parlando di tutti i testi, e mi limitavo a quello dei *Sei personaggi* in questione. Secondo D'Amico parrebbe che io mi sia inventato chissà che; rileggo il mio articolo e lo confermo punto per punto; meno, se ciò può fargli piacere, la faccenda dei cappelloni piumati, che saranno stati, mettiamo, cappelloni con grandi nastri o con fiori. Ma vogliamo correre davvero dietro a queste quisquiglie di sartoria? Il fatto rimane che il testo pirandelliano fu manipolato, e perchè non si pensi che lo lo ripeta, adesso, per ostinazione, vedremo quanto ne riferì Alberto Bertolini, critico drammatico del «Gazzettino»: «Non ci persuadono i caricaturali abbigliamenti 1910... i costumi soggettivi introduttivi... la trasposizione dal terzo all'inizio del secondo atto del discorso che la Figliastrà rivolge alla sua moritura sorella... Soprastrutture, tagli, opposizioni, e «spiritose invenzioni», inutili, illogiche, senza perchè, tutta roba che non riesce a contrabbandare... ecc. ecc.». Ho lasciato sulla penna incisi tutt'altro che dolci, ed una conclusione piuttosto dura per

l'Accademia. Non mi consta che D'A. abbia risposto con qualcuno dei suoi strali al «Gazzettino». Con la presunzione e la sufficienza che sono tanta parte di lui, rifiutandosi, e gliene sono grato, di darmi spiegazioni di cui non ho proprio bisogno, egli se ne viene ad affermare che io abbia difeso la *routine* e la stereotipia delle vecchie logore interpretazioni d'una consuetudine generica, contro le innovazioni della sua Accademia. Ma no: io ho difeso «la tradizione delle realizzazioni sceniche di Pirandello secondo Pirandello». Ci metteremo a spiegargli che ciò è ben diverso? Ohibò! Quanto agli intelligenti stranieri, lasci andare, D'A. Perché gli intelligenti stranieri giudicano forzatamente ponendosi su di un piano ben diverso dal nostro, mio e suo; tant'è vero che hanno portato alle stelle il *Corvo* di Strelher di cui mi dicono egli, D'A., abbia scritto (non ho letto l'articolo) piuttosto male; e se il loro indiretto verdetto di inintelligenza valesse per me, in conto *Sei personaggi*; varrebbe anche per lui (sempre che sia vero che ne ha scritto male) a proposito del *Corvo*. Creda pure D'A., egli sa certo molte cose che mi potrebbe insegnare; ma non è detto che non ne sappia altrettanto io che gli potrei insegnare; i miei giudizi, così ritengo io, senza pensare, per questo, che valgono molto, valgono almeno i suoi; d'altronde quando si accetta la gloria internazionale di dare il nome ad una istituzione, occorre avere la leggerezza di spirito di sopportarne le conseguenze, che possono essere anche le modeste osservazioni in piena buona fede del sottoscritto. In buona fede, ecco tutto.

Grazie dell'ospitalità, carissimo Ridenti, scusami; e abbiami tuo

Gino Damerini



(Disegno di Picasso)

BIBLIOTECA

* In un periodo come il nostro, in cui la diffidenza per le traduzioni ha toccato il suo culmine, Manlio Dazzi s'è arrischiato a trasporre in italiano, rispettando il più possibile non soltanto il significato letterale del testo ma anche i modi e i ritmi della poesia, due tragedie di Racine, *Ifigenia e Fedra*. Ha dedicato coraggiosamente l'opera, che esce nella bella collana «universale» di Garzanti, a «Francesco De Sanctis che afferma a ragione: Racine non si traduce. A Goethe e a Schiller che l'hanno tradotto». Dice «d'aver tentato l'intentabile» e conviene subito dargli atto, oltre che della sua schiettezza, del pregevole risultato raggiunto. E' difficile che il verso e la sostanza di Racine, nei due capolavori, possano esser resi con maggiore efficacia di questa. Ed anche, aggiungiamo, con maggiore rispetto delle esigenze del lettore moderno. Non si tratta quindi di una traduzione in versi, che oggi sarebbe probabilmente insopportabile e non avrebbe altro valore che quello di una fredda esercitazione letteraria, ma di una traduzione ritmica nella quale rivivono quasi sempre «in un analogo modo tonale-musicale — come dice lo stesso Dazzi — la situazione, i sentimenti e la poesia» del tragico francese.

