25° ANNO - N. 80 - 1° MARZO 1949

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

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

la donna
e' di nuovo
romantica
Con le gonne a corolla e la guêpière oggi è di moda profumarsi più intensamente, con profumi di classe delicati e romantici che accentuano la grazia ed il fascino dell'eleganza.
Contessa Azzurra
Morbido, persistente, caratteristico, è un profumo romantico squisitamente femminile.
Profumo d'Italia

CIRCOLO DEL TEATRO DELLA CITTÀ DI FIRENZE

RIDOTTO DEL TEATRO COMUNALE

★

Compagnia Stabile

STAGIONE D'INAUGURAZIONE: FEBBRAIO - GIUGNO 1949

Repertorio:

PECCATO CHE FOSSE UNA SGUALDRINA
di John Ford
(*novità assoluta*)

IL MUTILATO
di Ernst Toller
(*novità assoluta*)

GEORGE DANDIN
di Molière
(*novità per Firenze*)

QUESTA È LA VIA DELLA TOMBA
di Ronald Duncan
(*novità assoluta*)

UN MESE IN CAMPAGNA
di Ivan Turgheniev

LA PARIGINA
di Henry Becque

I GIORNI DEI TURBINY
di Mihàyl Bulgakov
(*novità assoluta*)

UNA NOVITÀ ASSOLUTA
di autore italiano

★

Manifestazioni all'aperto (primavera - estate 1949)

ANTIGONE
di Vittorio Alfieri
(*celebrazione del secondo centenario della nascita*)

TROILO E CRESSIDA
di William Shakespeare
(*nel Teatro Romano di Fiesole*)

GLI STRACCIONI
di Annibal Caro
(*in un parco cittadino*)

ELENCO ARTISTICO (*per ordine alfabetico*):

MARIA TERESA ALBANI - GIORGIO ALBERTAZZI - ANNA MARIA ALEGIANI - ISA BELLINI - MARCELLO BERTINI - IGNAZIO BOZIC - GIOVANNI CIMARA - ENRICO COLOSIMO - NINO DAL FABBRO - OTTAVIO FANFANI - GABRIELE FERZETTI - FOSCA FREDA - ENZA GIOVINE - RAOUL GRASSILLI - UBALDO LAY FULVIA MAMMI - JONE MORINO - LUCIANO SALCE - ADRIANA SIVIERI

con la partecipazione straordinaria di:
LUIGI ALMIRANTE - GIORGIO DE LULLO - DANIELA PALMER - ANNA PROCLEMER

Registi: Gerardo Guerrieri - Luciano Lucignani - Vito Pandolfi - Luciano Salce - *Regista stabile:* LUCIANO LUCIGNANI

Scene e costumi: Giulio Coltellacci, Maria De Matteis, Oscar Kokoschka, Renzo Grazzini, Renato Guttuso, Gianni Polidori, Gianni Ratto, Anna Salvatore, Enrico Steiner - *Realizzazioni scenografiche:* Roberto Mello - *Allestimento scenico:* Egisto Bettini *Elettricista:* Aldo Santini - *Fotografo:* Lumachi - *Attualità:* Levi - *Parrucche e trucchi:* Filistrucchi - *Costumi della Casa* Cerratelli (*realizzazione Maria Chiesi*) - *Calzoleria:* Sacchi - *Attrezzi:* Tani

Alcuni giudizi della stampa su:

COLLANA
IL TEATRO NEL TEMPO
DIRETTA DA PAOLO GRASSI

53

IL TEATRO VENETO

LA BOZETA DE L'OGIO
LA FAMEGIA DEL SANTOLO
TRAMONTO

con saggio critico introduttivo e note di
EUGENIO FERDINANDO PALMIERI

formato 17 x 24, 240 pagine, 38 illustrazioni peso 350 gr. **L. 700**

CORRIERE DELLA SERA

Palmieri non dimentica nulla e nessuno, registra fatti e figure, definisce, illustra, commenta, elenca, biasima ed elogia, profila attori, rievoca autori e fa le bucce ai giudizi del passato.....

Eligio Possenti

CORRIERE LOMBARDO

Le illuminazioni critiche di Palmieri riescono maggiormente originali proprio là dove scaturiscono dalla confricazione della fantasia con un po' di pedanteria... Questo volume allinea l'eleganza di un gioco ideologico tutto inventato battuta per battuta, un capolavoro perfetto, ed una commedia potente.

Carlo Terron

IL MESSAGGERO DI ROMA

Palmieri nel viaggio attraverso il Teatro Veneto o meglio attraverso quello stile, è una guida che nel trenino o nella tranvia provinciale conosce ogni passeggero, dal vecchio abbonato al viaggiatore che cerca di viaggiare sul predellino.

Orio Vergani

AVANTI!

La presentazione di Ferdinando Palmieri è una specie di lanterna magica con figurazioni prepotenti, anarchiche, impazienti di balzare sullo schermo... E' un mondo tutto luce e corposità come una tela di Brueghel.

Dario Paccino

IL DRAMMA

Palmieri ha fatto dono al lettore di un saggio critico e note che costituiscono un vero apporto alla storia del teatro veneto, un atto d'amore del quale siamo tutti molto grati a questo appassionato studioso che veramente, fra tanta odierna improvvisazione, sa quel che dice e quel che fa...

Lucio Ridenti

RADIOCORRIERE

« Consiglio a quanti desiderano conoscere la storia del teatro in dialetto, di leggere il saggio critico che Eugenio Ferdinando Palmieri ha premesso a tre fra le più belle commedie del teatro veneto... ».

Gigi Michelotti

IL TEMPO DI MILANO

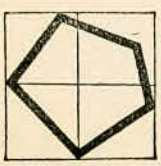
Per scrivere un saggio di questa sorta occorrevano tre indispensabili doti: una intelligenza critica di prim'ordine, un amore trasfigurante per la materia trattata, un'informazione sicura... Il saggio sul teatro veneto è una cosa riuscita e che probabilmente resterà unica...

Pietro Bianchi

IL TEMPO DI ROMA

Saggio strapieno di notizie interessanti, di giudizi sottili, corredato da una bibliografia abbondante. Palmieri vi ha profuso un impegno assai serio.

Silvio d'Amico



poligono

SOCIETÀ EDITRICE
VIA BATTISTI 1 - MILANO

il sapone al latte

RUMIANCA

nutre e deterge la pelle

Sta per uscire il primo volume delle opere di

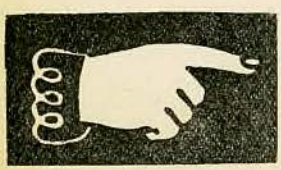
RENATO SIMONI

LE COMMEDIE

Con una introduzione dell'Autore, personale ricordo degli interpreti e dell'epoca della rappresentazione di ogni commedia

- **LA VEDOVA**
  Rappresentata la prima volta dalla Compagnia di Ferruccio Benini, il 14 giugno 1902, al Politeama Verdi di Cremona.
- **CARLO GOZZI**
  Rappresentata la prima volta dalla Compagnia di Ferruccio Benini, il 18 agosto 1903, al Teatro della Commenda di Milano.
- **TRAMONTO**
  Rappresentata la prima volta dalla Compagnia di Ferruccio Benini, il 9 febbraio 1906, al Teatro Olimpia di Milano.
- **CONGEDO**
  Rappresentata la prima volta dalla Compagnia di Ferruccio Benini, il 21 novembre 1910, al Teatro Manzoni di Milano.
- **IL MATRIMONIO DI CASANOVA**
  (di Ugo Ojetti e Renato Simoni)
  Rappresentata la prima volta dalla Compagnia di Di Lorenzo-Falconi, il 26 gennaio 1910, al Teatro Carignano di Torino.

La Società Editrice Torinese, continuando nel proprio programma di valorizzazione e contributo al Teatro Drammatico Italiano, ideato diretto ed attuato da Lucio Ridenti, sta preparando — come è noto — un'opera il cui interesse documentario non ha bisogno di illustrare a chi si occupa direttamente di teatro o sappia di letteratura drammatica. Al grande pubblico diremo che tale opera costituisce il panorama teatrale italiano (e straniero nei confronti del nostro Paese, e per ciò che è stato tradotto e rappresentato da noi negli anni che precedettero la prima guerra mondiale e fino a quella appena vissuta). Si tratta di alcuni volumi di indubbio interesse artistico e storico, ricchissimi di illustrazioni in nero ed a colori, con tavole fuori testo, ai quali si fa precedere la pubblicazione in queste settimane di un volume contenente tutte le commedie — ormai celebri nel mondo — scritte da Renato Simoni. Pubblicazione definitiva, quindi, preceduta da una nota introduttiva dell'Autore; meglio che una nota: un ricordo personale di ogni commedia e della sua rappresentazione.



*** Il volume ha il formato la rilegatura e l'insieme degli altri che saranno pubblicati col titolo TRENT'ANNI DI CRONACA DRAMMATICA, sì da formare al fine un tutto unico dell'Opera; ma mentre quelli avvenire saranno stampati su carta patinata per necessità di illustrazione nel testo, questo contenente le commedie uscirà in ottima carta ruvida appositamente fabbricata e caratteri espressamente fusi. Di ogni volume saranno preparate due edizioni: la prima a grande tiratura per un vasto pubblico di lettori; la seconda per amatori, su carta speciale e rilegatura di Gozzi di Modena.**

ANNO 25 - NUOVA SERIE - N. 80

TEATRO STABILE TORINO Biblioteca e Archivio

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° MARZO 1949

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 Pomba, 20 - tel. 52.521 - Uff. concess. tel. 48.416 - 48.417.

taccuino

Mantenuto l'impegno * A Sanremo, al Teatro del Casino Municipale, è stata rappresentata, il 12 febbraio, dalla Compagnia Tòfano-Solari, la commedia di Vittorio Calvino " La torre sul pollaio ". Calvino, come è ormai risaputo, aveva vinto il Premio Sanremo per il Teatro; poche settimane dopo il verdetto della giuria, con la premiazione materiale, la rappresentazione della commedia. E non la rappresentazione in quel teatro necessariamente mondano del Casino, per una sera, ma un vero impegno, quanto mai serio, con una regolare Compagnia di primo ordine trasferitasi da Roma a Sanremo, e da qui per ogni altra città stabilita nel giro della Compagnia. Senza contare che Sergio Tòfano, interprete mirabile (lo abbiamo ascoltato ed applaudito) potrà anche in avvenire riprendere la commedia per l'evidente amore che egli porta a quel personaggio. Noi desideravamo questo; ci siamo battuti per ottenerlo, ed a Sanremo hanno compreso con liberalità di spirito e comprensione artistica, che avevamo ragione. Il sacrificio materiale non è stato indifferente; ma non poteva che essere così. Noi abbiamo già ringraziato personalmente coloro che in tal modo operando hanno dato al teatro italiano un nuovo e vero autore; lo facciamo ora pubblicamente, con gratitudine. Valorizzato al massimo, come meritava, Vittorio Calvino non potrà avere rimpianti. Quando in " Taccuino " del 15 febbraio 1948, fascicolo 55, scrivemmo " Un impegno e non un assegno " (nota che fu riportata ed avvalorata da vari giornali quotidiani e ripetuta alla radio) gli interessati ci prospettarono le loro perplessità, poichè — affermavano — avevano inteso dare un premio di mezzo milione (l'assegno) ma la rappresentazione (l'impegno) avrebbe moltiplicato per quattro il premio stesso. Rispondemmo che non si poteva non accettare questo sacrificio se veramente si voleva recare beneficio al teatro di prosa, indicare un nuovo autore, rendersi benemeriti di un fatto culturale; altrimenti sarebbe stato come voler trarre pubblicità sulla pelle di un giovane autore, al quale si creava una illusione e contemporaneamente una perenne disillusione. Infatti, trascorso l'euforico momento della premiazione, con le autorità sul palco, l'orchestrina in sala e l'impazienza del pubblico che attende l'inizio delle danze, ecco la commedia ritornare nel cassetto e restarci per sempre; una cambiale in bianco che la vita non sconterà mai. Ben triste conclusione.

Sanremo ha mantenuto l'impegno con il calore e l'entusiasmo che anima le cause giuste. Quando la giuria — Possenti, Ruggi, Gherardi, Tieri, Radice — assegnò il premio a Calvino, scegliendo la sua commedia su oltre duecento opere presentate, lo fece con tale convinzione, che Eligio Possenti, con cristallina onestà, a chi lo interrogava sui meriti dell'opera, rispondeva: " abbiamo premiato un'anima " e voleva significare un'opera di alta ispirazione. Da quel momento i promotori ebbero in Mario Sogliano, segretario del premio stesso, il miglior amico del Teatro e dello sconosciuto autore. Furono compiute acrobazie di ogni genere per raggiungere lo scopo " immediatamente " e non si contarono gli zeri alle cifre. Ora in Italia esiste un solo premio teatrale veramente tale e si chiama Sanremo; se altri ve ne sono, ma si fermano all'assegno, sono da ritenersi inferiori e scaduti.

Il difficile e mobilissimo bersaglio del teatro ha — in questa stagione — il nome di Sanremo, e Vittorio Calvino ha fatto centro. Vi preghiamo di credere che siamo molto più lieti di scrivere questo " Taccuino " che quello del 15 febbraio 1948 cui abbiamo fatto cenno. Abbiamo sempre gli occhiali rosa, come vedete, ed abbiamo la certezza continua che dal nostro amore al Teatro di prosa qualche frutto si deve raccogliere, poichè coltiviamo il terreno col cuore in mano e soltanto col cuore.

COLLABORATORI

GIOVANNI MOSCA: L'ANGELO E IL COMMENDATORE, commedia in tre atti * *NORMAN CORWIN: L'ODISSEA DI RUNYON JONES* * *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di: R. M. RILKE; LORENZO GIGLI; GIGI CANE; ERMANNO CONTINI; ELIGIO POSSENTI; F. BERNARDELLI; M. LE DUC; F. DI GIAMMATTEO; A. SASTRE* * *Copertina: CARLO MANZONI (sintesi della commedia «L'angelo e il commendatore»)* * *Seguono le cronache e le rubriche varie.*

L'angelo sindacalista di Giovanni Mosca

* *Fosse nato cento o centocinquant'anni fa, difficilmente Giovanni Mosca sarebbe riuscito scrittore satirico e fustigatore dei costumi. Perchè a quei tempi — essendo ancora le nazioni frequentate da turbe di signori in tubino e stiffelius che dedicavano i ritagli del loro tempo alla composizione di endecasillabi e ottonari variamente ispirati alla Contemplazione Della Natura, ai Casti Amori, all'Immortalità Dell'Anima, alla Patria; da popolani che, non ancora proletari, ricevuta una stretta di mano dal loro Re fermamente rifiutavano fino alla morte di lavarsi la parte onorata dal regale contatto onde la realtà di esso non avesse da andare dispersa; e da fanciulli e giovinetti deferenti e rispettosi verso le persone anziane e assolutamente alieni dall'uso delle armi sia bianche che da fuoco — egli si sarebbe trovato in perfetta pace con il mondo e con i suoi abitanti.*

In tubino e stiffelius, avrebbe scritto con una gran penna d'oca su piccoli fogli ornati di fregi floreali e motti edificanti raccontini più morali di quelli di Pietro Thouar e poesie più patetiche di quelle di Arnaldo Fusinato. Il Governo gli avrebbe data la medaglia dei Benemeriti dell'Educazione Nazionale e avrebbe commissionato per lui un bel monumento con tanti bambini scolpiti in bassorilievo sulla base e, qua e là, angioletti e donne rappresentanti austeri concetti come la Scienza, il Progresso e l'Amor Sacro.

Nato invece — come gli è accaduto — il 14 luglio 1908, Giovanni Mosca si è trovato assai presto in polemica con un mondo che non solo è assolutamente sprovvisto di signori in tuba, di popolani non proletari e di giovinetti inermi, ma professa addirittura il più profondo disprezzo per queste miti creature e per tutto ciò che da esse era rappresentato: l'onestà, la sincerità, la buona fede, il saper stare al proprio posto, il rispetto reciproco, l'educazione, la cortesia. Tutto il bagaglio morale che l'Ottocento caro a Mosca si portava pazientemente sulle spalle e di cui noi, trovandolo troppo pesante, ci siamo brutalmente scaricati. Onde l'indignazione dello scrittore. E dalla sua indignazione, la satira. Una satira personalissima che non vorrebbe essere tale — ma che, per le ragioni anagrafiche di cui sopra, non può fare a meno di esserlo — dove non mancano le punte dirette, le accuse precise. Eppure non per queste punte nè di queste accuse vive e si ferma all'attenzione, quanto della contrapposizione — la dialettica, *per dirla con un'espressione di moda che non suonerà gradita alle orecchie di Mosca — fra le opposte retoriche dei due secoli del suo interesse di artista: la sommessa « politesse » ottocentesca come termine di paragone positivo dell'insolente cialtroneria contemporanea. O, in altri termini, il segreto « eroismo del decoro » medio e piccolo borghese, gloria e onore dell'Ottocento, contro l'impudica ostentazione delle miserie, soprattutto morali, dei nostri tempi. La serena, forse non troppo pensosa onestà del secolo passato contro l'inquietudine compiaciutissima di sè stessa del nostro secolo: nell'*Ex alunno, *il professor Mornese contro il giovane che gli insidia la felicità domestica; ma soprattutto Enrico Panzacchi — non altissimo poeta, forse, ma galantuomo certo — contro la mistificazione dell'impotenza ermetica.*

*Qui, nell'*Angelo e il Commendatore, *non è tanto la polemica aperta e nel giro classico dei tre atti conchiusa con la dichiarazione della vittoria di una delle due parti — quella naturalmente che Mosca nelle pieghe del suo scanzonato deamicisianismo riesce sempre a presentare come la più degna di vincere — quanto l'apologo morale o, meglio ancora, l'esempio. Onde, incidentalmente, si capisce la minor compiutezza di questa sua opera rispetto all'*Ex alunno, *l'approssimazione dei caratteri appena segnati, ma nella precisione cronistica con cui sono presentati, perfettamente riconoscibili.*

Mosca voleva proprio dire che gli uomini sono così cattivi da rendere impossibile persino agli Angeli di riportarli sulla retta via? Può darsi che sia partito con quest'intenzione. Ma, per strada, ha evidentemente cambiato idea; magari senza neanche rendersene conto. E, per quella sua congenialità psicologica che gli fa così apprezzabile l'Ottocento, è giunto in sostanza a formulare una personalissima visione della lotta di classe. Dove l'Angelo, in sostanza, potrebbe essere il formidabile Di Vittorio — abile ad agire sulle suscettibilità morali dei cotonieri — che risolverebbe una volta per tutte l'infermità sociale. L'Angelo come sindacalista-modello. Che usa la paura dell'Inferno anzichè lo spettro dello sciopero a singhiozzo.

TEATRO STABILE TORINO Biblioteca e Archivio

L'ANGELO E IL COMMENDATORE

COMMEDIA IN TRE ATTI DI GIOVANNI MOSCA

LE PERSONE

L'ANGELO – IL COMMENDATOR ROSSI – ADRIANA – ANNA – MARGHERITA – CARLO SANTUCCI – LETIZIA – LA CONTESSA EVELINA – IL COMMENDATOR MARINI – FRANCA – L'ISPETTORE – IL PROFESSOR PANDOLFI – GIUSEPPE – LO STRACCIONE – IL SIGNOR FERRETTI – IL BARONE DEL FORTE – LA SEGRETARIA – IL CAVALIER BIANCHI – BAMBINI – UN DOMESTICO – CAMERIERI – UN AGENTE – ALCUNI UOMINI

* ATTO PRIMO *

La scena rappresenta un'ampia e lussuosa sala da pranzo, di moderno stile. A destra e a sinistra, una porta. Il fondo è quasi interamente occupato da una grande vetrata di là dalla quale è un giardino con alberi.

(Intorno a una tavola imbandita con esagerazione d'abbondanza e di fasto, son radunati i convitati tutti in abito da sera, e sfarzosamente ingioiellate le signore: il commendator Rossi, Adriana, Anna, Margherita, Carlo Santucci, Letizia, la contessa Evelina. Camerieri in guanti bianchi servono silenziosamente e attentamente. Il pranzo è giunto al termine. Siamo ai sigari, che i camerieri accendono con religione. Silenzio generale, nuvole di fumo. Poi, appoggiandosi alla spalliera e guardando in alto, come per concludere la discussione che ha tenuto impegnati i convitati durante il pasto)

SANTUCCI (*tra i cinquant'anni e i sessant'anni, alto, magro, capelli candidi, vestito con ricercata eleganza*) — Per me, lo ripeto, gli angeli, se pure esistono, stanno in cielo, ed è semplicemente ridicolo pensare alla possibilità di una loro apparizione sulla terra.

ROSSI (*sessant'anni, panciuto, calvo, ma ancor svelto, energico, con ostentazione di giovanilità negli abiti che gli vedremo indossare nel secondo e nel terzo atto. È un capitano d'industria, privo di scrupoli, cinico, convinto dell'onnipotenza del danaro, teso a guadagnarne quanto più è possibile subordinando ad esso affetti, sentimenti, convenienze. Pronto ad adattarsi a qualsiasi situazione allo scopo di ricavarne un utile. Lo vedremo nel tentativo di corrompere persino gli angeli di Dio*) — Ma non vi pare che si sia parlato fin troppo d'angeli, questa sera? Ne ho abbastanza. Preferirei cambiar discorso.

ANNA (*il tipo della ragazza moderna. Giovane e graziosa, nasconde, anzi non nasconde sotto la gentilezza dell'aspetto e dei modi, la paterna e materna aridità d'affetti e di sentimenti. Ostenta la franchezza e la sincerità, talvolta brutali, proprie dei giovani d'oggi*) — Papà, ringraziamoli piuttosto. Se non vi fossero stati gli angeli, di che cosa avremmo discorso questa sera?

ROSSI — Oh, non lo so. Di argomenti ce ne son tanti.

ANNA — Già, ma noi non ne abbiamo mai nessuno. A meno che non si parli d'affari, non sappiamo che cosa dirci. (*Al gioielliere*) Lei, Santucci, ci parli, se ne è capace, di qualche cosa che vada di là dai suoi gioielli. (*Al padre*) E tu, papà...

MARGHERITA (*quarantenne, ancor piacente, tintinnante di bracciali*) — È forse perchè ci conosciamo da sì lungo tempo. Siamo amici, forse, da troppi anni, e quello che dovevamo dirci, ce lo siamo detto tutto. Del resto, la vera amicizia non è bella appunto per questo? Che senza impaccio, senza imbarazzo, si può rimaner muti, per ore, ciascuno coi propri pensieri...

EVELINA (*vestita da vecchia contessa, con le stecche intorno al collo grinzoso*) — Io confesso che, di pensieri, non ne ho.

ROSSI — E come rimane?

EVELINA — Così, nel nulla. Si sta tanto bene. (*Al commendator Rossi*) Lei, commendatore, ha pensieri?

ROSSI — Le dirò che anch'io, quando sono fuori del mio ufficio...

SANTUCCI — E allora stiamocene così. (*Tutti si accingono, ciascuno nella positura preferita, al silenzio*).

ADRIANA (*poco più che quarantenne, anch'essa bella donna, risplendente di gioielli*) — Volete che facciamo suonar l'orchestrina ch'è di là, nell'altra stanza?

ANNA (*ironica*) — È un'idea, mamma.

EVELINA (*lietamente approvando*) — La musica aiuta molto i silenzi... (*A Santucci*) A lei piace?

SANTUCCI — Purchè sia una musica facile, che non affatichi.

ROSSI (*parla sottovoce a un cameriere che subito esce per ritornar di lì a pochissimo avendo ordinato all'orchestrina di suonare una musica leggera e orecchiabile, al suono della quale i convitati rimangono a lungo silenziosi e immobili. Sino a che*)

SANTUCCI (*compiaciuto*) — Vedete? senza impaccio, senza imbarazzo...

EVELINA — C'è effettivamente, in certi silenzi, una disinvoltura... (*Cessa la musica dell'orchestrina. Come intimorita dal vuoto cagionato dalla mancanza della musica*) E adesso che cosa diciamo?

ROSSI — Non ci rimane che parlar di cotone. (*Pausa*) Ma ad Anna non piace.

SANTUCCI — Temo che dovremo tornare agli angeli.

ROSSI — No, per carità!

MARGHERITA — Si potrebbe fare un brindisi. (*I convitati si scuotono alla proposta*).

ROSSI — È un'idea geniale. (*Ordinando*) Champagne! (*I camerieri aprono le bottiglie e versano nei bicchieri*) Ma questa è una serata quanto mai piacevole e brillante! (*Levando il proprio bicchiere, mentre anche gli altri meccanicamente lo levano, senza letizia, tanto per far qualche cosa*) Bevo alle vostre fortune. (*Bevono*) Bevo all'amore dei nostri due cari ragazzi, Anna e Giulio. (*Bevono; ma stanchi, annoiati, tanto per far qualche cosa*) Bevo... (*Lunga pausa, poi rivolgendosi a Santucci*) A che cos'altro potremmo bere? (*Santucci gli s'avvicina e gli dice qualche cosa all'orecchio. Rossi continua*) ... bevo alla rinascita materiale e morale del nostro diletto Paese... (*Bevono*).

SANTUCCI (*con estrema serietà*) — Morale, innanzi tutto.

EVELINA (*alzandosi, gravemente*) — E non dimentichiamo, nel benessere e nell'opulenza, d'inviare un doveroso, affettuoso pensiero a tanta povera gente che soffre...

ROSSI (*approvando*) — Sempre il nostro cuore è con essa.

SANTUCCI — Io penso spesso alla gente che soffre. (*Alla moglie*) Non è vero, Letizia?

LETIZIA — Continuamente.

EVELINA — Tutti pensiamo alla povera gente.

ROSSI (*continuando*) — ... il nostro affettuoso pensiero, segno d'una solidarietà che non deve mai venir meno.

EVELINA (*commossa*) — Parole sante.

ROSSI (*in un generoso impeto, levando altissimo il bicchiere*) — Beviamo alla salute dei poveri!

TUTTI — Viva i poveri! (*Bevono e tornano a sedere. Nuovamente immobilità e silenzio. Fino a che*)

EVELINA — E adesso che cosa diciamo?

ROSSI (*rassegnato*) — Ripiombiamo negli angeli.

UN DOMESTICO (*entrando*) — Il commendator Marini.

MARINI (*cui Rossi e Santucci si fanno incontro per salutarlo e condurlo verso la tavola intorno alla quale si svolgeranno i convenevoli d'uso, è un altro tipo di industriale. Bacia sulla fronte Margherita. Accarezza Anna alla quale dice*) — Giulio sta bene. Ti saluta. (*Poi, a tutti*) Porto novità. (*Pausa*) L'angelo è stato avvistato nelle campagne intorno alla nostra città.

ROSSI (*secco*) — Non ci credo.

MARINI — L'ha detto poc'anzi la radio, a conferma, del resto, di quanto han pubblicato i giornali.

SANTUCCI (*alzando le spalle*) — La radio, i giornali possono dir quello che vogliono. Ma non son tempi, questi, nei quali, come una volta, gli angeli discendano dal cielo per visitare la terra.

ROSSI — Secondo me, si tratta d'una trovata pubblicitaria.

MARINI — Eppure è stato visto.

SANTUCCI — Discendere dal cielo?

MARINI — Discendere dal cielo. Ci sono i testimoni.

ROSSI (*con sprezzo*) — Contadini, massaie, pastori...

MARINI — Non soltanto contadini, massaie e pastori. Anche distinti professionisti. Avvocati, architetti, notai... (*Seriamente*) Ora, quando un notaio... (*A Santucci*) Lei non stima i notai?

SANTUCCI — Li stimo profondamente; ma...

MARINI — Del resto, ho qui il giornale. (*Trae di tasca il giornale, cerca la notizia, legge*): « Interrogato dal nostro corrispondente locale il notaio Mattei dottor Stefano, noto e stimato in tutta la provincia, così ha risposto: Prendevo il sole nella mia terrazza, situata in luogo elevato, quando ho veduto distintamente un angelo, la cui apertura alare stimo all'incirca di metri due e cinquanta, descrivere larghi giri e compiere evoluzioni sul villaggio di Cerro, quasi volesse rallegrare la popolazione... Improvvisamente, per la rottura di un'ala o per altro incidente sul quale, non essendo un tecnico, non posso pronunciarmi, ho veduto l'angelo rovesciarsi da un lato, poi, come si dice in gergo aviatorio, precipitare in picchiata, e scomparire nel folto del bosco confinante col villaggio ».

ROSSI (*ironico*) — E non l'hanno ritrovato?

MARINI (*riponendo in tasca il giornale, molto seriamente, scuotendo il capo*) — Per quante ricerche siano state fatte nel bosco, l'angelo non è stato ritrovato.

EVELINA — Ma più tardi è stato visto aggirarsi nei pressi di un altro villaggio.

MARINI — Sì. E c'è chi lo descrive minutamente, in tutti i particolari. È alto, magro, biondo, ha gli occhi celesti, cammina leggerissimamente, senza che l'erba e i fiori su cui passa rimangano calpestati o anche di poco s'inclinino. È gentile di modi e d'aspetto, e chi lo dice giovane, chi come non avesse età.

MARGHERITA — Ha la tunica bianca?

ANNA — Aveva la tunica bianca, quando l'ha visto il notaio precipitare.

MARINI — Lo sai anche tu?

ANNA — Sì, l'ho letto anch'io. Ma successivamente indossava un vestito borghese.

MARINI — Precisamente. Un vestito logoro, sdrucito. Sembra gli sia stato fornito da una famiglia di contadini alla quale si sarebbe presentato per chiedere cibo.

ROSSI — Tutti così questi angeli. Molestano le famiglie dei contadini.

ADRIANA (*severa*) — Filippo!

EVELINA — Ma gli angeli mangiano?

MARINI — Questo, non saprei dirlo. Ma come non credere a tante testimonianze?

SANTUCCI (*incredulo*) — I soliti fenomeni di suggestione collettiva.

MARINI — Non dico di no. Ma il notaio sulla terrazza? Era solo. E i notai, d'altra parte, non si suggestionano così facilmente...

ADRIANA — Lei, Marini, attribuisce una grande importanza alla testimonianza del notaio sulla terrazza?

MARINI (*deciso*) — Importantissima.

LETIZIA — Sicchè, quest'angelo, se davvero si tratta di un angelo, si aggirerebbe da queste parti, lo abbiamo vicino, potrebbe addirittura entrar qui dentro da un momento all'altro... (*Suggestionata, con un certo sgomento che traspare dalle parole*) Là. Dal giardino.

MARINI (*ripetendo meccanicamente*) — Là, dal giardino. (*Pausa di silenzio. Dal giardino immerso nelle tenebre l'improvvisa luce d'un lampo, seguito dal sordo brontolar del tuono*).

MARGHERITA (*con voce sommessa*) — È alto, magro, con gli occhi celesti?

MARINI (*annuendo, col medesimo tono di voce*) — E cammina leggerissimamente, senza che l'erba e i fiori su cui passa rimangano calpestati o anche di poco s'inclinino.

ROSSI (*come per rompere l'incanto d'una suggestione che a poco a poco va prendendo i convitati*) — Schiocchezza! S'anche apparisse, adesso, qui, un individuo uguale in tutto e per tutto alle descrizioni che se ne son fatte, chi potrebbe provarci ch'è un angelo?

SANTUCCI — In tutti i modi, speriamo che non appaia.

ROSSI (*a Santucci*) — Si direbbe che tu e Marini abbiate paura.

EVELINA — Perchè? Non mi farebbe davvero paura un angelo. A me piacciono gli angeli.

ROSSI (*incredulo, ma pensieroso, come parlando a se stesso*) — Certo, se fosse un angelo davvero, avremmo la prova matematica dell'esistenza di quell'« al di là » cui crediamo e non crediamo.

MARINI — Perchè dici che non ci crediamo?

ROSSI — Perchè se ci credessimo davvero, caro Marini, non faremmo quel che facciamo, non vivremmo come viviamo.

SANTUCCI (*ridendo*) — Sicchè tu, se avessi, come dici, la prova matematica dell'esistenza dell'« al di là », cambieresti vita? (*Indicando Marini*) E la cambierebbe anche lui? (*Sempre più incredulo*) E la cambieremmo tutti? Via! Siamo gente troppo abile! Troveremmo il modo di non cambiarla, ve lo dico io!

ADRIANA (*pensierosa*) — Non lo so. Un angelo è sempre un angelo.

ROSSI (*scrollando le spalle*) — I tempi sono mutati mia cara. (*Nuovo lontano brontolar di tuono. Tutti guardano verso il giardino. Segue un silenzio, poi si sente squillare insistente il telefono ch'è nell'altra stanza*).

UN DOMESTICO (*apparendo sulla soglia*) — Commendatore, la desiderano al telefono.

ROSSI (*alterato*) — Chi è?

IL DOMESTICO — La polizia, commendatore.

ROSSI (*si leva e s'avvia rapidamente*) — La polizia? E che cosa vuole da me? (*Esce seguito dagli sguardi curiosi e ansiosi dei convitati i quali, in silenzio, cercheranno d'afferrare le parole di lui che parla nella altra stanza. Ma non si sente che una voce indistinta, rotta di quando in quando da esclamazioni di stupore*).

ADRIANA (*dopo un poco, allarmata*) — Non comprendo che cosa possa voler da mio marito la polizia, a quest'ora.

ANNA — Ma nulla, nulla che debba farti stare in ansia, mamma. Papà è amico dell'ispettore: si tratterà d'una comunicazione privata. Oppure di una informazione circa qualche suo dipendente.

MARINI (*come parlando tra sè, a voce bassa*) — ...senza che l'erba e i fiori su cui passa rimangano calpesti o anche di poco s'inclinino.

ANNA (*scattando*) — E la smetta lei, Marini, di rovinarci la serata con questo suo angelo che non calpesta i fiori!

SANTUCCI (*affettando disinvoltura*) — Marini ha paura. (*Dall'altra stanza non vien più la voce di Rossi, il quale ha finito di telefonare. Silenzio. Tutti gli sguardi si volgono verso la porta*).

ROSSI (*rientra, avendo sul volto i segni del più alto stupore*) — Una cosa incredibile, amici miei. (*A un cameriere*) Giuseppe. (*Segni d'attenzione del cameriere*) Qualche cosa di forte. (*Si siede attorniato dai convitati ansiosi. Beve d'un fiato quel che il cameriere gli porta. Poi, scandendo le parole*) Hanno arrestato l'angelo.

MARINI (*trionfante*) — Che cosa dicevo io?

EVELINA — È dunque già provato ch'è un angelo?

ROSSI (*frenando con le mani tutte le domande che sente venire*) — Provato, no. Ma nello stesso tempo, l'ispettore, col quale ho parlato in questo momento, mi dice di non poterlo escludere.

MARINI — È alto, magro, ha gli occhi celesti?

ROSSI (*allontanando con le mani ogni nuova domanda sì che non venga interrotto il racconto che s'accinge a fare*) — Sì, sì, è alto, magro, ha gli occhi celesti, corrisponde perfettamente alle descrizioni che se ne son fatte.

MARINI — E i fiori?

ROSSI (*seccato*) — L'ispettore non ha ancor fatto la prova dei fiori. Ma la farà, e si farà tutto, perchè un caso come questo esige che si vada a fondo con le indagini e con le prove per stabilire in breve tempo se abbiamo a che fare con un angelo veramente o con un volgare impostore. Davanti all'ufficio di polizia s'è radunata una folla che chiede a gran voce di vedere l'angelo.

SANTUCCI — Ma non si sa, ancora, se si tratti davvero di un angelo?

ROSSI — La folla ne è sicura. Dice l'ispettore che son tutti i poveri e i disoccupati della città. E per i poveri e i disoccupati anche la minima probabilità di trovarsi al cospetto di un angelo si tramuta subito in certezza. C'è anche il vecchio colonnello Bertini.

MARGHERITA — Quello delle medaglie?

SANTUCCI — Ma non le ha più. (*Indicando la tasca*) Le ho qui io. Il pover'uomo me le ha vendute questa mattina. (*Pensieroso*) Forse non gliele ho pagate

quanto avrei dovuto. (*A Marini*) Marini, tu sei convinto che sia un angelo?

MARINI (*gli fa cenno di tacere e di ascoltare il racconto di Rossi*).

ROSSI (*tagliando corto alle considerazioni di Santucci*) — L'arrestato, che ha modi distinti ed un fare che l'ispettore definisce soave, nega recisamente d'essere un ladro o un vagabondo, ed afferma d'essere un angelo incaricato lassù di una ispezione tra gli uomini.

SANTUCCI (*scrollando il capo*) — Dicono tutti così.

ROSSI (*facendo dei gesti come per avvertire che adesso viene il buono del racconto*) — State a sentire. Richiesto dall'ispettore di fornirgli almeno una prova della sua natura angelica, l'arrestato ha sollecitato un confronto.

EVELINA — Un confronto? Con chi?

ROSSI (*teatralmente*) — Con me!

ADRIANA — Con te!?

ROSSI (*spalancando le braccia*) — Con me, col commendator Filippo Rossi, titolare dell'Anonima Cotonifici Riuniti.

MARINI (*al colmo dello stupore*) — Ti conosce?!

ROSSI — Mi conosce. (*Pausa di silenzio e di stupore*) Anzi, più precisamente, io conosco lui e sono in grado di dare la più definitiva e luminosa prova della sua natura angelica. (*Pausa fatta ad arte dal narratore, il quale si compiace di tener viva la curiosità degli ascoltatori*) Sì. Afferma d'essermi apparso una volta quand'ero bambino, e con tal nitidezza e così a lungo da non poter io aver dimenticato questa visione, e da non poter non riconoscerlo ove mi fosse dato di rivederlo.

LETIZIA - Ma lei l'ha avuta davvero questa visione, quand'era bambino?

ROSSI (*come confessando qualche cosa di cui non che si vergogni, ma per pudore arrossisca, a cagione della non onesta vita trascorsa*) — Avevo dieci anni. L'ho avuta. M'ero arrampicato su un albero per rubare delle frutta, quando – oh, ma oramai sono tanti anni! – m'apparve un angelo, o qualche cosa ch'io credetti un angelo, e mi disse... Anzi, non mi disse nulla. Semplicemente levando un dito, tra il severo e il sorridente mi ammonì di non rubare. Poi, com'era venuto, scomparve. Ma lo ricordo perfettamente.

MARINI — E tu, intimorito, scendesti dall'albero.

ROSSI — Sì, ma più tardi. (*Pensieroso*) Prima rubai le frutta.

SANTUCCI (*emozionato*) — Ed era alto, magro...

ROSSI (*facendo di sì col capo*) — ... e aveva gli occhi celesti. Effettivamente, l'ho così impresso che potrei riconoscerlo. E che si tratti di lui o di un impostore, lo sapremo ben presto, forse tra pochi istanti, perchè l'ispettore, mio amico, e gentilissimo, ha voluto risparmiarmi il disturbo di recarmi all'ufficio di polizia, ed è in istrada per venir qui con l'arrestato. Sono due passi, del resto. (*Si ode un brusìo proveniente dal giardino, ma nulla si vede, essendo notte fonda.*

UN DOMESTICO (*entrando*) — Commendatore, l'ispettore viene dal giardino con l'arrestato. Ha con sè anche una donna.

ROSSI — Una donna?

UN DOMESTICO — Non so chi sia. (*Pausa*) Li segue un codazzo di gente senza riguardo che purtroppo, anzichè tenersi negli appositi vialetti, cammina sui prati calpestando le aiuole.

SANTUCCI — Se fossero angeli anch'essi, non le calpesterebbero.

UN DOMESTICO — Non sono angeli, signore. Sono i poveri e i disoccupati del paese.

ROSSI — Fate aprir la vetrata. Il temporale è passato, la notte è tiepida. (*Due camerieri, a un cenno del domestico, uno da una parte e uno dall'altra, fanno scorrere i battenti della vetrata. S'intravvede nel buio una folla che all'aprirsi della vetrata si fa silenziosa*).

L'ISPETTORE (*entra con un agente, l'Angelo, Franca. Tanto l'ispettore che l'agente indossano l'impermeabile. L'ispettore è di civilissimi modi. L'Angelo, in giacchetta, senza cappello, è bagnato di pioggia. Ha i biondi capelli incollati sulla fronte. È come trasognato, guarda fisso dinanzi a sè, senza curarsi della curiosità che desta nei presenti. La donna, giovane, ha l'aspetto equivoco, ed è vestita con la miseria e il cattivo gusto delle donne di strada. L'ispettore saluta cordialmente Rossi che gli si fa incontro, e limita a un inchino il saluto a tutti gli altri presenti. Presso la vetrata ha lasciato l'agente che sorveglia Franca. Soltanto l'Angelo è rimasto al suo fianco. Rossi fissa l'Angelo scrutandolo attentamente. L'ispettore si scosta, e invita i presenti a scostarsi sì che i due, impegnati nel confronto, rimangono isolati al centro della scena. Silenzio. Sino a che*)

ROSSI — Devo ammettere, ispettore, che la somiglianza è impressionante. Se si trattasse del confronto con un uomo, direi ch'è lui, che non può essere altri che lui. Ma la mia testimonianza serve a stabilire nientedimeno che la natura angelica di un individuo, e occorre qualche cosa di più che una rassomiglianza, per impressionante che sia. (*All'Angelo, rispettosamente*) Lei afferma d'essermi apparso, quando ero bambino, cinquant'anni fa. E in realtà un angelo, o qualche cosa di simile, m'apparve. Posso pregarla di descrivere con precisione la scena?

L'ANGELO (*soavemente, contenutissimo nei gesti*) — Volentieri. Lei s'era arrampicato, ricorda?, su un albero di mele, e stava sporgendosi, aggrappato con una mano a un ramo, per porre l'altra sul frutto più bello e più grosso, quand'io le apparvi venendo giù dalla collina, ricorda? (*Rossi fa di sì col capo*) Mi fermai ai piedi dell'albero, e le feci un gesto...

L'ISPETTORE — Vuol ripetere il gesto con tutta precisione?

L'ANGELO (*gentilmente*) — Volentieri... e le feci un gesto, così (*ripete il gesto levando l'indice della mano destra e portandola, lateralmente, all'altezza dell'occhio*) con la mano, per ammonirla a non appropriarsi ciò che, pur solo una mela, era d'altri. Lei rimase così (*imita l'atteggiamento del bambino*) tra stupito e intimorito, ma più stupito, poichè i bambini non s'intimoriscono alla vista degli angeli, come invece fanno gli uomini. Era una bella mattina d'autunno, molto somigliante, pel tepore dell'aria e pei colori vivi, a una di primavera.

ROSSI — Perfino questo, ricorda?

L'ANGELO (*annuendo*) — Lei s'accinse a discendere. Allora io disparvi senza risalir la collina.

ROSSI (*commosso, persuaso*) — Ma io poi...

L'ANGELO (*sorridendo*) — Lo so. Lei poi rubò ugualmente la frutta guardandosi continuamente intorno per il timore ch'io riapparissi. Ma non riapparvi. Nè più riapparvi a lei durante il lungo corso della sua vita e della sua carriera, ritenendo inutile ogni nuovo e più grave ammonimento.

ROSSI (*abbassando il capo, mentre fra i presenti va radicandosi ormai la convinzione che l'arrestato sia un angelo*) — Ispettore, ora non soltanto posso, ma « debbo » dire che costui è l'Angelo.

L'ISPETTORE — Ha riflettuto bene, commendatore, all'importanza e alla gravità d'una simile affermazione?

ROSSI (*solennemente*) — Ogni ulteriore riflessione non potrebbe portarmi che a una più solida e sicura conferma della natura angelica di costui. Lo scarceri, ispettore. Lei ha arrestato un angelo! (*Pausa*) E io ho paura! (*Si scosta di qualche passo. Anche i presenti, intimoriti, si scostano. Dalla folla che ha udito distintamente queste ultime parole pronunciate ad alta voce, parte un alto mormorio d'entusiasmo*).

L'ISPETTORE (*garbatamente*) — Mi scuserà, commendatore, se la mia qualità d'ispettore di polizia mi costringe, prima d'arrendermi all'evidenza, a cercare altre prove oltre questa, che pur mi sembra decisiva. Mi son permesso di convocare qui in casa sua l'illustre professor Pandolfi, un concittadino che ci fa onore, dotto anche in teologia. Egli muoverà al presunto angelo quelle domande tecniche e specifiche che noi non siamo in grado di formulare. Una soddisfacente e precisa risposta alle quali ci darà la prova irrefutabile della natura angelica (*rivolgendosi rispettosamente all'Angelo*) del signore qui presente.

UN DOMESTICO (*entrando*) — Il professor Pandolfi. (*All'apparire del professor Pandolfi, tutti salutano rispettosamente. È un decoroso, venerabile vecchio dalla lunga barba bianca, spirante da tutti i pori aria professorale. Riceve gli omaggi e i saluti con la sufficienza, se pur piena di garbo, di chi è convinto di meritare molto di più. Indossa un lungo soprabito nero. Ha i capelli bianchi precisamente divisi nel mezzo, porta gli occhiali. Voce grave, pacata, ma senza sfumatura d'indulgenza*).

PANDOLFI — Dov'è colui che si dice un angelo? (*Gli viene indicato e lo squadra a lungo, poi si siede su una poltrona davanti a un piccolo tavolo. Si toglie gli occhiali, li pulisce con l'apposita pezzuola, li rinforca, poi, nel silenzio generale, all'Angelo*) S'accomodi. (*L'ispettore spinge l'Angelo dinanzi al tavolo. Il professor Pandolfi si frega le mani, riflette, poi*) Angelo. Sa dirmi l'etimologia della parola angelo?

L'ANGELO (*prontamente e senza incertezze*) — Viene dal greco ἄγγελος, che significa nunzio, araldo, ministro. E precisamente noi, esseri sovrumani intermediari fra il cielo e la terra, siamo i ministri di cui Dio (*si inchina nel pronunciare questa parola*) si serve per annunciare agli uomini e per far eseguire sulla terra la sua volontà.

PANDOLFI (*all'ispettore che lo interroga con lo sguardo*) — Meglio non avrebbe potuto rispondere. (*Tornando all'Angelo*) Andiamo avanti. (*Gli punta il dito contro come fanno i professori quando vogliono far intendere che la domanda sarà difficile*) Lei, a quale gerarchia d'angeli appartiene?

L'ANGELO (*prontamente, quasi mettendosi sull'attenti, come i militari cui viene chiesto a quale formazione appartengono*) — Terza gerarchia, terzo coro, quindicesima compagnia.

PANDOLFI (*approva stupito e guarda più volte l'ispettore. All'Angelo*) — Vuol ripetermi, nell'ordine, le suddivisioni in cori delle tre gerarchie?

L'ANGELO — Prima gerarchia: comprende i cori dei Serafini, dei Cherubini, dei Troni. Seconda gerarchia: comprende Dominazioni, Virtù, Potenze. Terza gerarchia: comprende Principati, Arcangeli, Angeli. Ed è appunto al coro degli Angeli ch'io mi onoro di appartenere.

PANDOLFI — E qual è l'ufficio del Coro degli Angeli?

L'ANGELO (*sempre con la medesima prontezza*) — D'annunziare i voleri e le promesse di Dio. Di perlustrare la terra e d'informarsi della condotta soprattutto morale e religiosa degli uomini. Di metterli alla prova e accusarli al tribunale divino se convinti o sospetti di colpa. (*Si volge e fissa a lungo il commendator Rossi che non sostiene lo sguardo*) Di assistere i buoni e i devoti. Ma a costoro provvede una categoria a parte, non ufficialmente riconosciuta, ch'è quella degli angeli custodi.

PANDOLFI — Lei è un angelo perlustratore?

L'ANGELO — Sì, sono un angelo perlustratore.

PANDOLFI — Avete un comandante generale?