Le due opere sono precedute da un nitido ed accurato saggio critico (dove si possono leggere giudizi suggestivi come questo: «Matura è la norma; e quel riflesso greco e virgiliano di cui pare sola splendere una tale poesia è ancora misura, ma già dice da che natura venga applicata la norma. Sotto quel riflesso è il viso di Racine, a volte abissale come dentro uno specchio antico»), da una esauriente notizia bibliografica e da una «piccola antologia critica» che chiude in breve le opinioni dei più accreditati studiosi della poesia di Racine.

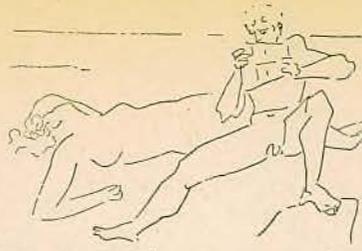
* Si sa quanto i tempi siano ostili a qualsiasi iniziativa culturale che metta in gioco interessi diversi da quelli dello svago passeggero

Илья ЭРЕНБУРГ

ЛЕС НА
ПЛОЩАДИ

Questi sono caratteri russi: la prima riga, in alto a destra ed in piccolo, dice ILJA EREMBURG; poi il titolo della commedia IL LEONE DELLA PIAZZA che leggerete nel prossimo fascicolo. La dicitura che riproduciamo, l'abbiamo ricavata dal giornale sovietico «Il coccodrillo» che ha pubblicato una scena della «terribile» commedia di Ilja Eremburg.

e della piatta divulgazione: per questo ogni volta che ci accade di incontrare una tendenza, un movimento o anche soltanto un tentativo che non concede nulla alla consuetudine, non possiamo non rallegrarci. Ma il ritorno di *Cinema* sotto la direzione di Adriano Baracco va oltre il semplice fatto della serietà e dell'intelligenza per riallacciarsi, e far rivivere, una tradizione che non poteva essere dispersa, e per dare nuovo impulso ad una corrente di studi che oseremmo dire essenziali per lo sviluppo stesso del cinema italiano. Gli esponenti più attivi della nostra critica cinematografica (per citare qualche nome: i Gromo, gli Aristarco, i Chiarini, i Pasinetti) ritrovano in *Cinema* una rivista con la quale possono porsi a contatto diretto con il pubblico e fornirgli i mezzi per una obiettiva valutazione dei film, dei loro presupposti, e della loro importanza. Era lo scopo che si prefiggeva il vecchio *Cinema*, e che il nuovo riprende fedelmente, aggiungendovi una migliore scioltezza espositiva ed una più spiccata agilità nell'indirizzo generale. Una rivista come questa, automaticamente divenuta il foglio di una scuola critica agguerritissima, può rappresentarci degnamente anche fuori del nostro Paese. Cosa, oggi, non trascurabile.



(Disegno di Picasso)

TERMOCAUTERIO

* All'inaugurazione del «Teatro della Città di Bologna» si sono viste cose strabilianti, non soltanto artisticamente. Benassi diventato un angelo, docile, premuroso, paziente. Sandro Bolchi perfettamente rasato, con sopraccigli uniti in un tratto solo come col sughero bruciato, abito nero, gardenia all'occhiello. Un vero cherubino. Nel camerino di Benassi, rose rosse bellissime e marron glacés a disposizione. Benassi diceva che Renzo Ricci è il più grande attore, tra i giovani della prima guerra, che abbia l'Italia. Durante un intermezzo dello spettacolo, appreso, da un giornale della sera che Sarah Ferrati ha sposato il tenore Infantino, Benassi ha subito vergato un dispaccio con queste parole: «Beata te che hai potuto sposare un tenore: era il mio sogno. Memo».

* Il sindaco di una città italiana è andato a Roma alla Direzione del Teatro. Ricevuto da De Pirro, ha detto che scopo della sua visita era quello di chiedere una sovvenzione per aver fatto rappresentare nel proprio Comune una commedia nuova, di spiccato livello culturale, in luogo della consueta gara di bocce, o corsa di biciclette, o albero della cuccagna. A testimonianza dell'ottima riuscita dell'iniziativa artistica ha presentato vari ritagli di giornali e, con questi, anche una pagina di *Il Dramma*.

— Molto bene, ha detto De Pirro, me ne compaccio e me ne occuperò.