L'ANGELO — Lo abbiamo.

PANDOLFI — A chi si manifestò questo comandante generale?

L'ANGELO — A Giosuè, sulla via di Gerico. (*Il professore fa continui ammirati cenni d'assenso*) « Giosuè alzò gli occhi e riguardò, ed ecco, un uomo stava ritto davanti a lui, il quale aveva la sua spada in mano. E Giosuè andò a lui e gli disse: Sei tu dei nostri, ovvero dei nostri nemici? E l'uomo disse: No; anzi, io sono il « Capo dell'esercito del Signore ». (*Ammirazione del professore, sensazione fra i presenti*).

EVELINA (*a Pandolfi*) — Gli domandi perchè è senz'ali e in borghese.

PANDOLFI — Ha sentito la domanda della contessa?

L'ANGELO — « Giosuè alzò gli occhi e riguardò, ed ecco, « un uomo » stava ritto davanti a lui... ». Un uomo, contessa. Spesso gli angeli prendono parvenza umana quando scendono fra gli uomini. E indossano le vesti dell'epoca.

PANDOLFI — Lei che età ha?

L'ANGELO — Sono stato creato insieme al cielo e alla terra.

PANDOLFI (*approvando*) — È vero. Lo si può leggere in Sant'Agostino. (*All'Angelo*) E mi dica (*stia attento è una domanda difficile*): non contraddice alla sua evidente corporeità la sua natura angelica e perciò spirituale?

L'ANGELO — Noi partecipiamo del cielo e della terra, professore. Del resto, lei sa meglio di me che pur insistendo sulla loro differenza dagli uomini, i Padri orientali erano tutti d'accordo sulla corporeità degli angeli.

PANDOLFI — Benchè i Padri occidentali...

L'Angelo — Mi perdoni, professore, ma i Padri occidentali, ammettendo, come fanno, una corporeità « sui generis » affermano, in sostanza, la medesima cosa. « Nisi est incorporeum nisi quod non est » dice Tertulliano; e lo stesso San Tommaso, che pur sostiene la immaterialità degli angeli, è costretto ad ammettere delle « forme sussistenti ».

Pandolfi — Lei è apparso altre volte ad altre persone oltre che al commendator Rossi?

L'Angelo — Innumerevoli volte, ad innumerevoli persone. Sono io l'angelo che apparve al profeta Zaccaria, io che annunciai ad Abramo la nascita di Isacco; io che avvertii Lot di allontanarsi in tutta fretta da Sòdoma; io che lottai con Giacobbe, per tentarlo; io che, prendendo l'aspetto d'una fiamma in mezzo a un pruneto, mi mostrai a Mosè; io che ai piedi d'una quercia apparvi a Gedeone.

Pandolfi (*come chi fa l'ultima e decisiva domanda*) — Bene. E Gedeone che cosa stava facendo?

L'Angelo (*con estrema sicurezza*) — Stava macinando il grano nel torchio.

Pandolfi (*levandosi in piedi di scatto, a gran voce*) — Ispettore, non ci sono più dubbi. È un angelo. Mi assumo tutta la responsabilità dell'affermazione. Le lascerò una dichiarazione scritta. (*Dalla folla raccolta nel giardino si leva un grido d'entusiasmo. L'ispettore, commosso, stringe la mano all'Angelo, congratulandosi*).

L'Ispettore — Lei è libero. E non so come farmi perdonare...

L'Angelo (*sorridendo*) — Lei ha fatto il suo dovere, ispettore. Avevo, ed ho, l'aspetto più di ladruncolo che d'angelo. (*Sollevando Evelina che gli s'è gettata ai piedi*) E lei non stia in ginocchio, contessa. (*Vedendo che altri accennano ad inginocchiarsi*) Nessuno deve stare in ginocchio davanti a me. (*A Pandolfi*) Tanto meno lei, professore, di cui conosco la retta ed integra vita, solamente offuscata, forse, (*sorridendo*) da una punta di presunzione. (*Il professore abbassa il capo, l'Angelo gli accarezza dolcemente i capelli bianchi*) Apparso in veste d'uomo, io vi prego di considerarmi uomo fra gli uomini... (*Vedendo che tutti si scostano da lui impauriti, e vorrebbero sparir sottoterra*) E non dovete aver paura di me. Gedeone ebbe forse paura di me, quando gli apparvi?

Rossi (*pallido*) — Ma Gedeone aveva la coscienza pulita. Non aveva speculato nei cotoni.

L'Angelo (*amichevolmente*) — Io non son qui solo per condannare. Anche per rimettere il peccatore sulla retta via, e perdonare. (*Indicando dalle parte del giardino*) Guardate i poveri, fuori, in giardino. Nessun timore. Nulla, anzi, li rallegra quanto la mia venuta.

Rossi (*c. s.*) — Non hanno niente da farsi perdonare.

Margherita (*facendosi avanti*) — Io ho avuto rapporti col commendatore Rossi.

Adriana (*c. s.*) — Io li ho avuti col commendator Marini!

L'Angelo (*imponendo il silenzio e allontanando Letizia che anche essa è sul punto di dir qualcosa*) — A più tardi, signori, le confessioni. (*Guardando verso Rossi la cui paura è ancora più evidente che quella degli altri*) Ora io debbo ringraziare il padrone di casa per la sua preziosa testimonianza – oh, non ha rinnegato l'angelo che gli apparve quand'era bambino! – e per la generosa ospitalità (*gli s'avvicina pian piano e gli pone sorridendo una mano sulla spalla*) che concede a me e alla povera gente che aspetta nel giardino.

Rossi (*gridando, pieno d'enfasi*) — Ma naturalmente! Chi più di me ama i poveri? Non abbiamo fatto noi, qui, un brindisi, prima che lei arrivasse, in onore dei poveri, e rivolto ad essi un affettuoso pensiero di commossa solidarietà? Chi più di me si preoccupa di dar lavoro ai disoccupati? (*Avanzando verso la vetrata*) Avanti, avanti, brava gente, bravi lavoratori, prossimo mio adorato! Avanti, avanti, fratelli in Cristo! (*E ogni tanto si volge a guardar l'angelo per vedere se approva*) Vi darò il lavoro cui avete diritto, la mercede che meritate, il benessere che solo l'ingiustizia sociale fino ad ora vi ha negato. E per questa notte siete miei ospiti, la mia tavola v'aspetta... avanti, avanti... (*sempre guardando ogni tanto l'Angelo, mentre il gruppo dei poveri entra timidamente, come trasognato, nella sala*) ...ch'io abbracci almeno qualcuno di voi. (*All'Angelo*) Mi permettete d'abbracciarne qualcuno? Mi piace tanto di abbracciare i poveri. Spesso passo gli interi pomeriggi, ad abbracciarli... (*Ne abbraccia qualcuno*)... Non posso abbracciarvi tutti, ma vi ho tutti qui, nel mio cuore... (*Alla moglie*) Adriana, abbracciane anche tu qualcuno. (*Adriana ne abbraccia uno dalla lunga barba che si profonde in inchini*) Sigari! Volete dei sigari? Giuseppe! (*Al domestico*) Giuseppe. Dei sigari per il proletariato! (*Giuseppe viene avanti con la scatola dei sigari. Rossi ne distribuisce a tutti, mentre Marini e gli altri premurosamente offrono il fuoco*).

Una Donna (*a Rossi che ha offerto un sigaro anche al suo bambino*) — Signore, ha poco più di otto anni e non fuma ancora sigari.

Rossi — Se non fuma mi offendo! (*Glielo accende, e il bambino manda grandi boccate. Rossi, all'Angelo*) Ha visto come tratto i poveri? (*Di nuovo, ai poveri*) Siete miei ospiti. Mangiate, bevete, correte per le stanze, dormite sui nostri letti, indossate le pellicce di mia moglie. (*Ai camerieri*) Voi apparecchiate le tavole. (*I camerieri aggiungono vivande sulla tavola ancora imbandita*) E voi (*rivolto agli amici e ai parenti*) servite questi miei ospiti, umilmente, fraternamente, perchè siamo tutti uguali al cospetto di Dio di cui questo signore, (*indicando l'Angelo*) mio amico, è il rappresentante. Chi si esalta sarà umiliato, ma chi si umilia sarà esaltato. (*All'Angelo, della cui approvazione è avido*) Non è così?

L'Angelo (*sorridendo*) — È così. Ma ora lasciate che i poveri vengano a me. (*Stende loro affettuosamente le braccia. I poveri, dapprima un poco incerti, anzichè avanzare verso di lui si precipitano verso la tavola che i camerieri hanno terminato d'imbandire sontuosamente*).

Rossi (*li segue premurosamente invitando gli amici e i parenti a servirli, ciò che essi eseguono con zelo. Poi tornando verso l'Angelo, ch'è mortificato*) — Ha visto come fanno? (*Scorgendo, rimasta presso la vetrata, Franca sorvegliata da un agente*) Chi è quella donna?

L'Ispettore (*desolato*) — Commendatore, la prego

di scusarmi. Venendo qui da lei con l'Angelo, i miei agenti hanno fermato una donna di facili costumi, una venere vagante. Non potendo lasciarla, mi son permesso di condurla qui e di farla rimanere presso la vetrata sotto la vigilanza dei mei agenti. Come vede, per non recare offesa alla casa, è più nel giardino che nella sala. Voglia ancora perdonarmi. Tra poco la condurremo in camera di sicurezza.

ROSSI (*sempre in preda all'eccitamento, guardando verso l'Angelo*) — Come si chiama?

L'ISPETTORE — Franca.

ROSSI (*all'Angelo*) — Guardi come mi comporto io con queste sventurate la cui sciagurata professione è più da imputarsi alla miseria che al vizio. (*Aprendo le braccia*) Franca, sorella mia, qui sul mio petto. Mia ospite anche tu! (*Poi che la donna non si muove, va a lei e trascinandola, timida e riluttante, per un braccio, la porta al centro della scena. Adriana, Margherita, Anna, Giulio, che hanno visto e udito, lasciano di servire i nuovi ospiti, e accorrono allarmati. Giulio è indignato*).

MARINI — Filippo, questo non te lo posso permettere! Introdurre una donna simile in una casa dov'è tua moglie, dov'è tua figlia, dov'è la promessa sposa (*indicando Anna*) di mio figlio! (*Si appella con lo sguardo ai presenti, i quali anch'essi disapprovano*).

ROSSI (*avvicinandosi confidenzialmente all'Angelo, verso il quale ha perduto ogni timore, e indicando Marini*) — Glielo dica lei a questo cattivo uomo che forse l'ha dimenticato, in qual maniera il Signore accolse la Maddalena, la peccatrice da cui tutti rifuggivano con orrore. (*Rivolgendosi con decisione ai parenti*) Ora io vi dico che sino a che l'Angelo rimarrà ospite sotto il mio tetto.... (*Pausa... All'Angelo*) Lei si trattiene molto sulla terra?

L'ANGELO (*sorridendo*) — Può essere un'ora, può essere un giorno, possono essere sei mesi. Non lo so.

ROSSI (*cordiale*) — Si ricordi che più si trattiene e più mi fa piacere. (*Tornando ai parenti e riprendendo il suo tono autoritario*) Fino a che l'Angelo rimarrà in questa casa e anche dopo che l'Angelo se ne sarà andato... (*all'angelo, sorridendo*)... – ma con la promessa di tornare, non è vero? – in questa casa rimarrà mia sorella Franca, ch'è anche (*rivolgendosi alla moglie e alle amiche*) la vostra sorella. (*A Franca che tenta d'allontanarsi*) No, Franca, tu devi rimanere. (*All'Angelo*) Non è vero che non deve andarsene? Glielo dica lei.

L'ANGELO (*a Franca dolcemente, guardandola negli occhi, mentr'ella li abbassa*) — Ti dico, Franca, che tu puoi rimanere.

ROSSI — Anna, conducila nella tua stanza e rivestila d'uno dei tuoi migliori abiti.

ANNA (*ironica*) — Avrà bisogno, prima, di un bagno.

SANTUCCI (*di rincalzo*) — Al corpo e all'anima.

ROSSI (*all'Angelo, prendendo Santucci per un orecchio*) — Non gli dia retta a questo scioccone. (*A Santucci*) Non giudicare, se non vuoi essere giudicato. (*All'Angelo*) Non è così? (*Ad Anna*) Va e fa quel che ti ho detto.

ANNA (*e Franca escono. Prima di uscire, Franca guarda a lungo l'Angelo, il quale ricambia lo sguardo*).

ROSSI (*all'Angelo*) — Ha visto di che cosa sono capace? Lo riferirà, spero, lassù, quando farà il suo rapporto. (*Al domestico*) Giuseppe, (*indicando l'Angelo*) provvedi il signore di tutto quanto gli occorre in fatto d'abiti, e assegnagli la più bella stanza.

GIUSEPPE — Ai suoi ordini, signor... (*S'arresta, non sapendo come chiamarlo*).

L'ANGELO (*sorridendo e toccandogli la mano sulla spalla*) — Chiamami semplicemente angelo. Non c'è altro modo di chiamarmi. Non ho un nome.

GIUSEPPE (*cui sembra poco*) — Non so... Dottore... Cavaliere...

L'ANGELO (*c. s.*) — No, basta angelo. Non ti sembra abbastanza?

ROSSI — Voglia scusarlo. Qui in terra c'è l'abitudine di dare un titolo a tutti. Sono di quelli che potrebbero meritare rispetto col solo nome e il solo cognome. (*Pausa*) Ha visto? Tutta una nuova vita. Solidarietà umana, giustizia sociale, assistenza alla vecchiaia, alleanza fra capitale e lavoro, redenzione della gioventù traviata. (*Allegramente, prendendo sempre più coraggio*) Dica la verità: lei credeva di trovare sulla terra tutti egoisti, tutti malvagi. (*Indicando il Cielo*) C'è troppo pessimismo lassù, caro il mio Angelo. Dovrà dire lassù, al suo ritorno, che ha trovato quaggiù tesori di bontà, miniere di generosità, e che la classe dirigente non è poi così brutta come la si dipinge. (*Chiamando Marini*) Non è vero Marini?

MARINI (*avvicinandosi, all'Angelo*) — Vedrà che anch'io...

L'ANGELO — Ha un cotonificio anche lei?

MARINI (*stupito*) — Come lo sa?

L'ANGELO (*alludendo al benessere che spira da tutta la sua persona*) — Si vede.

ROSSI (*chiama*) — Santucci! (*Santucci s'avvicina. Rossi lo presenta all'Angelo*) Carlo Santucci, il più ricco gioielliere della zona. (*Santucci s'inchina*).

L'ANGELO (*a Santucci, che va nascondendosi per sfuggire agli sguardi dell'Angelo*) — Santucci, lei già non mi conosce più? Avrei voluto citar anche lei come testimone, e recentissimo; ma ho voluto risparmiarle il confronto, assai più penoso per lei che non per il commendator Rossi sorpreso, in fondo, a nient'altro che a rubar delle mele su un albero. Io le sono apparso questa mattina, ricorda?, nel suo negozio, mentre comprava per quattro soldi le medaglie da un vecchio colonnello. (*Santucci abbassa il capo*) E l'ho ammonita col dito (*ripete il gesto ch'è il medesimo fatto al Rossi bambino*) o a non comprarle o a pagarle in modo che compensassero almeno in parte il sacrificio del poveretto.

ROSSI — Il colonnello Bertini! Ma non era fra questa gente?

L'ISPETTORE (*esce in giardino e riappare dal buio tenendo sotto braccio il vecchio colonnello Bertini. Un vecchino pallido e magro, vestito di scuro, decoroso, nonostante la palese miseria. Viene avanti con passo incerto, abbagliato da tanto luce*).

ROSSI — Colonnello, ma lei doveva entrar con gli altri, accomodarsi a tavola. (*Il colonnello guarda verso la tavola dove i poveri vanno tuttavia ingozzandosi, poi riporta lo sguardo, pieno di dignità, sul commendator Rossi; e, ostentatamente allacciandosi i*

modesti guanti di lana nera) Vede, commendatore, sono povero anch'io, e forse più di loro, ma... (*Rossi comprende la lezione, è imbarazzato*).

L'Angelo — Santucci. (*Santucci s'avvicina*) Le ha qui le medaglie? (*Tutti, tranne i poveri, si dispongono in semicerchio intorno al vecchio colonnello come per una cerimonia militare. Santucci trae da un sacchetto le medaglie, che sono due, una d'oro e una d'argento, le consegna all'Angelo che s'avvicina al colonnello e gliele appunta sul petto. Il colonnello, commosso, vorrebbe restituirle, non avendole ricomprate. L'Angelo gli pone una mano sulla spalla*) Colonnello, non abbia scrupoli. E poi da me si può accettar tutto senza venir meno al decoro! (*Pausa*) Io sono l'« Angelo ».

* ATTO SECONDO *

La scena rappresenta il giardino che nel primo atto era di là della vetrata, immerso nel buio. Questa volta nel fondo si vedrà, invece, la facciata della villa con la grande vetrata, aperta..

(*Alberi, un tavolo, sedie di vimini. È una bella giornata di sole. Dal ramo di un albero pende un'altalena seduto sulla quale è uno straccione incoronato di fiori. Fuma la pipa. Seduta poco distante, Evelina sferruzza. Un grosso gomitolo di lana è ai suoi piedi. Adriana sta adornando di fiori il tavolo*).

Lo Straccione (*dopo un lungo silenzio, cavandosi di bocca la pipa*) — Ehi, voi. Dondolatemi.

Adriana — Dice a me?

Lo Straccione — Non a voi. M'avete dondolato abbastanza. Sarete stanca. Dico alla vecchia.

Evelina (*risentita*) — Dice a me forse?

Lo Straccione — Non credevo che rivolgersi a una vecchia in un enorme giardino dove non esistono altre vecchie che voi, potesse dar luogo a dubbi. Dico a voi. Dondolatemi.

Evelina (*levandosi di scatto, ad Adriana*) — Questi poveri! Guai a conceder loro un dito! (*Guardando rabbiosamente verso la villa*) Eh, se non ci fosse l'Angelo! (*Allo straccione, di malavoglia ma sottomessa*) Vengo. (*S'avvicina all'altalena, e comincia a spingere lo straccione. Ma costui è pesante, e la vecchia contessa, per quanto si sforzi, non riesce a spostarlo che di poco*).

Lo Straccione — Non così, basta. Non siete buona a nulla. Ci sono delle donne che alla vostra età portano ancora sulla spalle un quintale di legna. E delle lavandaie molto più vecchie di voi che lavano ancora intere montagne di biancheria. Le avete mai viste, sulle rive dei fiumi?

Evelina — Io non vado mai sulle rive dei fiumi a veder lavare le lavandaie.

Lo Straccione — Male. Dovreste andarci. Un giorno vi ci condurrò. (*Scende dall'altalena, mentre Evelina torna alla sua sedia, e riprende a sferruzzare. Lo straccione le si avvicina*) Che cosa fate di bello? (*Prende un lavoro a maglia e lo osserva curiosamente*).

Evelina (*strappandogli dalle mani il lavoro*) — Date qua. (*Pausa*) Sono cuffiette per i cherubini.

Lo Straccione — Cuffiette per i cherubini? (*Ridendo*) Per quegli affarini con due alette e la sola testa, senza corpo?

Evelina — Parla bene, con rispetto. Sono piccoli angeli.

Lo Straccione — E che cosa volete che se ne facciano, i cherubini, delle vostre cuffiette? (*Seriamente*) Un giorno vi condurrò sulla riva del fiume a vedere le lavandaie.

Anna (*uscendo dalla villa, allo straccione*) — Se volete accomodarvi... Il pranzo è pronto.

Lo Straccione (*battendo la mano sulla spalla di Evelina*) — E un altro giorno mi permetterò di chiedervi una risposta alla seguente garbata domanda: « Che cosa ci state a fare, al mondo, voi? ». (*S'avvia verso la villa, esce*).

Anna (*ad Evelina, ch'è mortificata*) — Non gli dia ascolto, contessa. Non capiscono nulla.

Evelina — Hanno una mentalità rozza e primitiva, molto arretrata rispetto alla nostra. A sentir lui, dovrei, alla mia età e nella mia condizione, caricarmi le spalle di legna. Come se il far cuffiette per i cherubini fosse un lavoro meno utile. Guarda quante ne ho fatte, Anna. (*Le mostra le numerose cuffiette già finite*).

Anna — Lei s'affatica troppo, contessa.

Evelina (*seriamente*) — Anna, io sono ricca, sola, non ho parenti, per amici ho voi che non avete bisogno di nulla. E questo mio profondo, infinito desiderio di far del bene, di non trascorrere la mia vita inutilmente, debbo pur soddisfarlo. Altrimenti sarei un ramo secco, buono nemmeno per il fuoco. Far del bene, Anna. Ti ricordi di quando facevo gualdrappine per i cani? Ti ricordi di quando cucivo piccoli cappottini per gli uccellini? (*Pausa*) Tutta una vita spesa per gli altri. (*Pausa*) Poi è venuto l'Angelo, e s'è aperta una nuova, inaspettata via alla mia missione di bene. Abbiamo parlato spesso, sai, dei cherubini, di queste povere creaturine che altro non hanno se non un capino in mezzo a due piccole ali, e svolazzano continuamente, di qua e di là, con qualunque tempo. (*Tutta preoccupata*) Pensa, senza cuffietta! (*Pausa*) Il Signore, certo, preso com'è da tante cose, non può pensare a tutto. E l'Angelo ha trovato molto buona la mia iniziativa. Abbiamo formato un comitato, molte mie amiche lavorano anch'esse intorno alle cuffiette, e contiamo, il giorno in cui l'Angelo tornerà su, di potergliene consegnare un migliaio. Simpatico giovane, quell'angelo!

Anna (*di tutt'altro parere*) — Sta conducendo alla rovina mio padre.

Evelina — Tuo padre, Anna? Ci vogliono altro che angeli per condurre alla rovina un cotoniere.

Anna — Temo che ci riuscirà, purtroppo. Ha dato il colpo di grazia all'industria. Mio padre va regalando azioni di qua e di là, ha assunto tutti i disoccupati della zona, ha raddoppiato le paghe, vende a prezzi bassissimi, e ogni giorno li diminuisce in concorrenza con gli altri che da quando è venuto l'Angelo fanno a chi si mostra più generoso e a chi più va incontro al popolo.

Evelina — Tu non conosci tuo padre. Sono sicura che troverà la maniera di trarre un utile anche dalla venuta dell'angelo.

ANNA — No. Ha cambiato vita. Non vede che l'angelo, non frequenta che l'angelo, lo segue docile e servizievole come un cagnolino. Ne è entusiasta. (*Pausa*) È giunto al punto di propormi un fidanzamento con l'Angelo.

EVELINA (*battendo le mani*) — L'avrei giurato! Ragazza mia, in questo progetto c'è tutto tuo padre. (*Pausa*) Ma è naturale! L'Angelo non rimarrà qui in eterno, un giorno o l'altro dovrà pur tornare lassù... Ora, è chiaro, che, partito che sia l'Angelo, tuo padre non tarderà a riprendere la vita di un tempo, ma avrà un parente lassù, un preziosissimo parente che gli permetterà di fare qualsiasi cosa, anche di affamare l'intera zona, senza più il pericolo di perdere il posto in paradiso. Tuo padre, ragazza mia, è un uomo con la testa sulle spalle. È un industriale che si lavora anche gli angeli. (*Pausa*) Piuttosto, Anna, tu sei già fidanzata con Giulio, e ti dispiacerà di venir meno alla promessa.

ANNA (*alzando le spalle*) — Che cosa vuole che mi dispiaccia? Io è Giulio non ci amiamo. Lei sa meglio di me che il nostro sarebbe stato un matrimonio d'interesse, non tanto fra me e Giulio quanto fra il Cotonificio di mio padre e quello del commendator Marini. Ed ora, che le due aziende vanno diritte incontro al fallimento, di questo matrimonio non si parla più.

EVELINA (*affettuosamente, dopo una pausa*) — Provi simpatia per l'Angelo?

ANNA (*annoiata*) — Già. Me l'ha chiesto anche mio padre. (*Pausa*) Ma che cosa potrebbe mai provare una ragazza, nei confronti di un angelo, all'infuori di un senso di rispetto, anzi di venerazione?

EVELINA (*insinuante*) — È pur un simpatico giovine.

ANNA — Ma di natura tutta spirituale, esclusivamente spirituale.

EVELINA (*dubbiosa*) — Mah!

ANNA (*meravigliata*) — Come ma?

EVELINA — Angeli moderni, figliuola mia. Angeli moderni! (*Pausa*) Tuo padre ha l'occhio clinico: se gli sta sempre intorno, se lo segue come un cagnolino, vuol dire che ha scoperto i suoi lati deboli e riuscirà a farne uno strumento dei propri interessi. (*Sicura*) Quello, figliuola mia, cascato com'è nelle mani di tuo padre, è un angelo che non rivede il cielo, te lo dico io! (*Pausa*) Quanto poi, alla sua natura esclusivamente spirituale, permettimi di avere i miei dubbi. (*A bassa voce*) Non ti sei accorta di come spesso e volentieri s'intrattenga con quella... con quella ragazza... come si chiama?

ANNA — Franca.

EVELINA — Franca. Bella compagnia per un angelo! (*Pausa*) Io, è la prima volta che vedo degli angeli, ma ti confesso che me li figuravo in ben altra maniera. In compagnia d'alti prelati, di vecchie signore, di personalità della politica e della scienza, parlare, non so, di problemi morali, descrivere gli usi e i costumi del cielo, rievocare episodi vissuti della Bibbia... Questo, invece, appena può rimaner solo con Franca...

ANNA — Ma s'è redenta!

EVELINA — E tu credi alla redenzione di quelle ragazzacce? Sei troppo ingenua! (*Pausa*) Eh, non son più gli angeli d'una volta... Angeli del dopoguerra, mia cara!

L'ANGELO (*appare, uscendo dalla vetrata*) — Si può salutare la nonnina dei cherubini?

EVELINA (*levandosi in piedi, mentre anche Anna saluta per poi allontanarsi ed uscire*) — Salute all'Angelo. Vuol vedere il mio lavoro?

L'ANGELO — Come vanno le cuffiette?

EVELINA — Ne ho già fatte più di cento. (*Mostrandogliene una*) Vede? Si allacciano sotto il mento, e hanno ai lati le aperture per le ali.

L'ANGELO (*gentilmente*) — Sono davvero graziose, contessa, ed eviteranno ai cherubini quei noiosi raffreddori che talvolta durano tutto l'inverno. Il suo gentile pensiero verrà molto apprezzato lassù. Si segga, contessa. (*Evelina torna a sedere*) Buongiorno, Rossi. (*Rossi entra spingendo una carrozzina nella quale è seduto un uomo vecchissimo*).

ROSSI (*compunto*) — Salute all'Angelo! Vede? Mi sono alzato di buon mattino per portare a spasso questo vecchio lavoratore già addetto alle antiche filande di mio padre. (*Indicandolo*) Bel vecchio. Mi piace immensamente portare a spasso, di buon mattino, i vecchi operai. Ha trovato dei fiori sulla soglia della stanza?

L'ANGELO — Ne trovo tutte le mattine, commendatore.

ROSSI — Sa chi è che ve li depone?

L'ANGELO (*sorridendo*) — Lei, Rossi?

ROSSI (*chinando, modestamente, il capo*) — Sì. (*Pausa*) Anche i cotonieri hanno un cuore. (*Pausa*) Un pensiero gentile, un omaggio devoto. Le dispiace?

L'ANGELO — No. Anzi. (*Pausa*) Noi dovevamo parlare, commendatore. Gli altri dove sono?

ROSSI — Son qui. (*Entrano Marini, Santucci, Ferretti, Adriana, Margherita, Letizia, Franca*).

TUTTI (*meno Franca, compuntamente*) — Salute all'Angelo.

L'ANGELO — Salute a voi. Buongiorno Franca. (*Franca china il capo*).

EVELINA — Loro debbono parlare? Io vado via.

ROSSI — Le dispiace, contessa, di far continuare la passeggiata a questo simpaticissimo antico operaio di mio padre?

EVELINA — Oh, volentieri! (*Comincia a spingere la carrozzina, mentre lo straccione della prima scena rientra e torna sull'altalena*).

LO STRACCIONE — Chi mi dondola? (*Ad Evelina che gli passa accanto spingendo la carrozzina*) Oh, non voi. (*Evelina, impettita, esce*).

ROSSI — Fallo dondolare tu, Adriana. (*Adriana, zelantissima, s'accosta allo straccione e spinge l'altalena*).

L'ANGELO (*gravemente*) — Signori, una per una io ho ricevuto tutte le loro confessioni circa i loro complicati rapporti di natura, diciamo così, intima...

ROSSI — E fatte sinceramente, pienamente, come appunto ci si confessa agli angeli.

L'ANGELO (*annuendo*) — Sì. Ma senza pentimento, senza rimorso. Ora – ed è per questo che sono stato mandato quaggiù in mezzo a loro – io vorrei che loro si rendessero conto del male che hanno fatto.

MARINI — Ecco. È questo, appunto, che noi non riusciamo a capire.

ADRIANA (*spingendo l'altalena*) — D'altra parte siamo qui per capire, per renderci conto. Ci aiuti.

L'ANGELO — Lei, dunque, signora ha avuto rapporti col commendator Marini.

ADRIANA (*tranquilla*) — Sì.

L'ANGELO — Frequenti, vero?

ADRIANA — Frequentissimi. (*Pausa*) Le ho già detto, mi pare, che per incarico di mio marito (*accenna a Rossi*) dovevo indurre il commendator Marini a cedere le azioni della Cotoni e Affini.

L'ANGELO — Benissimo. Lei, invece, signora Margherita?

MARGHERITA — Io, invece, per incarico di mio marito (*accenna a Marini, che annuisce*) ho avuto rapporti col commendator Rossi per indurlo a disfarsi delle azioni dell'Anonima Cotonifici Riuniti.

L'ANGELO — Perfettamente. E nello stesso tempo lei era al corrente dei rapporti di suo marito con la signora Adriana.

MARGHERITA — Naturalmente.

L'ANGELO (*ad Adriana*) — Mentre lei, a sua volta, sapeva...

ADRIANA — Senza dubbio. Qui la morale non c'entra. Si trattava d'una battaglia finanziaria.

L'ANGELO — Ora vediamo la signora Letizia.

LETIZIA (*guardando Franca*) — Non pensa che forse sarà bene allontanare la ragazza?

L'ANGELO — Franca? Penso di sì.

ROSSI — Franca, ora qui si diranno cose un po' forti. Sarà bene che tu vada.

L'ANGELO — Vai, Franca. (*Franca esce*).

LETIZIA (*dopo che Franca è uscita*) — Io avevo rapporti per incarico di mio marito (*accenna a Santucci*) tanto col commendator Rossi quanto col commendator Marini.

SANTUCCI (*intervenendo*) — Sa, per indurli a fare i maggiori acquisti possibili alla nostra gioielleria.

LETIZIA — Una battaglia commerciale.

SANTUCCI — Mentre io, a mia volta, avevo rapporti (*accenna ad Adriana*) con la signora...

MARGHERITA (*pronta*) — E con me.

L'ANGELO — Non mi permetterei di metterlo in dubbio.

ADRIANA (*spingendo lo straccione*) — Li avevamo per incarico dei nostri mariti allo scopo di ottenere forti sconti sul prezzo dei gioielli.

MARINI — Una battaglia economica.

SANTUCCI — Ma non c'era nulla d'immorale.

L'ANGELO (*accennando a Ferretti*) — E il signore?

FERRETTI — No. Io sono qui di passaggio, per veder lei. Traffico in medicinali, e non ho ragione, fino a che i miei amici sono in buona salute, di avere rapporti con le loro mogli. Mi chiamo Arturo Ferretti. E se ha bisogno di insulina...

L'ANGELO (*rivolgendosi nuovamente agli altri*) — Rapporti non extraconiugali, ne avevano?

ROSSI (*premuroso*) — In che senso?

L'ANGELO — Voglio dire: c'erano, fra di loro, ogni tanto, rapporti normali tra moglie e marito?

MARINI — Mai. Venendo a mancare il movente economico...

L'ANGELO — Vedono... Se io riuscissi, con la mia venuta in terra, a ripristinare presso le mogli l'antico uso di avere rapporti con i propri mariti, e presso i mariti di averli con le proprie mogli, sarebbe già un enorme, insperato successo. Vorrei che loro comprendessero d'aver male operato.

SANTUCCI — Si figuri! Se lei lo vuole, lo comprendiamo senz'altro.

ROSSI — Bisogna che lei ci spieghi. Noi siamo qui pieni di buona volontà.

LO STRACCIONE — Signor Angelo, non creda nemmeno una parola di quello che dicono. Appena lei sarà tornato lassù, ricominceranno peggio di prima. Hanno una paura maledetta dell'inferno, nient'altro.

SANTUCCI (*allo straccione*) — E lei non ha paura?

LO STRACCIONE — Io? E di che dovrei aver paura io che sono povero? Mi son forse potuto permettere il lusso di commettere peccati? Ma se Dio vuole, adesso ch'è venuto l'Angelo, tocca a noi commetterli! È il nostro turno. Io ho già rapporti con la guardarobiera e la cuoca. (*All'Angelo che sta per parlare*) E lei non mi dica niente, perchè lei è venuto in terra a ricondurre sulla retta via i signori, e non noi che abbiamo cominciato appena adesso a goderci quella sbagliata. E prima di far la morale agli altri, la faccia a se stesso. (*Agli altri*) Tra lui e quella ragazza ch'è andata via poco fa, non ci vedo chiaro. (*All'Angelo*) Mi dondoli. La signora (*accennando ad Adriana*) è stanca. (*Agli altri*) Vadano, vadano.

L'ANGELO (*s'avvicina allo straccione*).

ROSSI (*all'Angelo*) — Io devo parlarle.

L'ANGELO — Più tardi. (*Escono tutti, tranne l'Angelo e lo straccione*).

LO STRACCIONE — Ha visto che gente?

L'ANGELO (*spingendolo*) — È un mondo molto brutto.

LO STRACCIONE — Lei, se rimane qui, si rovina. Torni su. Mi dispiace vedere un angelo traviarsi.

L'ANGELO — Devo compiere la mia missione.

LO STRACCIONE — Lei finisce male. Torni su. Ci lasci nella convinzione che almeno gli angeli sono persone per bene. (*Scende dall'altalena. Confidenzialmente*) Una scappatella, eh? (*Pausa*) È innamorato della ragazza?

L'ANGELO — Non è la parola precisa. Le voglio bene. È l'unica che abbia accolto con gioia pura, disinteressata, la venuta di un angelo. I ricchi mi fanno buon viso per paura, i poveri per tornaconto.

LO STRACCIONE — E lei, per tutto premio, s'è vendicato di quella povera ragazza persuadendola ad abbandonare il mestiere. Quando lei sarà tornato su, chi le darà da mangiare?

L'ANGELO — Si sceglierà un lavoro...

LO STRACCIONE (*ridendo*) — Come si vede che lei è un Angelo! (*Battendogli una mano sulla spalla*) Siete tutti così ingenui, lassù?

UN DOMESTICO (*entrando*) — Il barone del Forte con alcuni bambini.

LO STRACCIONE — Io vado. Non sopporto la vista dei baroni. Figuriamoci, poi, quando sono in compagnia di bambini. (*Esce. Entra il barone del Forte seguito da numerosi bambini*).

L'ANGELO — Il barone del Forte?

DEL FORTE (*inchinandosi*) — L'Angelo?

L'ANGELO — In persona. (*Accennando ai bambini*) I bambini sono suoi?

DEL FORTE — Sono celibe, privo di parenti e vivo solitario in una villa in collina.

L'ANGELO — Che cosa ha fatto, sinora, per rendersi utile al prossimo?

DEL FORTE — Niente. Ma dopo la sua venuta ho deciso di cambiar vita e conduco appunto con me questi bambini, tutti orfani da me adottati ieri sera davanti a un notaio. Ho fatto un giro per le case popolari. Ora, io venivo da lei per sapere se bastano o se per evitare l'eterno castigo occorra adottarne anche di più. Parli pure francamente, perchè, tanto, le mie possibilità sono illimitate. Debbo aggiungerne un paio?

L'ANGELO — Li raddoppi.

DEL FORTE — Sarà fatto. Ripeterò il giro delle case popolari. Andiamo, ragazzi. (*Ne accarezza uno sul capo*) Le sembra che li accarezzi con sufficiente affetto, o ritiene indispensabili manifestazioni esteriori più intense? Mi dica francamente, e io seguirò appuntino le sue istruzioni.

L'ANGELO — L'affetto deve essere sincero, spontaneo.

DEL FORTE — Sarà fatto.

L'ANGELO — Deve considerarli come veramente suoi figli.

DEL FORTE — Non ne ho mai avuti, ma mi farò spiegare. Sarà fatto. Andiamo ragazzi. Salutate l'Angelo.

I BAMBINI — Salute all'Angelo.

DEL FORTE — Mi chiamo Roberto Gustavo del Forte. Se vuol prendere nota. (*Saluta, esce*).

L'ANGELO — Non mancherò. Buona fortuna, ragazzi. (*Escono*) Voglia Iddio che almeno a questi ragazzi mi riesca di fare un po' di bene.

FRANCA (*entrando e avvicinandoglisi*) — Ma, a me, lei è riuscito a farne tanto.

L'ANGELO — Povera Franca. Un bene nient'altro che di parole. Tu, piuttosto, hai fatto del bene a me, dandomi la dolcissima, non sperata gioia di sapere che esiste a questo mondo una persona che la venuta di un angelo può rendere davvero migliore, di là da ogni calcolo, di là da ogni secondo fine.

FRANCA — Lei, per me, gliel'ho detto, non è la prima volta che discende in terra. Lei è ritornato, e son ritornati con lei i miei anni migliori, quando, bambina, senza averne mai visti se non di gesso, a Natale, credevo negli angeli.

L'ANGELO — E s'io non fossi un angelo, Franca? E se avessi mentito a tutta questa gente, e a te?

FRANCA — Non a me. Per me è la stessa cosa che lei discenda dal cielo, o venga da questa terra. C'è modo, nei riguardi di una povera donna qual'io sono, d'esser di questa terra e di agir come se si discendesse dal cielo. (*Sorridendo*) Mi capisce? Lei per me è un angelo, in ogni caso. Le prime parole gentili, dopo quelle lontane di mia madre che mi lasciò presto, le ho riudite da lei; la prima carezza, dopo tanti anni, senza cattivi pensieri, è stata la sua. Mi sento nuova, un'altra. I peccati mi stan cadendo di dosso a uno a uno. (*Allegramente, ingenuamente*) Sa che stamattina mi son pesata? Ero più leggera di ieri. (*In uno slancio*) Vorrei diventar tanto leggera da poter, quando lei partirà, aggrapparmi a lei senza aggiungere nulla di peso al suo spirito, e seguirla in alto...

L'ANGELO (*accostandosi, teneramente*) — Questi sono pensieri da bambina.

FRANCA — E non è, vicino a lei, come se fossi tornata indietro di tanti anni? Come se ancora la mia triste vita trascorsa fosse futura? Quasi potessi sfuggire ad essa, quasi potessi salvarmene, vorrei aggiungermi al suo volo, seguirla in alto... (*Sconfortata*) Ma lei mi lascerà qui.

L'ANGELO — Partire con me, significa morire.

FRANCA (*amaramente*) — Ed è grave peccato desiderar di morire, lo so.

L'ANGELO (*sfiorandole la fronte*) — Franca!

EVELINA (*viene avanti tossicchiando per avvertire della sua presenza. L'Angelo e Franca trasalendo si scostano l'uno dall'altra. Malignamente*) — Salute all'Angelo. Ma non vorrei disturbare... (*all'Angelo*) ...ma credo che il commendator Rossi voglia parlarle. (*A Franca*) Complimenti, signorina Franca: la trovo assai migliorata di cera. (*All'Angelo*) Glielo dica lei che la vita virtuosa fa bene. Giova all'anima e al corpo. (*Viene avanti il commendator Rossi. Franca, seguita dagli sguardi curiosi e maligni di Evelina, se ne va rapita nell'Angelo. Mentre l'Angelo è voltato dalla parte donde è uscita Franca, Evelina fa a Rossi un comico gesto come per dire che i due stanno già un bel pezzo avanti. E tossicchia nuovamente*).

ROSSI — Salute all'Angelo. (*Ad Evelina che, per discrezione, accenna ad allontanarsi*) No, no, contessa, rimanga pure. (*Si seggono intorno al tavolo. Cerimonioso e untuoso, all'Angelo*) Sì, devo parlarle, ma mi sento nel più grave degli imbarazzi. Lei non deve credere che la proposta che sto per farle...

L'ANGELO (*sorridendo*) — Commendatore, lei mi fa torto. A chi più che a me si può parlar francamente, limpidamente, senza pensieri nascosti?

ROSSI — Ha ragione. Le parlerò francamente. Si tratta di danaro.

L'ANGELO (*stupito*) — Danaro a me?

ROSSI — Lo sapevo. « Danaro a me? Danaro a un angelo, a un essere tutto spirito che nulla ha di materiale? Costui vuol tentarmi, costui è un corruttore, costui vuol farmi accettare danaro per avermi nelle sue mani! ». E io le risponderò: lei sbaglia, lei non mi conosce. (*Pausa*) Mi scusi: se così fosse, io sarei, nientedimeno, il primo uomo al mondo a credere che anche lassù in cielo, anche là dove tutto è perfezione e virtù, ci siano, che so, anime, enti, spiriti, sensibili a quella povera, miserabile cosa terrena ch'è il danaro. Le pare possibile? No. (*Pausa. Si trae di tasca un assegno e lo depone sul tavolo*) L'assegno ch'io mi permetto di offrirle, è per pura e semplice beneficenza. Prima di rifiutarlo, mi ascolti. (*Pausa*) A trombe, come stiamo lassù?

L'ANGELO — A trombe? Non capisco.

ROSSI — Sì, voglio dire: a trombe d'argento. A furia di suonarle, si consumeranno, no?

L'ANGELO — Non dico che non si consumino.

ROSSI — E ad arpe? E a cembali?

L'ANGELO — Certo è che con i continui concerti che si fanno lassù, l'usura degli strumenti è notevolissima.

ROSSI — Ha capito, ora, perchè mi permetto di offrirle questo assegno? Per abbellimenti celesti, per acquisto di nuove arpe, di nuove trombe, per costruzione di nuovi baldacchini... e poi non sono io che debbo suggerirle queste cose, perchè lei conosce assai meglio di me l'ambiente e sa quello che serve e quello che non serve.

L'ANGELO (*pieno di gratitudine*) — Lei è un benefattore!

ROSSI — Per carità, non diciamo parole grosse. Io non sono che un pover'uomo che se può fare qualche cosa per il cielo è lietissimo di farlo. Questo è l'assegno, mi dica lei la cifra. Tre milioni va bene? Se non va bene tre, quattro, cinque, per me è lo stesso.

L'ANGELO — Commendatore, lei è così buono, così generoso, che le farei torto se anzichè cinque gliene chiedessi solo tre o quattro.

ROSSI — Benissimo, allora. Cinque. E al nome di chi, se lei non ha nome?

L'ANGELO — Di Franca.

ROSSI (*guarda Evelina, che approva*).

L'ANGELO — Franca Ridolfi.

ROSSI (*riempie e firma*) — Per trombe e per arpe.

L'ANGELO — Il gesto sarà molto apprezzato lassù.

ROSSI — Per carità, niente nomi. Lo deve sapere lei, e basta. La vera carità è anonima. E se invece che in trombe, lei crede opportuno spendere il danaro in altre cose, è padronissimo di farlo. Non mi deve render conto di nulla. Mi capisce, non è vero? Di nulla!

L'ANGELO — Commendatore, ringraziarla sarebbe inutile. (*Si alza*) Vado a riporlo in luogo sicuro.

ROSSI — Vada, vada. E più tardi avrò un'altra cosa da dirle. O forse gliela farò dire. Non so. (*L'Angelo, allontanandosi, saluta, mentre Rossi ed Evelina contraccambiano*) Salute all'Angelo. (*Rossi ad Evelina*) Lei è stata testimone.

EVELINA — Commendatore, non la riconosco più. Con quell'angelo lì, glielo dico io, bastava un milione. Puchè non vadano a finire nelle mani di Franca...

ROSSI — Per me è indifferente. Ora appunto di Franca ho bisogno. Mi occorre una ragazza spregiucata, capace di avvicinare l'Angelo e di... Bisogna sapere con sicurezza, insomma, prima di fargli la proposta.

EVELINA — La questione del sesso degli angeli, difatti, è molto dibattuta.

ROSSI — E nessuno l'ha mai risolta. Per gli stessi padri orientali, pur acutissimi, è rimasta sempre un mistero.

EVELINA (*a voce bassa*) — Franca sta ora venendo avanti credendo che ancora ci sia l'Angelo. Se riuscissimo a strapparle la confessione di eventuali suoi rapporti con l'Angelo avremmo la prova di ciò che i padri orientali non son mai riusciti a risolvere. (*Entra Franca*).

ROSSI — Parlavamo di lei, Franca. Lei è in confidenza con l'Angelo?

FRANCA — Confidenza sarebbe dir troppo. Mi onora della sua bontà, ecco tutto.

EVELINA — Comprendo e apprezzo il suo riserbo, Franca. Lei ora ha cambiato vita, e conseguentemente il suo linguaggio è divenuto più contenuto, più cauto. Io la seguo da parecchi giorni, cara figliuola, ed osservo con piacere, con commozione codesto suo lodevolissimo mutamento. Questo le fa molto onore, questo le dà diritto a tutta la nostra stima, e alla particolare considerazione del commendatore che mi esprimeva poco fa il suo vivissimo desiderio, come dire?, di giovarle, d'esserle utile...

FRANCA — Oh, io sono piena di gratitudine. Ma non ho bisogno di nulla.

ROSSI — L'Angelo partirà, mia cara.

FRANCA — Lo so, purtroppo.

EVELINA — E la sua partenza ti lascerà molto addolorata.

FRANCA — Desolata, signora.

EVELINA — I vostri rapporti spirituali sono molto stretti.

FRANCA — Oh sì, signora.

EVELINA — Intensi. Diciamo: intimi.

FRANCA — Signora, senza di lui io non potrei più vivere.

EVELINA (*trionfante, a Rossi*) — Sedotta e abbandonata! (*Verso Franca, affettuosamente*) Povera Franca! Che cosa t'ha fatto quel mascalzone?

FRANCA — Signora, ma di chi parla?

ROSSI — Di chi deve parlare? Dell'Angelo.

FRANCA (*con le lagrime agli occhi, scostandosi dagli interlocutori*) — Dio! ma questo è mostruoso! Parlare così... di un angelo!

ROSSI (*levandosi in piedi*) — Ragazza mia, la commedia è durata anche troppo.

EVELINA — Si sa tutto.

ROSSI — Sappiamo tutto.

FRANCA (*smarrita*) — Ma che cosa? (*Improvvisamente, l'aria si oscura*).

VOCE DELL'ANGELO — Franca! (*Entra l'Angelo, lentamente, si ferma in mezzo alla scena. Fuori tramestìo e voci. Un po' di attesa, poi, eccitatissimo, entra Marini, seguito da Margherita e Adriana*).

MARINI — Rossi! Rossi! Non è un angelo, è un impostore! (*Evelina si leva di scatto. Franca, smarrita, si rifugia in un angolo. Tutti si fanno ai lati dell'Angelo, che rimane al centro della scena. Solo Rossi rimane seduto, tranquillissimo*).