Il sindaco gli ha così consegnata la regolare domanda con i ritagli allegati. De Pirro ha sfilato dai ritagli quello di *Il Dramma* e restituendolo, ha detto:

— Tenga pure questo di quella sciocca rivista; mi bastano gli altri.

Il sindaco ha soggiunto:

— Ah, dice così anche D'Amico.

* Il nostro Marcel Le Duc, corrispondente da Parigi, ha intervistato J. Paul Sartre, dopo aver appreso dai giornali che la sua opera è stata messa all'Indice dal Santo Ufficio. Sartre — dice Le Duc — si è mostrato vivamente soddisfatto ed ha detto che non avrebbe mai sperato, da parte della Chiesa, in una simile pubblicità che gli permetterà, senza dubbio, di moltiplicare la vendita dei suoi libri.

* E' noto che gli attori scritturati al Teatro d'Arte di Genova, non hanno più raggiunta quella città il primo ottobre — avendo già spedito i propri bauli, dicono — perchè avvertiti che il Teatro d'Arte non aveva il teatro, non aveva, cioè, più la sala dove contava di poter recitare. Un'attrice colà scritturata è andata a Roma, alla direzione del Teatro, a protestare per essere rimasta a spasso in un momento molto difficile come il principio della stagione teatrale. E parlando si è animata; ammarandosi ha alzato la voce, ed il funzionario che l'ascoltava è rimasto perplesso. Infine per calmarla, ha trovato quello che, a parer suo, riteneva l'unico argomento possibile:

— Lei quanto avrebbe dovuto percepire, signora?

— Ottomila lire il giorno.

— Bene, stia tranquilla, ogni dieci giorni venga da noi a prendere la paga.

* Dal *Messaggero* del 4 novembre apprendiamo finalmente chi sono i maestri dell'arte comica teatrale:

«Nel quadro delle manifestazioni artistico-culturali che hanno luogo all'Associazione della Stampa, sabato 6 novembre alle ore 18 avrà luogo al Circolo della Stampa una conversazione sulla tournée artistica degli attori della Biennale di Venezia effettuata a Londra e a Parigi. Parleranno Silvio D'Amico, Paolo Stoppa, Vittorio Gassman. Seguiranno alcune scene-tipo dei comici Buazzelli e Pannelli che hanno ottenuto un enorme successo in Inghilterra ed in Francia. Questi due maestri dell'arte comica teatrale si esibiranno nella domenica successiva 7 novembre nel corso del the danzante domenicale che ha luogo alle ore 17 al Circolo della Stampa stessa con il concorso di una ottima orchestra».

* Un giovane di ottima famiglia, avendo un papà che adora il Teatro — e per questa sua passione ha sempre avvicinato i propri figli alla scena di prosa, ai testi teatrali ed alle questioni di indole artistica — ha domandato al suo benestante genitore di permettergli di frequentare l'Accademia di Arte drammatica di Roma, non col proposito di diventare attore o regista, ma per vedere se, all'atto pratico davvero la sua aspirazione prenderà consistenza, tale da indurlo a quel passo, giudicato sempre pericoloso in una famiglia borghese.

Il papà di così equilibrato figliuolo, accordandogli il permesso, e conoscendo quasi tutto del nostro Teatro, gli ha fatto una raccomandazione:

— In ogni modo — ha detto — cerca di avere dal primo momento il senso della misura.

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Editrice Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile

PRIMO LABORATORIO ITALIANO
PER LA TRUCCATURA TEATRALE

A. LAFRANCONI & C.

MILANO - ROMA

*

**TUTTO IL MATERIALE PER
LA TRUCCATURA DA SCENA**

*

**CERONI E MATERIALE
VARIO - PARRUCHE
BARBE - BAFFI - CRESPO
DEFORMATORI DEL VISO
NASI - GUANCE ECC.**

LISTINO GENNAIO 1948

INVIO GRATIS A RICHIESTA

A. LAFRANCONI & C.

CUSANO MILANINO (Milano)

VIA ITALIA N. 10

Per ROMA e LAZIO: NOSTRA SEDE
DI ROMA: VIA DEI PREFETTI N. 25



SAPONE AL LATTE
RUMIANCA



TORINO
VIA ROMA 239

S. REMO
CORSO MATTEOTTI 6

CASA FONDATA NEL 1870