L'ANGELO (*pacatamente*) — Sono un pover'uomo, come tanti, che cercano lavoro e non lo trovano; che bussano a un'infinità di porte, sempre invano, che passano da una speranza all'altra, sempre delusi. Fino a che viene il giorno in cui non si spera più, e rubare non sembra più una colpa. Anzi, forse non è. Ed ero sul punto, per difendere la mia vita, d'appropriarmi ciò che non m'era possibile di onestamente guadagnare, quando appresi, una sera, leggendo un giornale, di somigliare perfettamente all'Angelo che tutti s'aspettano di veder comparire da un momento all'altro. L'avventura mi tentò, mi sorrise l'idea d'entrare accolto come un essere soprannaturale nella medesima casa donde sarei stato cacciato se avessi tentato d'entrarvi dicendo chi vera-

mente ero. Il gioco fu facile. Mi sbarazzai delle carte di riconoscimento, e non faticai molto a farmi arrestare come vagabondo. Ma gli angeli in questo somigliano molto ai vagabondi: che anch'essi sono privi di carte di riconoscimento. La richiesta d'un confronto col commendatore, la persona più importante della città, accrebbe l'attendibilità della mia asserzione; la telefonata dell'ispettore completò la suggestione; aggiungete ch'io sono, per avventura, una delle poche persone che abbiano letto la Bibbia...

ROSSI — Le faccio le mie congratulazioni. Ora tutto si spiega. Ma indovinare la scena dell'albero!

L'ANGELO — Commendatore, qual è il bambino che non si sia una volta arrampicato su un albero per rubar delle mele?

ROSSI — L'apparizione...

L'ANGELO — Gli angeli appaiono sempre ai bambini.

ROSSI — La descrizione precisa della giornata: « Era una bella mattina d'autunno, molto somigliante, pel tepore dell'aria e pei vivi colori, a una primavera... ».

L'ANGELO — Le mele maturano d'autunno, commendatore, e se la giornata fosse stata piovosa, sua madre l'avrebbe fatto rimanere in casa.

ROSSI — Ma quel precisare ch'io rubai ugualmente le mele...

L'ANGELO — Questa era la cosa più facile da indovinare. Era il naturale inizio della sua carriera, commendatore. (*Pausa*) Ora capisco fin troppo bene che debbo andarmene, che debbo lasciar questa casa in cui la vita era comoda, così comoda che pareva un sogno: la mattina, passando davanti alla mia stanza, camminavate in punta di piedi per non svegliarmi, e quando aprivo l'uscio, trovavo la soglia sempre adorna di fiori. Pure, guardi, commendatore: se anche solo una volta ce li ha messi di cuore, senza secondi fini, – e questo può anche darsi, perchè c'è un minuto di luce anche nella buia giornata del peggiore fra gli uomini – ebbene quella sola volta le varrà, lassù, di compenso a cento peccati. (*Pausa*) Oh, non creda, commendatore, ch'io me ne vada col suo assegno. (*Lo depone sul tavolo*) Ecco qui i cinque milioni per le arpe e le trombe d'argento. Ahimè, la banda celeste non potrà rinnovare i suoi strumenti. (*Ad Evelina*) E mi dispiace, contessa, per le sue cuffiette per i cherubini. (*Pausa*) Io me ne vado con questa povera ragazza, infelice come me, disgraziata come me, per la quale son rimasto l'Angelo, non è vero Franca? (*Franca gli sorride, e fa cenno di sì. Delicatamente tenendola per la vita, l'Angelo s'allontana e sta per uscire, quando*)

ROSSI (*forte*) — Eh no, mio caro, tu non te ne vai. (*L'Angelo s'arresta e si volta*) Tu resti qui perchè adesso mi sei necessario ancor più di quanto ti si credeva un angelo. Scegli: o rimani a mia completa disposizione, o rimetto te e la tua compagna nelle mani dell'ispettore di polizia. Ora ho bisogno di te come non mai; ho bisogno che tutt'intorno ti si continui a credere l'Angelo. (*L'Angelo ritorna sui propri passi, e s'appressa al tavolo*) Guarda, l'assegno è ancora tuo. (*L'Angelo lo prende e lo ripone in tasca*) E continuerai a vivere qui, a mie spese, facendo l'angelo e guardandoti bene dal rivelar chi sei. (*Ai presenti, autoritariamente*) Il segreto con tutti! (*A Marini, entusiasmandosi*) Abbiamo un'arma formidabile, Marini. Tutt'intorno bontà, solidarietà, carità, giustizia sociale, redenzione della giovane: solo noi potremo continuare coi vecchi metodi, noi che adesso non abbiamo più paura. Con un simile vantaggio sui nostri concorrenti, non so quanto tempo potranno resisterci. Torniamo all'alleanza, Marini. Ah, perchè, perchè non eri lontano nel momento in cui costui ha dichiarato di non essere un angelo! Avrei potuto rovinare anche te, mentre invece son costretto a subirti come alleato! E a dare il mio consenso al matrimonio dei nostri figli, se tu torni a propormelo.

MARINI (*felicissimo*) — Ciò che m'affretto a fare, caro Rossi.

ROSSI — Tutto ricomincia come prima! (*A Margherita*) Margherita, noi riprenderemo le nostre relazioni illecite (*la prende sottobraccio*), mentre tu (*ad Adriana*) le riprenderai con Marini (*li invita a prendersi sottobraccio*) e questa volta limpidamente, onestamente, in tutta purezza, perchè non c'è più il movente della battaglia finanziaria. (*All'Angelo e a Franca*) Voi due siete già sottobraccio. (*Le tre coppie s'incolonnano in quest'ordine: l'Angelo e Franca, Marini e Adriana, Rossi e Margherita. Cominciano ad avviarsi verso la villa dove entreranno. A questo punto starebbe bene una musichetta*) Avanti, marsch! L'ordine è ristabilito. (*Escono. Nella penombra, rimane sola Evelina. Va ai suoi lavori a maglia, li ripone con disprezzo nella cestina, fa per avviarsi, mentre entra lo straccione che si siede sull'altalena. Quando Evelina gli passa vicino*)

LO STRACCIONE — Mi dòndoli. (*Evelina, senza rispondere nulla, gli s'accosta e gli appioppa un sonoro ceffone, poi esce, mentre cala la tela*).

* ATTO TERZO *

La scena rappresenta l'ufficio del commendator Rossi. Un modernissimo ufficio con un ampio finestrone orizzontale nel fondo, attraverso il quale si vede il sommo degli alberi del giardino. Alle pareti grandi grafici rivelano l'andamento degli affari, non soltanto ottimo, addirittura prodigioso. Poltrone di fronte alla scrivania. Sulla scrivania due telefoni e un dittafono. A destra un divano. Una porta a destra e una a sinistra. A sinistra scaffali con libri elegantemente rilegati.

(*È in scena la segretaria del commendator Rossi. Il tipo consueto della segretaria. Gli occhiali non sono indispensabili. Come fa tutte le mattine, sta riordinando le carte del commendatore. Bussano debolmente alla porta*).

LA SEGRETARIA (*continuando nel proprio lavoro*) — Avanti. (*Nessuno entra. Di nuovo si sente bussare debolmente. La segretaria, più forte, ripete*) Avanti! (*Entra, come se avesse paura, prima con la testa, guardandosi intorno circospetto, poi con tutta la persona, il cavalier Bianchi, e rimane a lungo sulla soglia prima di farsi avanti. È il tipico fedele e sottomesso impiegato: calvo, curvo, occhiali, la giacchetta lustra d'alpagas, il colletto alto probabilmente di celluloide, la*

cravatta così lisa da sembrar nient'altro che una funicella, i calzoni che fan borsa alle ginocchia).

BIANCHI — Oh, signorina, buongiorno.

LA SEGRETARIA — Buongiorno, Bianchi. Possibile che lei abbia perfino paura di picchiare?

BIANCHI — Ho sempre paura, signorina. (*Pausa*) Credevo ci fosse il commendatore. Non è ancora venuto?

LA SEGRETARIA — Sarà qui fra poco. Stamattina lei sarà il primo a vederlo. Deve dirgli qualche cosa d'importante?

BIANCHI — D'importantissimo, signorina. (*Pausa*) Devo chiedergli un aumento di stipendio.

LA SEGRETARIA — È fortunato. Lo troverà di ottimo umore. È la prima volta che gli chiede un aumento?

BIANCHI — La prima, signorina. Ho quattro figli, e così non posso andare avanti. Sono sei mesi che ho qui dentro (*si pone una mano sul petto*) il discorso da fargli, ma ogni volta, davanti a quell'uscio (*lo indica*), sul punto di picchiare, m'è mancato il coraggio. (*Pausa*) Così, un mese fa, gli ho scritto.

LA SEGRETARIA — Ha avuto tante cose da fare. È sempre pieno d'appuntamenti. Ma stamattina lei sarà il primo ad essere ricevuto. Sarà qui a momenti. (*Vedendolo preoccupato e tutto inteso a darsi un contegno deciso e fermo*) Ma lei ha paura, Bianchi? (*Fa per andarsene*).

BIANCHI — Signorina, non se ne vada. Mi tenga compagnia. (*Pausa*) Ho paura. (*Pausa*) Appartengo al ceto medio. (*Pausa*) La paura l'abbiamo nelle ossa, si trasmette di padre in figlio. Anche mio padre era impiegato, e passò quarant'anni della sua vita a mettere insieme un discorso per ottenere un aumento di stipendio. Lo sapeva a memoria. Tutti i giorni lo recitava davanti a mia madre e a noi figli. (*Pausa*) A Natale anche agli amici. (*Pausa*) Un successo, le dico. (*Pausa*) Era un discorso forte, deciso, pieno di dignità e di contenuto sociale. (*Pausa*) Ma non ebbe mai il coraggio di pronunciarlo davanti al principale, e morì senza aver mai ottenuto un aumento di stipendio. (*Pausa. In uno slancio di energia*) Anch'io so a memoria il mio! E non farò come mio padre! (*Pausa*) Il ceto medio comincia a svegliarsi, signorina! (*Va alla scrivania del commendatore, vi si pianta fieramente davanti, e parlando con fuoco e dignità al commendatore che non c'è*) Buongiorno commendatore! Mi conosce? Forse no, perchè son solo vent'anni che lavoro nella sua ditta, e lei, che ha tante cosa da fare, ha avuto il tempo di vedermi di sfuggita solo un paio di volte. (*Pausa*) Sono il cavalier Bianchi, dell'ufficio contabilità, cinquant'anni, quattro figli, moglie malata, suoceri a carico, a Natale usciamo tutti e andiamo a vedere il cappone nelle vetrine. (*Pausa*) Io sono miope, e non ho nemmeno la fortuna di vederlo. (*Pausa*) Non basta. Quale rappresentante del ceto medio, devo mantenere il decoro, e ho l'obbligo morale di non andare scamiciato e a piedi nudi. (*Mostra la giacchetta*) S'io tocco con estrema delicatezza questa giacchetta, è perchè, essendo stata rivoltata cinque volte, la sua consistenza è decisamente inferiore a quella delle tele di ragno. (*Pausa*) Non collaboro forse anch'io, seppur oscuramente, alle enormi fortune dell'azienda?

LA SEGRETARIA (*spaventata*) — Si calmi, cavalier Bianchi, si calmi!

BIANCHI — Mi lasci dire, signorina. Ce le avevo sul gozzo da dieci anni queste parole! (*Pausa. Di nuovo rivolgendosi all'inesistente Rossi*) Da quando è venuto l'Angelo valanghe di milioni entrano nelle sue tasche, commendatore. Per me, ci sia o non ci sia l'Angelo, è sempre la stessa miseria, è sempre la stessa lotta per un cappotto d'inverno ogni dieci anni. (*Pausa*) Le pare giusto, questo? (*Intanto la segretaria, impaurita, già da qualche tempo è uscita, in punta di piedi*) Mi guardi, commendator Rossi: sono il cavaliere Giuseppe Bianchi, cinquant'anni, quattro figli, moglie malata...

LA SEGRETARIA (*rientrando improvvisamente, coi segni del terrore sul volto*) — Il commendatore!

BIANCHI (*afflosciandosi improvvisamente e sbiancando in viso*) — Il commendatore! (*Si rifugia in un angolo dell'ufficio, in umile e trepida attesa*).

ROSSI (*entra dall'altro uscio, s'avvia ilare alla scrivania, si siede, si guarda intorno soddisfatto, vede nell'angolo il cavalier Bianchi, domanda stupito alla segretaria*) — E quello chi è?

LA SEGRETARIA (*avvicinandoglisi premurosa, a voce bassa*) — È il cavalier Giuseppe Bianchi, quello che scrisse un mese fa. (*Mostrandogli la prima pagina d'un blocchetto di appunti*) Lei gli ha dato un appuntamento per questa mattina. (*Pausa. Suggestionata da quel che il cavalier Bianchi ha detto poc'anzi*) Cavalier Giuseppe Bianchi, dell'ufficio contabilità, cinquant'anni, quattro figli, moglie malata...

ROSSI (*stupito*) — Eh? (*Guardando poi verso Bianchi, tendendogli cordialmente le braccia*) Bianchi, carissimo Bianchi, lo sa che sono felice di vederla? (*Mentre Bianchi avanza timidamente, inchinandosi ogni tanto*) Come va, Bianchi? Io la conosco, sa, io la seguo. S'accomodi. (*Bianchi entra*) S'accomodi, le dico. (*Bianchi si siede*) Io la apprezzo molto, caro Bianchi. Mi dica. (*Bianchi sta per parlare, Rossi gli fa cenno d'aver pazienza per un istante. Alla segretaria*) Vada pure, signorina. La chiamerò. (*Mentre la segretaria s'allontana*) La ringrazio, intanto, d'avermi fatto trovare qui il mio carissimo amico Bianchi, prezioso collaboratore. (*La segretaria esce. A Bianchi*) Mi dica, Bianchi. Lei m'ha scritto. Voleva parlarmi. Son qui tutt'orecchi, carissimo Bianchi.

BIANCHI (*impacciato*) — Vede, commendatore...

ROSSI (*cordialissimo*) — Mi dica, mi dica, Bianchi.

BIANCHI (*dopo un po' di silenzio*) — Commendatore, è un po' difficile, così, sui due piedi...

ROSSI — Parli tranquillamente, io son qui per ascoltarla.

BIANCHI — Lei sa, commendatore, che da venti anni, ormai, io la servo fedelmente... (*S'arresta*).

ROSSI — Continui, continui, Bianchi.

BIANCHI — ...e se fossi solo...

ROSSI (*distrattamente, giocando con la matita*) — Lei non è solo, Bianchi?

BIANCHI — Durante questi vent'anni, commendatore, quattro figli son venuti a rallegrare la nostra casa...

ROSSI — Bravo Bianchi! Ne ho piacere!

BIANCHI — Sì, commendatore, anch'io... Ma, vede... (*Squilla uno dei telefoni sulla scrivania. Rossi prende il microfono e a Bianchi che si leva in piedi*).

ROSSI — No, no, stia pure. Un attimo e son da lei. (*Al telefono*) Carissimo! (*Pausa*) Tutto fatto? (*Pausa*) Perfetto! (*Pausa*) Bene. (*Pausa*) Firmeremo nel pomeriggio. (*Pausa*) Bene. (*Pausa. Facendosi serio*) No. Il mio mandato è preciso: non un soldo più di quattro milioni. Se non accetta, tanto peggio per lui. Combineremo con un altro. (*Pausa*) Ma finirà con l'accettare. Non ha la più minima possibilità di resistere. (*Pausa*) Bene. (*Pausa*) Senz'altro. (*Pausa*) Ad oggi. (*Riattacca il ricevitore. A Bianchi, cordialmente*) Dunque, carissimo Bianchi, lei mi stava dicendo...

BIANCHI — Dei quattro figli che son venuti a rallegrare la mia famiglia.

ROSSI — Già, ricordo. E io le dicevo...

BIANCHI — Che ne aveva piacere, commendatore.

ROSSI — Naturalmente, carissimo Bianchi. La segretaria, se non sbaglio, mi parlava anche di sua moglie.

BIANCHI — Precisamente, commendatore. Malata.

ROSSI (*pensando ad altro*) — Malata? Per Bacco! Mi dispiace. (*Squilla il campanello del telefono. Rossi, staccando il ricevitore, a Bianchi*) Malata? Mi dispiace. Tutte così queste mogli. Un minuto e sono da lei. (*Bianchi fa per alzarsi*) Stia pure. (*Al telefono*) Carissimo! (*Pausa*) Bene, e tu? (*Pausa*) Bene, benissimo, a meraviglia. (*A Bianchi*) Le dispiace, carissimo Bianchi, d'accomodarsi per un istante su quel divano? (*Bianchi si alza e va a sedersi sul divano*) Grazie. (*Al telefono*) Che ti dicevo? Non potevano che precipitare. Ora bisogna comperarle. (*Pausa. Energicamente*) Tutte. Dalla prima all'ultima. (*Trionfante*) L'offensiva è riuscita in pieno, il nemico si arrende; ora non si tratta che di far quanto più bottino è possibile. Comprarle tutte. Per domani mattina voglio averle qui sul tavolo. Evviva! Saluti. (*Posa il ricevitore. A Bianchi*) Venga pure, carissimo Bianchi. Lei mi perdonerà. (*Bianchi torna a sedersi, e, impacciato, smarrito, non sa come ricominciare. Rossi gli viene in aiuto*) Dunque, lei mi stava dicendo...

BIANCHI (*rapidamente*) — Quattro figli, moglie malata, suoceri a carico, la vede questa giacchetta?... (*Picchiano all'uscio*).

ROSSI (*a Bianchi*) — Un momento, carissimo Bianchi. (*Guardando verso l'uscio*) Avanti.

LA SEGRETARIA (*entra e s'avvicina a Rossi*) — Commendatore, c'è di là... (*S'interrompe, e guarda Bianchi*).

ROSSI — Le dispiace, Bianchi, d'accomodarsi un momento in quel divano? Un minuto e sono da lei. Vuol guardare queste riviste? (*Gli porge una rivista illustrata ch'è sul tavolo, e Bianchi va verso il divano, si siede e comincia a sfogliare la rivista. Alla segretaria*) Chi c'è di là?

LA SEGRETARIA (*a bassa voce*) — Commendatore, c'è di là il commendator Brambilla.

ROSSI — Che cosa vuole?

LA SEGRETARIA — Lei lo sa. È uno dei tanti poveretti che per paura dell'Angelo stanno andando in rovina. Viene a nome di numerosi industriali della zona a proporle un patto.

ROSSI — Quale patto? Nessun patto!

LA SEGRETARIA — O comincia anche lei a vivere come se ci fosse l'Angelo, o anche loro riprenderanno a vivere come se non ci fosse. Dicono ch'è ingiusto, ch'è insopportabile che lei solo si comporti senza scrupoli in un mondo che per timore dell'Angelo si comporta secondo l'onestà e secondo la giustizia. Protestano, sono indignati, cominciano a sospettare che si tratti di un trucco.

ROSSI — Che cretino! Io non accetterò mai nessun patto. Non ci sono per Brambilla.

LA SEGRETARIA (*timidamente*) — Si irriteranno maggiormente, commendatore.

ROSSI (*battendo il pugno sulla tavola e facendo sussultare il cavalier Bianchi*) — Non ci sono per Brambilla! Non ci sono per nessuno! Vada!

LA SEGRETARIA (*spaventata*) — Vado. (*Esce*).

ROSSI (*ricomponendosi rapidamente*) — Carissimo Bianchi, mi dica pure.

BIANCHI (*per non perdere neppure un attimo di tempo, si precipita dal divano alla scrivania, e, senza neppur sedersi*) — Ora, le sembra giusto, commendatore?...

ROSSI (*che non ha ancora ripreso il filo*) — Giusto che cosa, carissimo Bianchi?

BIANCHI — Come, giusto che cosa! (*Ricapitolando*) Cinquant'anni, venti di servizio, quattro figli, moglie malata... (*Squillano contemporaneamente i due telefoni della scrivania. Rossi, prendendo i due ricevitori*).

ROSSI — Le dispiace, caro Bianchi?

BIANCHI — Si figuri, commendatore. (*Torna al suo divano*).

ROSSI (*portandosi all'uno e all'altro orecchio i due ricevitori*) — Ragioniere, buongiorno. (*Pausa*) Giorgina carissima. (*Pausa. Al primo ricevitore*) Acquistato il castello? Bene. (*Al secondo ricevitore*) Non prima di domani, anima mia. (*Al primo ricevitore*) Quarantacinque, invece di cinquanta? Ragioniere, lei è un angelo. (*Al secondo ricevitore*) Dicevo al ragioniere, carissima. (*Pausa*) Ma naturalmente. Il mio vero angelo sei tu. Al ragioniere lo dicevo per un'altra ragione. Pensa, il castello dei Santacroce comperato per soli quarantacinque milioni. (*Guardando per un attimo Bianchi che lo sta ascoltando a bocca aperta, e sorridendogli*) Carissimo Bianchi! (*Al primo ricevitore*) Dicevo al cavalier Bianchi, un simpaticissimo amico ch'è qui. Quattro figli, la moglie malata. Venga pure nel pomeriggio ragioniere. Firmerò il contratto. (*Pausa*) Naturalmente, naturalmente. Vedrà che non avrà da lamentarsi, ragioniere. (*Pausa*) A visitarlo andrò domani. E in deli-

ziosa compagnia. (*Al secondo ricevitore*) Alludevo a te, cara. Domani andremo a visitare il castello dei Santacroce, ch'è ormai il mio, anzi il nostro. (*Pausa*) No, non verrà. È malata. (*Al primo ricevitore*) Sì, ragioniere, è malata anche mia moglie. Come la moglie del cavalier Bianchi. Grazie, presenterò. (*Al secondo ricevitore*) Giorgina, ti saluta il ragionier Colombo. Ciao amore, a domani. (*Pausa*) Sempre. (*Pausa*) Anch'io. (*Pausa*) Sei contenta del castello? (*Pausa*) Schiocchezze! Ciao. Grazie. Presenterò. (*Al primo ricevitore*) Ragioniere, la signorina Giorgina la saluta. (*Pausa*) È felice. (*Pausa*) Povera creatura. (*Pausa*) Lo voleva tanto un castello! (*Pausa*) Quando posso far felice qualcuno... (*Pausa*) Ad oggi per la firma. Saluti. (*Posa il primo ricevitore. Al secondo ricevitore*) Amore, ciao. (*Pausa*) Sì, la torre, i merli, il ponte levatoio, tutto. (*Pausa*) Sciocchezze, cara. (*Pausa*) Anch'io. (*Pausa*) Sempre. (*Pausa*) Ora chiudi. (*Pausa*) No, prima tu. (*Pausa*) Insieme? Bene, insieme. Uno, due, tre... (*Posa il secondo ricevitore*) Carissimo Bianchi... (*Bianchi torna davanti alla scrivania*) Se non sbaglio lei mi stava chiedendo se mi sembra giusto...

BIANCHI (*come chi non ricorda*) — Aspetti, commendatore. (*Pausa*) Già. Appunto. Le stavo difatti domandando se le sembra giusto... (*Ronzìo al dittafono*).

VOCE DELLA SEGRETARIA — Commendatore, il commendator Brambilla torna alla carica.

ROSSI (*al dittafono*) – E che cosa ci posso fare io se il commendator Brambilla torna alla carica? Che cosa vuole?

VOCE DELLA SEGRETARIA — Ha convocato in assemblea tutti gli altri industriali della zona.

ROSSI (*al dittafono*) — Un momento, signorina. (*A Bianchi*) Le dispiace, caro Bianchi? (*Bianchi, rassegnato, torna al suo divano. Al dittafono*) Li ha convocati per che cosa?

VOCE DELLA SEGRETARIA — Per decidere di non aver più la minima paura dell'Angelo. O tutti o nessuno. Riprenderanno in pieno i metodi di prima. Da domani mattina alle otto ricominceranno con l'ingiustizia sociale su tutta la linea.

ROSSI (*alterato*) — Signorina, venga qui immediatamente! (*Intanto il cavalier Bianchi va sempre più adagiandosi sul divano*).

LA SEGRETARIA (*accorre premurosa*).

ROSSI — Signorina, entro cinque minuti mi occorre l'Angelo.

LA SEGRETARIA — Basterà un minuto. Si preme questo bottone. È sempre pronto a ogni chiamata. (*Preme il bottone, ch'è sulla scrivania*).

ROSSI (*guardando verso Bianchi*) — Che cosa fa quello lì?

LA SEGRETARIA (*s'avvicina a Bianchi, e lo guarda a lungo. Poi, stupita*) — Dorme, commendatore.

ROSSI — Dorme?

LA SEGRETARIA — S'è addormentato dolcemente, guardando le figure della rivista. (*Pausa*) E aveva dentro, da dieci anni, tutto un discorso che sapeva a memoria. (*Pausa. A Rossi*) Che cosa facciamo?

ROSSI — Lo lasci dormire. (*Entra l'Angelo, saluta rispettosamente, s'avvicina alla scrivania, e ad un cenno di Rossi si siede*).

L'ANGELO — Ha ancora bisogno di me, commendatore?

ROSSI (*fa un cenno alla segretaria, che esce. All'Angelo*) — Sì, ho sempre bisogno di te. (*Pausa*) E tu devi far quel che ti dico, perchè ti pago.

L'ANGELO (*sottomesso*) — Io sono sempre ai suoi ordini, commendatore. (*Guardando verso Bianchi*) Chi è quell'uomo?

ROSSI — È il cavalier Bianchi che dorme. Lascialo dormire. (*Pausa*) Le cose si mettono male, mio caro. Si comincia a non aver più paura dell'Angelo.

L'ANGELO — Lo so.

ROSSI — Da ogni parte si minaccia il ritorno alla vita di prima.

L'ANGELO — Lo so. Lei ha esagerato, commendatore. Ha approfittato troppo. Anche la paura ha un limite. Così la buona fede: hanno avuto paura dell'Angelo fino ad oggi, ma come si può pretendere che continuino se proprio quello che lo ha in casa è l'unico a non averne paura?

ROSSI — Bisogna impressionarli, suggestionarli.

L'ANGELO — In che modo?

ROSSI — Con qualche cosa. (*Pausa. Idea*) Con un miracolo, ecco! Tu devi fare un miracolo!

L'ANGELO (*calmo*) — L'idea sarebbe buona. Ma per fare un miracolo, dovrei essere davvero un angelo.

ROSSI — Tu devi far tutto quello che ti dico. Voglio un miracolo, e avrò il miracolo. (*Pausa*) Volevo un castello, e non l'ho forse avuto? Con la torre, con i merli, con il ponte levatoio, con tutto!

L'ANGELO — Ma un castello, per grande che sia, è sempre qualche cosa di meno che un miracolo.

ROSSI — Non t'ho forse raddoppiato l'assegno che ti detti, quando ancora ti credevo un angelo, per abbellimenti celesti?

L'ANGELO — Lei lo può quadruplicare, può spendere fiumi di milioni, ma non riuscirà mai ad ottenere un miracolo. Non sono un angelo.

ROSSI — Tu non sei un angelo, ma io ho i quattrini. Coi quattrini si fa tutto, anche i miracoli. (*Entusiasmandosi*) Ne organizzeremo uno meraviglioso che farà colpo, che indurrà ancora una volta quest'imbecille ad avere fama d'angelo! (*Prima i due parlavano a voce alquanto bassa, poi Rossi l'ha alzata svegliando il cavalier Bianchi, il quale, levatosi a sedere, ha ascoltato il dialogo. Ora furtivamente, in punta di piedi, attraversa la stanza, senza che i due s'accorgano di lui, ed esce*) Un miracolo che farà epoca! Bisogna prepararlo, organizzarlo bene. (*Pausa*) Consulterò il ragionier Colombo. Il ragionier Colombo non ha mai fallito un incarico. (*Al dittafono*) Signorina, il ragionier Colombo che dovrebbe venir nel pomeriggio, sia invece qui da me fra un'ora!

VOCE DELLA SEGRETARIA — Per il castello?

ROSSI — No, per un miracolo.

VOCE DELLA SEGRETARIA — Per un miracolo? Bene commendatore. Lo avvertirò.

ROSSI (*all'Angelo*) — Il ragionier Colombo è ineguagliabile.

L'ANGELO — In questo caso, però, ho i miei dubbi.

ROSSI (*sicuro*) — Vedrai.

L'ANGELO (*allargando le braccia*) — Se lo dice lei...

ROSSI (*lusingato*) — Cominci finalmente a credere in me?

L'ANGELO — Comincio davvero a credere in lei, commendatore. (*Pausa*) E dopo il miracolo potrò prendermi un mese di vacanze?

ROSSI — Sei stanco?

L'ANGELO — Ho bisogno d'aria libera.

ROSSI — Con chi andrai?

L'ANGELO — Con Franca. (*Accennando all'uscio*) È di là.

ROSSI — Ti segue sempre?

L'ANGELO — Sempre. (*Va all'uscio, lo apre, torna con Franca*).

ROSSI (*all'Angelo*) — Ti vuole dunque così bene?

L'ANGELO (*sorridendo, a Franca*) — Diglielo tu, Franca.

FRANCA — Senza di lui non potrei vivere. (*Guardando amorosamente l'Angelo*) In virtù sua son ritornata qual ero un tempo.

L'ANGELO (*commosso*) — Pura. (*Pausa*) Una bambina.

FRANCA — Come quando credevo negli angeli.

L'ANGELO — E ci credi ancora?

FRANCA — Sì, perchè lei è il mio angelo. (*Gli prende una mano, tra amorosamente e rispettosamente, e si fa, con essa, sfiorare i capelli*).

ROSSI (*prima stupito, poi disgustato*) — Ma andiamo! A chi venite a raccontarle, queste frottole? Davanti a chi venite a farla, questa commedia? (*Indicando Franca*) Pura lei? (*Ride*).

L'ANGELO (*serio, addolorato*) — Commendatore, ricorda quella sera, in giardino, quand'io apparvi e improvvisamente confessai di non essere un angelo, come mi si credeva, ma un vagabondo, un disoccupato?

ROSSI — Ricordo. (*Pausa*) Io ero con la contessa Evelina e con Franca. Mi meravigliò quella confessione, in quel momento. Perchè proprio in quel momento?

L'ANGELO — Perchè in quel momento lei, con le sue proposte, ricorda?, stava insozzando Franca, questa povera creatura che per me s'è redenta. Voleva risprofondarla – lei che se n'era liberata – nei pensieri di prima, nel mestiere di prima, e indurla ad avvicinarsi a me come ad un uomo, io che per lei ero l'angelo... Perciò sono intervenuto: per disperdere quelle sue orribili parole. (*Movendo affettuosamente verso Franca*) E l'ho salvata ancora una volta, povera Franca.

FRANCA (*commossa, rapita*) — Lei è ancora, per me, l'Angelo.

ROSSI — Ragazzi, io non ci capisco più niente!

L'ANGELO — Commendatore, è qualche tempo, oramai, che viviamo presso di lei. Le abbiamo mai dato, anche per un solo momento, il sospetto...?

ROSSI (*colpito*) — No. Mai.

L'ANGELO (*accennando a Franca*) — Io per lei ho continuato ad essere un angelo.

FRANCA (*soave*) — Ed io per lui la creatura ch'egli, al suo primo apparire, col suo primo sguardo, aveva salvata.

ROSSI (*stupito*) — E così, fra voi due, niente?

L'ANGELO — Niente.

ROSSI — Nessun rapporto!

L'ANGELO — Se non quello che può passare tra un angelo e la donna che crede in lui.

FRANCA (*con le lagrime agli occhi*) — E così sarà sempre, sino a che egli, ahimè, non ritornerà in cielo. (*Pausa*) Ma non rimarrò sola.

ROSSI — E come farete a non rimanere sola?

FRANCA — Lo seguirò.

ROSSI — Dove? In cielo?

FRANCA — In cielo. (*Accostandoglisi, e accennando all'Angelo*) Benchè lui me l'abbia proibito. Perchè, dice, è peccato voler morire.

L'ANGELO — Tu rimarrai, Franca. E continuerai da sola, dandotene io la forza, di lassù nella tua nuova vita.

ROSSI (*levandosi*) – Mascalzone! Vi prendete giuoco di una povera pazza!

L'ANGELO — Pazza perchè mi crede un angelo?

FRANCA — È un angelo, commendatore.

ROSSI (*annoiato*) — Sì cara, è un angelo. Posso ora pregarvi di uscire? (*All'Angelo*) No, tu rimani. (*Accompagna Franca alla porta*) Siete davvero divertente, ragazza mia. Tornate quando avremo meno da fare. (*Franca esce, sorridendo all'Angelo*).

L'ANGELO — Addio, Franca.

ROSSI (*tornando alla scrivania*) — Ma che giuoco andate giocando con quella povera ragazza?

L'ANGELO — Nonostante la mia confessione, crede ancora ch'io sia un angelo, commendatore.

ROSSI — E questo vi diverte?

L'ANGELO (*felice*) — No. Mi riempe di gioia.

ROSSI (*scuote le spalle. Poi, al dittafono*) — Signorina, è stato avvertito il ragionier Colombo? (*Silenzio. La voce della segretaria non risponde*) Signorina, è stato avvertito il ragionier Colombo? (*Silenzio. Lungo silenzio. Poi Rossi, urlando*) Signorina! Signorina! (*Pausa*) Dove diavolo è andata la signorina? (*Preme un bottone, si sente, dall'altra stanza, suonare a lungo il campanello. Guardandosi intorno*) E il cavaliere Bianchi dov'è?

L'ANGELO — Chi è il cavalier Bianchi?

ROSSI (*indicando il divano vuoto*) — Quello che dormiva. Sparito.

L'ANGELO — Come un angelo.

ROSSI (*al dittafono*) — Signorina! Signorina! (*Silenzio, poi*)

UNA VOCE (*dal dittafono*) — Si sa tutto, commendatore. L'angelo non è un angelo!

ROSSI — Chi è che parla?

LA VOCE — La arresteranno per truffa! Il trucco della giustizia sociale è stato scoperto! Da me avvertiti, i truffati stanno arrivando da ogni parte. Sono il cavalier Bianchi, dell'ufficio contabilità, cinquant'anni, venti di servizio, quattro figli, moglie malata. Viva il ceto medio! Mio padre è vendicato!

(*Silenzio. Poi si spalancano i due usci. Entrano, minacciosi, furibondi, alcuni uomini, gli industriali rovinati da Rossi*).

PRIMO UOMO — Mascalzone!

SECONDO UOMO — Farabutto!

TERZO UOMO — L'abbiamo sorpreso col suo angelo!

QUARTO UOMO — Ci ha rovinati!

PRIMO UOMO — Ci ha ridotti sul lastrico!

SECONDO UOMO — Ci ha costretti a vivere onestamente!

TERZO UOMO — A praticare la giustizia sociale!

QUINTO UOMO — Paghe alte!

PRIMO UOMO — Prezzi bassi!

SECONDO UOMO — Guadagni ragionevoli!

TERZO UOMO — Medicinali al giusto prezzo!

QUARTO UOMO — E con l'inganno! Inventando la storia dell'angelo!

PRIMO UOMO — Sfruttando la nostra paura!

SECONDO UOMO — Ma la paura è finita! (*Via via si stringono intorno a Rossi, che si fa piccino. L'Angelo, pian piano, s'avvia verso l'uscio e rimane, pronto ad uscire, presso la soglia*).

TERZO UOMO — Ispettore, fate il vostro dovere! Arrestate il responsabile della rovina di tanti galantuomini! (*Entra l'ispettore*).

ROSSI (*al terzo*) — Brambilla!

TERZO UOMO (*ferocemente*) — Sì, Brambilla che viene a chiederti conto, pezzo di mascalzone, dell'averlo costretto a vivere onestamente!

ROSSI (*mentre l'ispettore avanza verso di lui, al dittafono*) — Signorina, signorina! Si sa nulla del ragionier Colombo?

VOCE DELLA SEGRETARIA — Il ragionier Colombo arriverà tra cinque minuti.

ROSSI (*trionfante*) — Arriva, arriva! Aspettate! (*Si spalanca l'uscio, entrano in fila indiana i bambini del secondo atto. Rossi, con le mani fra i capelli*) Anche dei bambini! Che cosa vogliono? (*Al dittafono*) Signorina, signorina, venga a vedere che cosa vogliono questi bambini.

LA SEGRETARIA (*entra, prende dal bambino capofila una lettera, la apre, la porge a Rossi*).

ROSSI (*disfatto*) — Legga lei.

LA SEGRETARIA — È del barone Gustavo Roberto del Forte.

ROSSI — Chi è questo barone Gustavo Roberto del Forte? Chi lo conosce?

L'ANGELO — Io. Venne un giorno da me, quando ancora mi si credeva un angelo, per sapere il numero preciso di orfani che un uomo ricco e solo deve adottare per evitare l'inferno.

LA SEGRETARIA (*leggendo*) — « ... avendo appreso che l'Angelo non è un angelo, ma semplicemente un volgare impostore che si spacciava per tale, restituisco gli orfani da me adottati in un impulso di inutile generosità. Mi riservo, inoltre, di adire le vie legali per ottenere dall'impostore e dai suoi complici il risarcimento delle spese sostenute per il nutrimento e il soggiorno dei detti orfani in collina, al mare e ai monti. Con osservanza, Barone Roberto Gustavo del Forte ». (*Silenzio*) E adesso che cosa si fa di questi poveri ragazzi? (*L'Angelo, intanto è uscito*).

L'ISPETTORE (*a Rossi*) — Commendatore, almeno temporaneamente dovranno rimanere in casa sua.

ROSSI — In casa mia? Con la crisi dei cotoni che si prospetta, lei crede davvero, ispettore, ch'io possa adottare orfani? (*Silenzio*).

EVELINA (*entra precipitosamente, corre al finestrone, indica in alto, verso il cielo*) — Guardate. L'Angelo! (*Tutti corrono al finestrone. Rossi non crede ai propri occhi*).

LA SEGRETARIA (*giungendo le mani*) — Va su!

PRIMO UOMO — Le ali...

SECONDO UOMO — La veste bianca!

LA SEGRETARIA — Era un Angelo davvero!

EVELINA (*con angoscia*) — Le mie cuffiette! (*Silenzio. Un suono di campanello. La segretaria corre alla porta, esce, torna immediatamente. A Rossi*).

LA SEGRETARIA — Il ragionier Colombo!

ROSSI (*scuotendo il capo*) — Troppo tardi. (*Cominciando a riprendersi dopo l'altissimo stupore*) Ma ha visto, ispettore? Nessuna truffa. Era un angelo davvero. (*A tutti*) Ora uscite. Lasciatemi solo. (*Escono tutti. Rossi, solo, ancora presso il finestrone, guardando il cielo che si scolora*) Era un angelo davvero... (*Pausa. Improvvisamente esultante*) Ma l'ho ancora nelle mie mani! È andato su coi miei quattrini! (*Guarda in alto, trionfante*).

LA SEGRETARIA (*rientrando, con un biglietto*) — Ha lasciato un biglietto, commendatore. Non ha portato con sè l'assegno, e la ragazza è incaricata di restituirglielo.

ROSSI (*guarda in alto, pieno di rancore. Poi, alla segretaria*) — Franca?

LA SEGRETARIA — Sì. (*Pausa*) Lei ha voluto anticipare i tempi, commendatore. Ma gli angeli sono ancora onesti.

ROSSI — Dov'è Franca!

LA SEGRETARIA — Non si trova.

ROSSI (*pensando*) — L'assegno era al suo nome. (*Come ribellandosi a un pensiero*) Ma no! Era l'unica che credesse nell'Angelo... L'unica creatura che la discesa in terra dell'Angelo avesse redenta... Però... (*Si precipita al telefono, compone un numero*) Pronto, pronto? Banca del Commercio? Sono Rossi... buongiorno dottore,.. un mio assegno... numero... (*Guarda su un libretto d'appunti*)... sette cinque zero nove due... sì... riscosso? Dieci minuti fa?... Grazie... (*Lascia cadere il ricevitore, s'abbandona sulla poltrona. Guarda in alto*) E lui ci credeva, in Franca!... I poveri, che mascalzoni!

FINE

Questa commedia è stata rappresentata per la prima volta al Teatro Quirino di Roma, il 20 gennaio 1949, dalla Compagnia Tòfano - Solari, diretta da Sergio Tòfano.

Tutti i diritti riservati: Copyright Giovanni Mosca

sogno teatrale di un poeta

RAINER MARIA RILKE

*** Poeta prevalentemente lirico — scrittore, cioè, rivolto al lettore solitario più che non a quelle assemblee complesse e artificiali che costituiscono il pubblico di teatro — Rainer Maria Rilke non si è valso della forma drammatica altro che in qualche scritto giovanile. Il che, però, non vuol dire ch'egli non abbia rivolto lunga e spesso lucidissima attenzione ai mezzi espressivi che sono propri del teatro. Parecchi studi dedicò all'opera drammatica di Maurice Maeterlinck, l'influenza del quale è sensibile in qualche parte — anche abbastanza rilevante — della sua prima produzione e particolarmente in una curiosa pièce in due atti "Die Weisse Fürstin" (La principessa bianca) (1), di cui l'argomento e il titolo potrebbero recare la firma dell'autore di "Pelléas et Mélisande". Più tardi, Rilke scoperse il teatro d'Ibsen del quale ha evocato la figura in una celebre pagina dei "Quaderni di Malte Laurids Brigge". E poi, a Venezia, incontrò Eleonora Duse che l'età e le circostanze avevano allontanata da una professione artistica cui ella non poteva rinunciare che con la vita (2). Nel corso degli anni durante iquali tentò egli stesso di scrivere per la scena, Rilke — dopo qualche tentativo in direzione più o meno scopertamente naturalistica — accarezzò il sogno di creare un "teatro dell'anima" che si sarebbe situato, per così dire, sul prolungamento della prima maniera di Maeterlinck, e dove una sorta di dialogo di particolare significazione avrebbe avuto il compito di esprimere la realtà trascendente. È a questa preoccupazione, appunto, ch'è informato il saggio che riportiamo sul "Monologo e il dramma moderno", una delle poche pagine di estetica teatrale comprese nell'opera ancora inedita del poeta delle "Elegie di Duino".**

(1) Quest'opera è contenuta nel primo dei sei volumi delle « Gesammelte Werke » (Insel Verlag, Leipzig): *Erste Gedichte*, sotto il qual titolo sono compresi — tranne Leben und Lieder (1894) — le prime tre raccolte di versi di Rilke, e cioè: «Larenopfer» (1896), «Traugekrönt» (1897), «Advent» (1897) — *Frühe gedichte* — *Die Weisse Fürstin*.

(2) Sono per la Duse queste parole dai *Quaderni di Malte Laurids Brigge:* « Se avessimo un teatro, o Tragica, sempre così esile, così pura, così immune da ogni artificio, ancora davanti a coloro che appagano la propria curiosità frettolosa con il tuo scoperto dolore? Fu a Verona, o Commovente, che prevedesti la vera natura del tuo soffrire: quando, quasi ancora una bimba, recitasti tenendo davanti al viso, come una maschera, un gran mazzo di rose, a nasconderti.

È vero, eri una figlia d'arte, e quando i tuoi recitavano volevano essere visti: ma tu tralignasti. La professione doveva diventare per te quello che per Marianna Alcoforado, senza che ne dubitasse, fu il velo monacale: un travestimento. Uno schermo fitto e di una durata tale da permetterti di starvi dietro in tutto l'abbandono della tua miseria, con lo stesso fervore che rende beati i beati invisibili. In tutte le città in cui arrivavi descrivevano i tuoi gesti, senza capire che tu, di giorno in giorno sempre più disperata, ti ponevi innanzi una sempre nuova poesia per nasconderti. E ti nascondevi dietro i capelli, dietro le mani, dietro qualsiasi oggetto opaco, quando le mani si facevano diafane. Appannavi quelle che erano trasparenti; ti facevi piccina, ti nascondevi come si nascondono i bambini, e avevi, allora, quel breve grido gioioso: solo un angelo avrebbe potuto cercarti. Ma poi alzavi cautamente gli occhi — e non c'era più dubbio — essi ti avevano visto per tutto quel tempo, tutti quelli che stavano in quell'odioso e concavo spazio fitto d'occhi: avevano visto te, te, te, null'altro che te ».

il monologo e il dramma moderno

■ *Il monologo nel dramma moderno conserva una ragion d'essere, oppure lo dobbiamo ritenere elemento scaduto nell'economia della composizione drammatica? Val la pena che il problema sia posto, poichè non sono pochi coloro i quali trovano di che giustificarlo. E forse può essere di qualche interesse esaminare più ancora del monologo in sè le circostanze in cui esso può sembrare necessario.*

Il monologo interviene nel momento dell'irresolutezza, della perplessità dell'eroe drammatico dinnanzi all'azione che può essere decisiva, ed ha la funzione di dar rilevanza ai conflitti più segreti del personaggio, di manifestare l'anima di lui colma di dubbio, d'ira, di nostalgia o di speranza. Il dialogo, infatti, non consente di fare quest'analisi, mentre è ben chiara alla platea la necessità ch'essa sia fatta. Qual è il mezzo mirabile con il quale si rende possibile d'illuminare le più intime di quelle profondità onde le risoluzioni vengono formandosi? Cosa strana, è la parola. Quella medesima parola che s'è rivelata inefficace a tradurre in termini di dialogo le verità ultime, si adegua perfettamente ad esprimere ogni verità quando non sia più costretta a rivolgersi ad altri. L'eroe, che noi conosciamo inabile a dominare la situazione esterna, nel momento del proprio conflitto ci descrive in maniera così persuasiva il meraviglioso ordinarsi della propria anima che questa pittura — e non più il procedere dell'azione — diviene essenziale del dramma. L'elemento epico prevale sull'azione. Si fa più importante dell'azione. Poichè è questo elemento che

viene a comandare la decisione, le diramazioni di essa, la sua progressione. Ora, ciò è perfettamente giustificato a patto — beninteso — che il monologo sia veramente suscettibile di recare in luce quelle penombre misteriose al fondo delle quali ogni risoluzione viene ad avere la limpidezza della prima sorgente. Si comincerà a capire che la parola è soltanto uno dei molti ponti che collegano la piccola isola della nostra anima al grande continente della vita comune, il più grande — forse — di questi ponti ma non il più diretto. Si avvertirà che noi non possiamo mai — con le parole — essere sinceri del tutto perchè le parole sono strumenti troppo rudimentali e pertanto non possono giungere ai meccanismi più delicati del grande ingranaggio senza danneggiarlo. E allora rinunceremo a chiedere alla parola che ci illumini l'anima allo stesso modo che, per conoscere Dio, abbiamo rifiutato il tramite dei suoi servitori.

Forse la forma drammatica ci guiderà a intendere questa verità prima ancora che la vita ce ne faccia avvertiti. Perchè il dramma, più sintetizzato, più visibile nella propria generalità è una sorta d'esperienza nella quale gli elementi della vita nella loro varietà infinita sono come concentrati in provetta e tuttavia situati nelle medesime condizioni dell'esterno. Nel quadro della scena sembra che ci sia posto per tutto: non v'è azione troppo grande per essa, nè parola troppo importante.

Ma ci sono influenze più potenti che gli atti e le parole. Queste, in sostanza, non sono che i tramiti onde noi siamo fatti partecipi della vita quotidiana: scale che dalla nostra porta salgono alla casa del vicino. Ben poco ne avremmo bisogno se fossimo rimasti soli, ognuno di noi sotto la propria stella: e infatti quando ci troviamo soli non ne sentiamo la necessità. Nei nostri momenti di solitudine noi siamo colmi di una più segreta esperienza, come restituiti a un paese di costumanze consacrate e silenziose, creatori nonostante l'inerzia che ci tiene, sottratti alla signoria della parola. Ed è certo che là risiede la nostra vita vera, che perdura come un accompagnamento delicato sotto la nostra azione e la nostra inazione, e che ci dirige e che ci determina nelle nostre risoluzioni supreme.

Far luogo a questa via, aprirle dinnanzi gli spazi (ciò che, sulla scena, significa esprimerla) è — mi sembra — la funzione principale del dramma moderno, e il monologo, nella sua costituzionale rozzezza, appare come un'autentica sfida a questo tentativo. Costringe a rientrare nelle cose ciò ch'è sopra le cose; dimentica che il profumo non esiste se non perchè la cosa lo emana e ch'esso, di per sè, è docile a tutti i venti.

Se mi si domanda, ora, con che cosa lo si possa sostituire devo rispondere che vorrei non fosse lasciato nel dramma alcun vuoto; perchè la vita profonda che sarebbe chiamato a illuminare deve svilupparsi altrettanto chiusa e ininterrotta dell'azione esterna della quale essa è, in definitiva, la causa. Se questo parallelismo delle due azioni è veramente manifesto, non c'è alcun bisogno di rallentarlo con la descrizione retrospettiva, epica, di stati d'animo momentanei, non c'è più bisogno di tenere conto del cosiddetto arrière plan.

Non uno fra gli scrittori moderni è comunque pervenuto a indicare la via che guida a questo risultato. Gli scrittori moderni si disinteressano del monologo. Ma, anzichè renderlo superfluo, si limitano a trascurarlo così che se ne avverte più sensibile la mancanza, si sente — come un vuoto — il momento che da esso doveva venire colmato. L'attore comincia ad agitarsi, fuma, tamburella con le dita contro i vetri, sembra essere in colpa, e par che domandi perdono del proprio silenzio. Ora, questo, evidentemente non è un progresso.

E il solo poeta che abbia sentito più nettamente e con più alta coscienza la potenza di questa via segreta, Maeterlinck, si comporta — nei confronti delle proprie rivelazioni — da sacerdote piuttosto che da artista, e appare esclusivamente teso ad agire per la sola gloria del dio che lo anima e lo eleva. Le sue creature hanno dimesso il loro peso. Sono simili agli astri che, avvolti d'una solitudine luminosa, si incontrano nell'alto della notte celeste. Non possono far altro che incrociarsi: nessuna di loro è tale da trattenere l'altra. Sono profumi, questi personaggi di Maeterlinck, ma non ci è dato vedere il giardino onde si levano. E ciò perchè la vita della quale Maeterlinck si è fatto annunciatore appare estranea a noi, e perchè la mistica s'alza — più profonda e più enigmatica — di dietro a cose che alla sua sensibilità non si manifestano altrettanto fisiche e impermeabili che alla nostra. Nonostante ciò, i drammi del grande poeta belga mi si presentano — per togliere in prestito un'espressione tecnica degli incisori — come il «primo momento» d'una forma drammatica nuova che ha ancora bisogno di precisarsi.

Siamo dunque su una strada che va oltre Maeterlinck e il cui fine dovrebbe essere press'apoco, questo: che dobbiamo imparare a non riempire la scena di parole e di gesti ma a lasciar in essa un poco di spazio, come se i personaggi che si sono creati dovessero ancora crescere. Ho la convinzione che il resto verrà da sè solo. Questa via più segreta giungerà ad espandersi come il calore in una stanza e sovrasterà, serena e chiara, ogni altra cosa: le parole come le azioni. Ma bisogna che le sia dato spazio.

Ci si continua a domandare come si può arrivare a tanto. Ma non sarà possibile rispondere che quando un poeta vi sarà riuscito; senza averlo voluto.

Per il momento, il monologo ha la sua ragion d'essere. Il monologo che somiglia — con una immagine lusinghiera — ad un velo prezioso e bellissimo, teso dinnanzi a prospettive profonde e chiare. Ci si può dichiarare contenti di un velo. Ed i poeti, gli attori ed il pubblico possono accordarsi a riconoscere la sua bellezza ed il suo valore.

Ma ciò che è nascosto dietro a quel velo è serbato a quelli che sono già giunti più lontano.

Rainer Maria Rilke

a Parigi il pubblico non ha occhi ed orecchi che per Jean Gabin attore drammatico

Era fatale che Jean Gabin raggiungesse il suo vero destino di attore. Da ombra semovente doveva diventare personaggio di carne e sangue. Tutta la sua vita d'arte sta a dimostrare, con la sua lunga esperienza cinematografica, che un giorno sarebbe sceso dallo schermo. Era così vigorosa la sua maturità che in una sola sera, alla ribalta, ha superato tutti i traguardi, facendosi paragonare a Lucien Guitry. Egli non ha detronizzato nè Louis Jouvet nè Pierre Fresnay nè Jean Louis Barrault, ma con una sola interpretazione si è posto accanto ad essi. Recita, come è detto in ribalta francese, una nuova commedia: « La Soif », ventisciesima opera del vecchio Bernstein

ELIOT: THE FAMILY REUNION

CONCORRONO IN QUEST'OPERA PARECCHI DEI TEMI DELLA POESIA E DEL TEATRO DI ELIOT, MA IL PRINCIPALE È UN CONFLITTO DI COSCIENZA ESPRESSO CON UN LINGUAGGIO FORTEMENTE ALLUSIVO

* *La radio italiana, liberandosi per un paio d'ore dagli obblighi di un repertorio teatrale di misura consuetudinaria, ha trasmesso un'opera di poesia, il dramma* The Family Reunion *scritto dieci anni or sono da Thomas Stearns Eliot, Premio Nobel del '48. Poteva essere un avvenimento culturale d'importanza, ma nessuno si curò di avvertirne gli ascoltatori e di prepararli tempestivamente ad una audizione di molteplici interessi estetici e spirituali: invano cercammo nella stampa radiofonica un qualsiasi cenno, lo stesso annunziatore domenicale dei programmi della settimana ne tacque; e se non era, cinque minuti avanti la trasmissione, il coraggioso e tenace Enzo Ferrieri a dirne due parole introduttive, il dramma di Eliot rimaneva a galleggiare sperduto tra un concertino e l'altro di musica così detta brillante, nel completo disorientamento dei radioascoltatori.*

Comunque l'avvenimento c'è stato e conviene discorrerne, sia per la risonanza internazionale del nome dell'autore sia perchè si trattava d'una novità assoluta, non essendo The Family Reunion *mai comparsa sulle nostre scene nè, crediamo, tradotta in libreria. In codesta « riunione familiare » concorrono parecchi dei temi della poesia e del teatro di Eliot, ma il principale è un conflitto di coscienza espresso con un linguaggio fortemente allusivo affidato a due personaggi, contrapposto al linguaggio piattamente realistico usato dagli altri membri della famiglia, i quali ogni tanto si uniscono in coro e ripetono insieme frasi correnti e convenzionali. Quelle appunto della quotidiana conversazione borghese, le confessioni e le professioni d'una mentalità di gente per la quale i fatti della vita non sono che un urto di cose esterne e che resta costantemente sorda e inerte davanti ai fatti dell'anima.*

Lord Harry Monchensey ritorna dopo lunga assenza nell'avito castello di Wishwood, e vi ritorna senza la moglie della quale si sa che è morta cadendo una sera in mare dal ponte di un transatlantico durante una traversata. Harry porta con sè il peso d'una colpa che forse ha commesso soltanto col pensiero, questo punto nel dramma non è mai chiarito; subito Harry ci appare nella situazione d'un marito che potrebbe

THOMAS STEARNS ELIOT

aver ucciso la moglie o almeno averla spinta ad uccidersi (qualche rapido accenno alla personalità della morta, alle sue inquietudini e ai suoi costumi non fa che aggravare il mistero). La posizione di Harry è quella di un uomo inseguito dalle Furie — le Eumenidi di Eschilo, le « feroci Erine » di Dante —: esse lo sospingono e incalzano, ed egli crede di risolvere il dramma sottraendosi al loro controllo e giudizio con la fuga. Eccolo nel castello, dove la madre l'ha richiamato perchè riassesti gli affari della nobile famiglia, compromessi dalle leggerezze e dissipazioni di due fratelli di Harry. Costoro non appaiono, apprendiamo soltanto che guidano automobili

di corsa spingendole, ubriachi, a velocità eccessive sì che ogni tanto si fracassano la testa o le gambe; ma nel castello dimorano, con Lady Amy Monchensey, tre sue sorelle, due anziani cognati e una cugina, potenziale fidanzata di Harry per un secondo matrimonio. Sono codesti i personaggi del coro, i commentatori e puntualizzatori d'una vicenda alla quale rimangono completamente estranei e che provoca la loro solenne e ridicola sentenziosità, quanto mai sproporzionata e fallace davanti al dramma di Harry che si svolge tutto per stati di coscienza, in scene incalzanti che non sono altro che nonologhi interiori o tutt'al più duetti con una delle persone casalinghe, la zia Agatha, l'unica creatura del castello che parli e intenda il linguaggio di Harry. Perchè Agatha, molti anni prima, fu l'amante di Lord Monchensey, portò via il marito alla sorella Amy; la quale glielo rinfaccia nelle scene finali, al momento della partenza di Harry, accusandola di volerle rubare, dopo il marito, il figlio. Ma Harry è più figlio di Agatha che di Amy, costei l'ha generato per carne, Agatha gli è madre d'anima. Con Agatha, il tormentato Harry si spiega e confida alla sua maniera sottile e raziocinante e quasi per simboli, con intrusioni di ricordi classici e di richiami alla gnomica e aforistica scespiriana (influiscono su Eliot, qui e altrove, la tradizione classica, il teatro elisabettiano e i misteri e le rappresentazioni medievali e rinascimentali). Discese dall'ultima parte della trilogia eschilea, le Eumenidi recano nell'azione eliotiana il significato e la funzione catartica dell'Oresteia. Harry fugge le terribili portatrici del senso della colpa ma finchè le fuggirà non avrà pace. L'unico modo per salvarsi è di accettarle, di seguirle, di andare con loro. Al termine della seconda scena del secondo atto (Harry-Agatha), forse la più altamente poetica del dramma e, sicuramente, la decisiva, Agatha dice al nipote del quale ha intuito la pena, sa la condizione: « Tu devi andare ». E Harry, consapevole ormai che v'è un'unica via per giungere alla redenzione, una via al termine della quale egli sarà riconciliato con la terra e col cielo, risponde: « So che devo andare ». E va con le Eumenidi, cioè alla morte e alla purificazione. Placate, le Eumenidi scompaiono; quelle Eumenidi che, rappresentandosi il dramma in teatro, dovrebbero mostrarsi dietro i vetri delle finestre del castello, e che alla radio udimmo stridere infernalmente tra urlate di vento e fragore di musiche, e fu effetto riuscito.

Può bastare quanto s'è detto a provare le difficoltà intime ed esterne d'un testo inconsueto alle tranquille abitudini dei radioascoltatori. Sarebbe curioso conoscerne le reazioni. The Family Reunion (Riunione in famiglia) ha personaggi astratti e concreti; ma il dramma è limitato alle astrazioni (Harry e Agatha), i concreti gli fan da contorno esaltandone il senso e il valore religioso e universale con la involontaria ironia d'una discorsività che si potrebbe definire, largo modo, borghese. Codesto coro è l'elemento terreno del dramma, l'elemento celeste sono le Eumenidi con le loro paurose apparizioni, sospesi in mezzo stanno Agatha e Harry, consci del terreno e dell'assoluto, riaffermando l'eternità del mito. E' su questo punto che si concentra la poesia del dramma, che il tono si innalza a valori lirici luminosi. Donde potrebbe giustificarsi un discorso sul teatro di poesia di domani, del quale l'Eliot, è noto, si considera un pioniere.

Aver portato un'opera come questa ai microfoni della Rai va ascritto a merito di Enzo Ferrieri, uomo di ottimi studi e di gusto sicuro e regista intelligente. La sua fatica non è certamente stata lieve, ma egli può rallegrarsi dei risultati raggiunti. Lo coadiuvarono bene gli attori della Compagnia di Radio Milano. Si può fare qualche riserva circa il testo che sembrò in qualche punto eccessivamente condensato, anche con qualche arbitrario scambio di battute, per esempio nella scena Agatha-Harry dell' atto secondo. Non avevo sottomano l'originale, e devo riferirmi a ricordi di letture frammentarie in antologie e riviste. Appunto nella scena citata credetti di avvertire che qualche frase di Harry era messa in bocca ad Agatha, e viceversa (o furono scambi dovuti soltanto all'orgasmo degli interpreti?). Ignoro il nome del traduttore, ma ebbi l'impressione di una versione abbastanza felice, sebbene i tagli abbondassero e qualche zeppa si notasse qua e là (appuntai, per scrupolo o pignoleria, un passo del primo atto: « Non penserai davvero che l'abbia gettata in acqua sul serio... »).

Tutto qui, il bilancio è favorevole. Rivedemmo, dopo O'Neill, ma con spirito metafisico antico e nuove certezze cristiane, riportate nel nostro misero mondo, dove s'è smarrita la coscienza del peccato come condizione dell'espiazione, le mitiche Eumenidi, originarie tutelatrici dell'ordine familiare. Harry Monchensey aveva compromesso in qualche modo quell'ordine, e le tre sorelle evocate dalla poesia di Eliot vennero a porgli il patto mortale del riscatto, per la cui unica via possibile egli si mise.

Lorenzo Gigli

UNESCO

INSTITUT INTERNATIONAL DU THEATRE

■ A suo tempo abbiamo dato notizia della costituzione di un centro di studi teatrali presso l'Unesco e della sua diramazione nei vari Paesi aderenti alla massima istituzione culturale cui le Nazioni Unite hanno inteso dar vita. Possiamo ora, a molti mesi di distanza dall'atto della sua nascita ufficiale, fare il punto della situazione e informare il pubblico italiano dei lavori che l'*Institut International du Théâtre* comunica di avere svolto.

Nel corso di una recente riunione del Comitato esecutivo dell'*Institut* cui hanno partecipato Armand Salacrou (presidente), del Centro francese; Erich Nikowitz, del Centro austriaco; Maurice Huisman, del Centro belga; Llewellyn Rees, del Centro inglese; Emil Oprecht, del Centro svizzero; Ivo Fleischmann, del Centro cecoslovacco, si sono prese le seguenti decisioni che diamo in riassunto soffermandoci sui punti di maggior interesse per l'Italia, del cui Centro è responsabile — com'è noto — Anton Giulio Bragaglia.

Anzitutto: constatato che molti Centri nazionali non hanno ancora provveduto all'istituzione di un proprio segretariato (tranne quattordici Paesi elencati, fra i quali l'Italia), il Comitato ha deciso che, attraverso il suo Presidente, debba essere sollecitata la pronta costituzione dei vari segretariati. Noi, come s'è visto, ne siamo forniti. Per cui possiamo passare oltre dopo aver dato rapidamente atto che l'Unesco — in considerazione del fatto che l'*Institut International du Théâtre* non dispone ancora di una sede propria — ha consentito ad autorizzarlo a mantenere come sede la Casa dell'Unesco, dove si trova attualmente, fino all'aprile prossimo.

Da segnalare, poi, le dimissioni che Armand Salacrou ha presentato dalla carica di presidente in cui è stato sostituito da Llewellyn Rees del Centro inglese. Salacrou è giunto a tale determinazione dopo che l'Unesco non aveva aderito alla condizione da lui posta di stanziare 25.000 dollari a titolo di sovvenzione per l'*Institut International du Théâtre*.

Segue — e questo è di particolare interesse per noi che siamo tirati direttamente in causa — un elenco di sei Centri nazionali ai quali il Comitato esecutivo rivolge l'invito di inviare i fondi *qui sont destinés a couvrir les dépenses du deuxième Congres* che si terrà nel corso di questo 1949 a Parigi dopo che sono stati scartati per ragioni d'economia o di simpatia altre città offertesi per ospitare i delegati del prossimo Congresso. I sei Centri di cui sopra sono: Brasile che è tenuto ad intervenire nella misura del 3 % sul totale (120 dollari); Cile (40 dollari); Cina (240 dollari); *Italia* (80 *dollari*); Messico (80 dollari); Polonia (160 dollari). Giriamo la segnalazione alle Autorità competenti.

Dopo di che passiamo a render noto il programma per il 1949 approvato dal Comitato esecutivo che consta dei seguenti punti: Informazioni (pubblicazioni); Ufficio di documentazione sull'architettura del teatro;

e tournées all'estero; Servizio di documentazione sugli studi drammatici. Senza soffermarsi sugli altri, esaminiamo invece il punto terzo che dice testualmente:

«Le Comité exécutif a porté son choix, pur l'année 1949, sur les deux activités ci-après:

1. Soumettre au deuxième Congrès un rapport fondé sur une documentation convenablement choisie et qui étudiera *le problème de la réduction des frais de transport et du taux de certains impôts frappant les échanges internationaux en matière de théâtre.*

a) *Résultat pratique direct*: L'Unesco devrait être saisie, dès 1949, si possible, d'un projet de convention internationale portant sur cette question; ce projet devrait être accompagné d'une recommandation de l'I.I.T. tendant à le soumettre pour approbation à la Conference générale de l'Unesco, lors de sa session suivante et à le faire adopter par les *Etats Membres des Nations Unies et de l'Unesco.*

b) Tous les Centres nationaux, ainsi que tout les pays qui ne possèdent pas de centre national, sont invités à offrir à l'I.I.T. leurs conseils; suggestions, etc... Ce projet a un caractère facultatif.

2. Soumettre au deuxième Congrès un plan provisoire visant à accroître les échanges de troupes théatrales. Les Centres nationaux ci-après sont invités à soumettre leurs recommandations en vue de contribuer à l'élaboration de ce projet: Centres américain, belge, britannique, français, norvégien et thécoslovaque. A titre facultatif, tous les autres Centres sont invités à faire connaitre leur point de vue.

a) *Résultats pratiques directs*:

1. Le deuxieme Congrès sera invité à préciser les conditions dans lesquelles pourront être encouragés et favorisés les échanges et à suggérer les dispositions à prendre à cet effet. Le Comité exécutif a décidé, en principe, de recommander au deuxiéme Congrès d'adopter la mesure suivante: à l'avenir, le Congrès annuel devrait être, pour une part, une sorte de marché du théâtre, qui donnerait l'occasion, à des personnes compétentes et dûment autorisées, de traiter sur un plan concret des questions d'exportation et d'importation de troupes théatrales;

2. Les décisions prises à ce sujet par le deuxième Congrès pourront être soumises à l'Unesco en vue d'obtenir les encouragements et l'appui de cette Organisation et de ses Etats Membres; ces décision pourront être considérées comme préliminaires à la future convention internationale destinée à réduire les frais de transport et certains impôts».

L'ODISSEA DI RUNYON JONES

fantasia radiofonica di

NORMAN CORWIN

VERSIONE ITALIANA DI GIGI CANE

■ Dicono in America che Norman Corwin abbia dato dignità d'arte all'industria della radio. Un critico che pure non si distingue per eccessi d'indulgenza, Carl Van Doren, ha affermato — e lasciamo a lui la responsabilità dell'accostamento — che « per la radio americana Corwin rappresenta ciò che Marlowe ha rappresentato ai suoi tempi per il Teatro elisabettiano ». Forse Van Doren esagera, ma che Norman Corwin sia veramente molto bravo è un fatto innegabile.

Corwin è nato in quella specie di Atene Firenze o Parigi d'America che è Boston (Massachusetts) nel 1910. Con un piccolo falso in atto pubblico, avendo dichiarato ventiquattro anni invece dei diciassette che aveva, cominciò precocemente la celere carriera di reporter. Diciannovenne passò alla redazione del *Republican* di Springfield dove restò fino al 1936. Nel 1932 aveva conosciuto la radio: la sera faceva brevi commenti su fatti del giorno. Che, però, non lo soddisfacevano. Creò, qualche tempo dopo una rubrica che non mancò di successo: si chiamava *Poetic License*, divenuta poi *Words Without Music*, e presentava con molto garbo scene e fantasie tratte dalla grande produzione poetica internazionale. La Columbia Broadcasting lo prese in pianta stabile affidandogli la compilazione e l'allestimento dei suoi programmi di prosa. Nel 1938, con *The Plot To Overthrow Christmas*, Corwin giunse alla notorietà, e si ebbe — meritatamente — lodi e onori, inchini e riverenze come colui che aveva con l'opera sua « fornito la miglior dimostrazione degli impieghi culturali artistici e sociali della radio ». Compiaciuto e incoraggiato, seguitò in quella direzione e, nel 1942, pubblicò una prima raccolta dei suoi radiolavori — *Thirteen for Corwin* — cui, due anni dopo, ne fece seguire un'altra, *More for Corwin*.

La radiofantasia che presentiamo qui tradotta è stata tratta dalla prima delle due raccolte. Fu messa in onda per la prima volta l'8 giugno 1941 sotto la direzione dell'Autore. Le parti erano distribuite come segue: Runyon, Larry Robinson; Il Padre Tempo, Roy Fant; Madre Natura, Hester Sondergaard; Il Gigante, Arthur Vington. Musica originale di Alexander Semmler.

Musica: un accordo introduttivo con prevalenza di strumenti a corda.

RUNYON (*timidamente*) — È qui l'ufficio dei cani smarriti?

L'IMPIEGATO — Sì.

RUNYON — Sto cercando il mio cane.

L'IMPIEGATO (*con indifferenza*) — Ti chiami?

RUNYON — Runyon Jones.

L'IMPIEGATO — Runyon?

RUNYON — Sì, signore. È un nome terribile, ma mamma dice che quando sarò alto mi piacerà perchè fa tanto distinto, dice. Gli altri bambini mi chiamano Cipolla. (1)

L'IMPIEGATO — E il tuo cane, si chiama?

RUNYON — Pootzy.

L'IMPIEGATO — Pootzy?

RUNYON — Sì, signore. È molto sveglio, signore.

L'IMPIEGATO — Quand'è che l'hai perduto?

RUNYON — Ieri mattina.

L'IMPIEGATO — Dove?

RUNYON — Proprio davanti casa mia. Correva dietro a una macchina.

L'IMPIEGATO — Perchè?

RUNYON — Voleva mordere le gomme, credo.

L'IMPIEGATO — Le gomme davanti o di dietro?

RUNYON — Tutte quante.

L'IMPIEGATO — E cos'è successo?

RUNYON — La macchina l'ha messo sotto.

L'IMPIEGATO — E poi?

RUNYON — « Lui » è rimasto ucciso, signore.

L'IMPIEGATO — Allora hai sbagliato piano. Questo è l'ufficio dei cani « smarriti ». Quel che serve a te è l'ufficio dei cani « deceduti ».

RUNYON — E dov'è, signore?

L'IMPIEGATO — Due piani più sopra. Qua, prendi questo foglio e consegnalo all'uomo che sta al tavolo.

RUNYON — Grazie, signore. (*Accordo di passaggio in cui siano combinati elementi di timidezza e di speranza*) È qui l'ufficio dei cani diceduti?

IL SECONDO IMPIEGATO — Deceduti, non diceduti. Fammi vedere quel foglio.

RUNYON — Sì, signore.

IL SECONDO IMPIEGATO — Ehm. Pootzy. Tu sei Runyon Jones?

RUNYON — Sì, signore.

IL SECONDO IMPIEGATO — Un istante; fammi dare

(1) Non si può tradurre - ed è un peccato - il bisticcio ironico del testo, nato dall'assonanza tra il buffo nome di *Runyon* e il sostantivo *Onion* che, appunto, significa *Cipolla*.

un'occhiata allo schedario. (*Rumore di cassetti di schedario che vengono aperti; di cartoncini che vengono rapidamente sfogliati. Il secondo impiegato rivolgendosi a se stesso in un mugolio poco intelligibile*) Pootzy Jones... un anno e mezzo... inveterato inseguitore di automobili... guinzaglio... attitudini... ehm. (*A Runyon*) Giovanotto, credo che qui non c'è proprio niente che possiamo fare per te.

RUNYON (*profondamente abbattuto*) — Voi non potete trovare Pootzy?

IL SECONDO IMPIEGATO — Di solito, in quasi tutti i casi, quando il cane d'un ragazzo muore di vecchiaia o per altre cause comunque naturali, o è stato semplicemente messo sotto mentre inseguiva un gatto per dovere professionale, oppure è stato ferito a morte in combattimento con altri cani, noi possiamo venire ad un compromesso con San Bernardo, direttore del Paradiso dei Cani, e – entro certi limiti – trattare il ritorno dell'animale.

RUNYON — Come sarebbe, entro certi limiti?

IL SECONDO IMPIEGATO — Ma... nel caso di Pootzy, vediamo che è collocato piuttosto in basso nello schedario come inveterato inseguitore di automobili e deterioratore di pneumatici: quarta classe. Consta, altresì, che s'è rifiutato al guinzaglio, che ha addentato un chiappacani il giorno undici dello scorso agosto e che in tre diverse occasioni è stato fuori tutta notte. Mi duole dover dire che « non » è nel Paradiso dei Cani.

RUNYON (*di nuovo deluso*) — No? Oh! (*Quasi sul punto di piangere*) Ne siete proprio certo, signore? Non potrebbe essere sgusciato dentro mentre nessuno guardava?

IL SECONDO IMPIEGATO (*perentoriamente*) — Non è nel Paradiso dei Cani, e questo è quanto.

RUNYON — Bè, e dov'è, allora?

IL SECONDO IMPIEGATO — Nel luogo dove sono puniti tutti i cani screanzati e peccatori. Nel Purgatorio dei Cani.

RUNYON — E dov'è questo posto che ci voglio andare.

IL SECONDO IMPIEGATO — Oh, no. Impossibile.

RUNYON — Ma non correrà mai più dietro alle macchine... lo « giuro ». Davvero... guardate. Mi sputo sulla mano e mi tocco tre volte la fronte. (*Sputando*) Pft... fuu.

IL SECONDO IMPIEGATO — E questo che cosa vuol dire?

RUNYON — Questo è il giuramento segreto del Club degli Associati di Elmwood Street e vuol dire che uno si prende impegno d'onore.

IL SECONDO IMPIEGATO — Nondimeno è impossibile.

RUNYON — Ma Pootzy si sentirà solo senza di me. « Bisogna » che io lo trovi.

IL SECONDO IMPIEGATO — Vattene, adesso: fai il piacere. Sono piuttosto occupato.

RUNYON — Ma, perbacco... ho fatto tutta questa strada fin qui...

IL SECONDO IMPIEGATO — Adesso vattene bonino, signor Jones, se no chiamo il capufficio.

RUNYON (*esce in escandescenze*) — Non me ne voglio andare! Non me ne vado senza Pootzy! L'avete cacciato da qualche parte, e me lo tenete nascosto!

IL SECONDO IMPIEGATO — Andiamo, su, stammi a sentire.

RUNYON — Non voglio sentire niente. Ridatemi il mio cane o vi prendo a calci negli stinchi. (*Chiamando*) Pootzy! « Pootzy!... ». L'avete nascosto e non me lo volete restituire perchè ve lo volete tenere voi. Lo so!

IL SECONDO IMPIEGATO — Ehi! Ehi! Smetti di prendermi a calci! Smettila! (*Sporgendosi fuori della porta*) Capo! Capo! Venite qui!

RUNYON (*continua a protestare a soggetto, mentre di corsa sopraggiunge il capufficio*).

IL CAPUFFICIO (*avvicinandosi*) — Cos' è questo? Cosa sta succedendo qua dentro?

RUNYON E L'IMPIEGATO (*entrambi cercano di dar spiegazioni, parlando tutti e due insieme. Finchè il capufficio zittisce l'uno e l'altro*) — Credo che sarebbe meglio se voi due andaste a spiegare la faccenda al soprintendente della Divisione.

IL SECONDO IMPIEGATO (*con indignazione*) — È proprio quel che voglio fare! Non intendo starmene qui a farmi prendere a calci negli stinchi da tutti i mocciosi che mi capitano in ufficio. Non mi sorprende che il suo cane sia nel Purgatorio dei Cani... vedo bene da chi l'animale ha imparato le sue brutte maniere.

RUNYON (*fuori di sè; quasi piangendo*) — Ritirate quel che avete detto! Non sono io che ho insegnato le brutte maniere a Pootzy. Se l'è imparate da solo!

IL CAPUFFICIO — Chetatevi tutti e due, e venite con me. Spiegheremo ogni cosa al Soprintendente. (*Musica: accordo di passaggio – poi un brano a contrasto orchestrato per alcune voci in toni alti e bassi. Il pezzo si conclude in un accordo largo e enfatico*).

IL SOPRINTENDENTE (*persona di amabile carattere: proprio l'uomo adatto al compito*) — Vedo. Bè, entrambe le parti hanno le loro ragioni da far valere. Ora, prima di tutto, vi consiglio di darvi la mano e di farvi reciproche scuse.

RUNYON — Bè, certo. Mi spiace, signore, d'avervi dato calci negli stinchi.

IL SECONDO IMPIEGATO — Perfettamente. (*Si schiarisce la gola*) Anch'io, forse, sono uscito alquanto dai gangheri.

IL SOPRINTENDENTE — Così. E adesso, signor Jones, lascia che ti spieghi io ciò che l'impiegato cercava di dirti. Questo non è un deposito dove noi possiamo tenere cani. Tutto quel che possiamo fare è di smistarli indirizzandoli al posto giusto. È per questo che – tramite il nostro buon amico San Bernardo – noi siamo in rapporto col Paradiso dei Cani. Ma disgraziatamente non abbiamo alcun contatto – proprio nessuno nessuno – col Purgatorio dei Cani.

RUNYON — Già, ma non c'è proprio neanche un modo di andarci a questo Purgatorio dei Cani, signore? Perchè ci andrei io personalmente se soltanto mi insegnaste la strada per arrivarci, signore. « Io personalmente », ci andrei.

IL SOPRINTENDENTE (*all'impiegato*) — Impiegato, questo è veramente un tal caso di attaccamento al cane che...

RUNYON — Stava attaccato al guinzaglio, ma lo tirava fino a strapparlo per via che gli piaceva correre forte.

IL SOPRINTENDENTE — Sì. Ehm. Ora, signor Jones, poichè io ritengo che tu sia un giovanotto ragionevole

ti dirò francamente che le tue probabilità di riavere indietro Pootzy sono (*gravemente*) molto, molto deboli.
RUNYON (*di nuovo deluso*) — Deboli? Perchè, signore?
IL SOPRINTENDENTE — Perchè il Purgatorio dei Cani è molto, molto lontano e fuori mano e arrivarci è una cosa estremamente difficile. Infatti, nessuno di quelli che conosciamo noi ha idea di come si possa fare a raggiungerlo. Ma se sei proprio deciso a ricuperare Pootzy, e se sei disposto ad affrontare l'avventura e il rischio...
RUNYON (*ardentemente*) — Sì, signore, farò qualunque cosa. Perbacco e perdiana, se soltanto voi sapete che Pootzy...
IL SOPRINTENDENTE — Se è così, ti dirò allora come hai da fare per andare da qualcuno che « potrebbe » conoscere qualcuno che conosce qualcun altro che ti potrebbe indirizzare da qualche parte da cui tu potresti trovare il modo di incamminarti verso il Purgatorio dei Cani.
RUNYON — Pergiove, davvero che fareste questo, signore?
IL SOPRINTENDENTE — Con piacere. Impiegato, passatemi il dossier n. 5 – quello con l'etichetta blu – e i moduli di domanda per il visto interdivisionale e il passaporto interdipartimentale. Poi staccatemi i cedolini di trasferimento e una dichiarazione rosa.
IL SECONDO IMPIEGATO — Sì, signore.
IL SOPRINTENDENTE — Ora, signor Jones, ecco qua cosa devi fare. Che io sappia, c'è una sola persona che possa – presumibilmente – metterti sulla strada giusta, e questa persona è il capo della Divisione del Tempo. Noi lo chiamiamo Padre Tempo. È piuttosto lontano dove sta lui, e avrai da passare una trafila enorme per arrivarci. È per questo che ti diamo tanti biglietti.
RUNYON — Ho da dirgli che mi ci mandate voi?
IL SOPRINTENDENTE — Oh, non servirebbe a gran che! È carico di lavoro e sicuro che non avrà molto tempo per discorrere con te. Spiegagli rapidamente il caso tuo e, se ti può essere d'aiuto, rapidamente ti risponderà. Detesta perder tempo.
IL SECONDO IMPIEGATO — I documenti, signore. (*Fruscìo di carte*).
IL SOPRINTENDENTE — Molto bene. Signor Jones, vuoi compilare questo modulo, e mettere la tua firma su quest'altri due intanto che io ti timbro i documenti?
RUNYON — Sì, signore. (*Mentr'essi eseguono – e si sente il tonfo dei timbri sulla carta – il soprintendente parla all'impiegato in un tono di voce molto basso, quasi impersonale*).
IL SOPRINTENDENTE — Oh, impiegato, occupatevi voi che arrivi senza incidenti all'Autoscala Aurea con tutte le istruzioni per cambiare allo Smistamento Intercieli in tempo per il Nebula Express.
IL SECONDO IMPIEGATO — Non gli converrebbe di più prendere il Taurus Special Occidentale? che incrocia il Meridiano due ore-luce prima del Nebula.
IL SOPRINTENDENTE — Già, ma poi dovrebbe aspettare ad Asterion per l'Eclittico Locale. Meglio l'altro percorso.
IL SECONDO IMPIEGATO — Forse avete ragione voi.
IL SOPRINTENDENTE — Finito, signor Jones?
RUNYON — Sì, signore. M'è cascata una macchia proprio sopra questo foglio qui. Fa mica niente, no?
IL SOPRINTENDENTE — No, no. Bè, signor Jones, spero che basti.
RUNYON (*in tono ottimistico*) — Grazie, signor soprintendente. Dico: Pootzy, sicuro che sarà contento di vedermi.
IL SOPRINTENDENTE (*in tono d'avvertimento*) — Ah... non essere troppo certo che lo troverai, perchè è facile che sarai deluso, capisci. Ad ogni modo, buona fortuna.
RUNYON (*senza saper bene cosa dire*) — Bè... grazie.
IL SECONDO IMPIEGATO (*con professionale cordialità, nettamente in contrasto con le maniere di prima*) — Adesso, giovanotto, se vuoi venire con me, baderò io a farti prendere l'Autoscala Aurea.
RUNYON — Benissimo, vengo subito. (*Musica: pezzo descrittivo del viaggio celeste di Runyon. Alla fine del quale*)
IL TEMPO — E vorresti dire che hai fatto tutta questa strada per venire fin qui a domandarmi se conosco qualcuno che ti possa aiutare a trovare un cane che si chiama Pootzy?
RUNYON — Sì, Padre Tempo.
IL TEMPO — Non vedi che sono carico di lavoro?
RUNYON — Sì, Padre Tempo, ma non vi ci vorrà molto a dirmi se...
IL TEMPO — Zitto! Devo ascoltare i segnali orario. (*Un rintocco*) Aha! Questo significa che l'eclisse delle tre lune su Giove era perfettamente a tempo.
RUNYON (*sempre più in soggezione*) — Si tratterebbe di un cagnolino, grosso pressapoco così...
UNA VOCE (*rimbombando all'improvviso*) — Al segnale orario saranno esattamente su Urano le ore 0,30 e un sessantaduesimo.
IL TEMPO — Diavolo! È in ritardo di trentasette millesimi di secondo! Signorina Crono si faccia un appunto.
LA SIGNORINA CRONO — Sì, signore.
IL TEMPO — Allora, giovanotto, che cos'è che tu volevi?
RUNYON — Ecco, signore, se potevate dirmi come potrei raggiungere il Purgatorio dei Cani, perchè il mio cane Pootzy...
IL TEMPO — Oh, sì. Era un cane manigoldo?
RUNYON — No, signore, un incrocio.
VOCE (*amplificata, c. s.*) — Il rintocco che state per ascoltare registra il millesettantaduemilionesimo anniversario della nascita del primo dinosauro. (*Rintocco di gong echeggiante*).
IL TEMPO — Signorina Crono, mi ricordi che devo mandare due righe di complimenti a M. N.
LA SIGNORINA CRONO — Sì, signore. Avrei tempo di andare a colazione?
IL TEMPO — Più tardi, più tardi. (*A Runyon*) Dove hai detto che stava, il tuo cane?
RUNYON — Nel Purgatorio dei Cani. Volevo soltanto sapere come si fa per arrivarci.
IL TEMPO — Aha! Bè, ecco, l'unico modo... (*Un ronzio alto e distinto vicinissimo al microfono. Rumore di ricevitore che viene staccato*) E questo chi è, adesso?
LA SIGNORINA CRONO — Qui, direzione generale. Signorina Crono.

IL TEMPO — Ohi! Ohi! Dia un'occhiata a quell'orologio. Per Nettuno è già quasi mattino.
LA SIGNORINA CRONO — Sì, glie lo dico subito. Si tiri su le maniche, è arrivato adesso.
IL TEMPO (*stizzosamente*) — E quello chi è? Chi c'è al telefono?
LA SIGNORINA CRONO — Il nostro agente di Alcione. Dice che hanno assolutamente bisogno di un carico di sabbia.
IL TEMPO — Perchè?
LA SIGNORINA CRONO — Le sabbie del tempo scorrono lentamente lungo l'arcipelago delle Pleiadi.
IL TEMPO — Gli dica che stamo estraendo dalle cave nuove di Mercurio e che daremo corso alla sua ordinazione in due batter di coda di cometa.
LA SIGNORINA CRONO (*al telefono, riferisce la risposta del Tempo, mentre*):
IL TEMPO — La miglior sabbia di platino dell'intero sistema. Uh... (*In tono di sorpresa*) Che cosa fai tu, qui?
RUNYON — Non vi ricordate, Padre Tempo? Sono quello che cerca il suo cane. Sono venuto...
IL TEMPO — Oh, sì, sì! Il signor Bones.
RUNYON — Jones.
IL TEMPO — Tu sei uno della Terra, vero?
RUNYON — Sì, signore.
IL TEMPO (*acidamente*) — Bè: allora non ti nascondo che mi vergogno dal profondo del cuore del tipo di tempo che usano laggiù, quelli di Greenwich.
RUNYON — Sì, signore.
IL TEMPO — E desidero che tu ne sappia la ragione.
RUNYON — Sì, signore.
IL TEMPO — E la ragione è che è distribuito così male. Proprio tempo perduto.
RUNYON — Sì, signore.
IL TEMPO — Ed ora veniamo a te e al tuo cane. Non ho la più piccola idea di dove si trovi il Purgatorio dei Cani. Una volta era in Sirio – la stella che appunto chiamano Cane – ma i vicini di Furud, Murzim e Adhara non facevano che lagnarsi dei latrati e i guaiti molesti che se ne levavano; così che dovettero trasferirlo.
RUNYON (*temendo il peggio*) — E... perchè si levavano latrati e guaiti?
IL TEMPO — Perchè tutti i cani nel Purgatorio dei Cani vengono sottoposti a sevizie, ovviamente.
RUNYON — E... e gli fanno male... molto?
IL TEMPO (*ride*) — Bè, si capisce! Che domanda! Ecco, ho inteso dire che nel Purgatorio dei Cani ci sono pulci della grossezza d'un leone! E questa non è che una delle attrazioni.
RUNYON (*in tono invitante*) — Eh... bene... e non ci sarebbe un modo qualunque per cui io ci possa arrivare?
IL TEMPO — Ecco, l'unica persona che, per quanto ne so io, ti potrebbe – forse – aiutare è M. N.
RUNYON — M. N.?
IL TEMPO — Ma non sai proprio niente, giovanotto? Madre Natura. (*Accordo etereo, progressivamente amplificato*) Bene, bene: s'avvicina l'equinozio di primavera per Aldebaran. Ora, signor Pootzy...
RUNYON — No, quello è il mio cane.
IL TEMPO — Zitto, Pootzy... Ecco qua come hai da fare per raggiungere la sede di M. N. ...
LA VOCE (*amplificata*) — L'accordo di sassofono basso che stiamo per trasmettere indica che tutti i visitatori – (*in tono allusivo*) che non sono stati invitati – debbono prepararsi ad uscire. (*Accordo di sassofono. Poi, fondo sonoro: voci e movimenti di uccelli*).
MADRE NATURA (*ridendo*) — Pootzy? Che nome buffo!
RUNYON — Sì, signora.
MADRE NATURA — E tu saresti venuto qui per domandarmi...
RUNYON — Ecco, Padre Tempo mi disse che voi, forse, potevate sapere dov'è.
MADRE NATURA — Bè, ragazzino, non lo so, ma fammici pensare. (*Pausa*) Ti manderò io da chi potrebbe darti indicazioni in proposito. Appena fuori della strada principale fra Castore e Polluce, prima di arrivare alla luce di Mekbuda, c'è un'arpa la quale...
BOCCIOLINO — Perdoni, signora Natura, ci sarebbero queste carte da firmare subito se vuol mandarle in tempo all'Anonima Solare.
MADRE NATURA — Sì. Scusa un istante, Runyon.
RUNYON — Prego, signora.
MADRE NATURA (*sottovoce*) — Condoglianze d'obbligo per un terremoto in California... campione di un altro metallo per le montagne dell'Orione occidentale... nuovi tipi di formiche per le Antille... sostituire due anelli logori a Saturno... una petizione da parte di ventisei farfalle dell'ordine delle Rhopalocere che reclamano la riduzione del periodo di crisalide e il prolungamento del periodo di farfalla vera e propria...
BOCCIOLINO (*in tono petulante*) — Salve.
RUNYON — Salve.
BOCCIOLINO — Sei di Betelghesa?
RUNYON — No, signora: di Des Moines.
BOCCIOLINO — Stai cercando lavoro?
RUNYON — No, signora. È il mio cane che cerco.
BOCCIOLINO — Oh. È nel purgatorio dei Cani?
RUNYON — Sì, signora.
BOCCIOLINO — Brutto affare. Poche probabilità.
MADRE NATURA — Là! Anche questa è fatta. (*Alla ragazza*) Qua, Bocciolino, prendi queste carte e bada che... Un momento. Che cos'hai in mano?
BOCCIOLINO — Un thermo, signora. Con un pò di nettare caldo caso mai mi venisse sete per strada, e...
MADRE NATURA (*incollerita*) — Un thermo? Una bottiglia a « vuoto d'aria »? Non lo sai che io aborro dal vuoto? Dài qua a me. (*Rumore di una bottiglia che va in frantumi*) E adesso, Bocciolino, cerca di non farmi perdere la pazienza un'altra volta. Se ti vien sete, nella Via Lattea non c'è altro che roba da bere!
BOCCIOLINO — Sì, signora Natura.
MADRE NATURA (*tornata calma immediatamente*) — Dunque, Runyon... come ti stavo dicendo, quest'arpa è una creatura molto strana, quanto mai ammobiliata di nozioni esoteriche, e...
RUNYON — E costui sa dov'è che posso trovare Pootzy?
MADRE NATURA — Questo non te lo posso assicurare. Ma non c'è niente di male a domandarglielo. Incidentalmente: è una « costei », non un « costui ». Per

quanto, in verità, costei sia conosciuta più generalmente come un'essa.

RUNYON — Morde, questa « essa »?

MADRE NATURA — Oh, no! Ma forse ti riuscirà difficile capirla, perchè quest'arpa parla in un modo piuttosto strano. Dovrai tenere questo piccolo amuleto – oh, dove diavolo l'ho cacciato; sì, questo qui – tener quest'amuleto nella mano sinistra quando l'arpa ti parlerà: così capirai tutto quel che dice.

RUNYON — Ehi, vero ch'è grazioso? Somiglia...

MADRE NATURA — Sì, è il più grazioso che ho. Non perderlo, bada, perchè ha il potere di rendere comprensibile a tutti il linguaggio dell'arpa.

RUNYON — No, signore, non lo perderò. Ci starò attento come se fosse Pootzy. (*Musica: brano di raccordo, che si dissolve in un assolo d'arpa. Durante la scena seguente l'arpa tiene una conversazione con Runyon, e il suo fraseggiare deve essere un ritmo quanto più discorsivo possibile: monosillabo, ma nel medesimo tempo interrogativo o esplicativo, secondo che suppongono le parole di Runyon*).

L'ARPA (*dopo una pausa: accordo interrogativo*).

RUNYON — Sì, signore. Volevo dire: sì, signora. Volevo dire: sì, Esso.

L'ARPA (*accordo*).

RUNYON — Pootzy.

L'ARPA (*fraseggio durante il quale le corde sono pizzicate sei volte, una di seguito all'altra, ripetendo il ritmo di chi scandisce una parola lettera per lettera*).

RUNYON — No. P-o-o-t-z-y.

L'ARPA (*accordo*).

RUNYON — Mentre correva dietro a una macchina.

L'ARPA (*accordo*).

RUNYON — Si, signora... signore, volevo dire...

L'ARPA (*fraseggio ampio che trapassa da toni sostenuti ad un registro più basso*).

RUNYON (*spaurito*) — Un gigante?

L'ARPA (*accordo:* Sì).

RUNYON — E morde?

L'ARPA (*accordo rassicurante*).

RUNYON (*ancora tutt'altro che sicuro di potersi fidare*) — E lo sa dov'è Pootzy, questo gigante?

L'ARPA (*accordo:* Può darsi).

RUNYON — E voi non ne sapete niente. Perbacco, sembra che nessuno sappia dov'è questo Purgatorio dei Cani. Speriamo nel gigante. Com'è che ci posso arrivare, signorina Arpa? Volevo dire, signor..., cioè, Arpa.

L'ARPA (*frase di andamento molto espositivo che poi prende corpo in un brano di raccordo a piena orchestra. La musica dovrebbe – a questo punto – suggerire un senso di grottesca grandiosità*).

RUNYON (*con un vocino flebilissimo*) — ... e così, prima che potessi afferrarlo, l'automobile lo mise sotto, signor Gigante. E così fu che rimase ucciso.

IL GIGANTE (*a grandissima voce, potentemente sostenuta dall'amplificatore, ridendo*) — E così tu te ne sei venuto qui per farti dire da me dov'è il Purgatorio dei Cani.

RUNYON — Sì, signore. Se voi lo sapete, voglio dire.

IL GIGANTE — Si capisce che lo so.

RUNYON (*in un impeto di gioia*) — Lo sapete? Oh, ditemelo, vi prego! Oh gioia, oh gioia, oh gioia! Allora voi sapete dove si trova Pootzy!

IL GIGANTE (*ride*) — E tu credi ch'io voglia dire a uno sgorbietto come te dov'è il Purgatorio dei Cani? Andiamo: non ho detto niente a nessuno per sessantasette milioni di anni e non vedo perchè dovrei cominciare adesso.

RUNYON (*che non riesce a capire come qualcuno, sia pure un gigante, possa essere così abietto da rifiutarsi di dare un'informazione suscettibile di fargli ritrovare Pootzy*) — Ma si tratta di Pootzy, non capite... Pootzy! Pootzy sta là. Se lei me lo dice io posso andarlo a « prendere ».

IL GIGANTE (*in tono di scherno*) — Pootzy! Ah! M'importa assai a me, che Pootzy stia là. E adesso sgombra pesciolino; sono abbastanza inguaiato del mio, con due bocche che ho da dargli da mangiare e quattro file di denti, due di sopra e due di sotto, da pulire tutte le sere. Avanti, sgombra.

RUNYON — Per piacere, signor Gigante, per piacere.

IL GIGANTE — Cos'hai mai fatto tu per me?

RUNYON — Niente, ma farò tutto quello che lei vorrà, se arrivo a ricuperare Pootzy.

IL GIGANTE — Ah, ah! Come se tu potessi far qualcosa per me! E adesso sparisci, squagliati prima che ti spiacchichi sotto il mio mignolo.

RUNYON — Ma mi stia a sentire...

IL GIGANTE — Non farmi perdere del tempo prezioso. Prima di tutto, chi è che ti ha mandato qui?

RUNYON — L'arpa.

IL GIGANTE (*in un muggito*) — L'« arpa »?

RUNYON — Sì, signore.

IL GIGANTE — Non me lo dire! Mmmmm. Monta su per l'unghia del pollice, e cerca di non scivolare... Voglio parlarti proprio in tutta confidenza. Vieni su, qui, vicino all'orecchio. Ora... che cos'è che tu sai di quest'arpa?

RUNYON (*assai ravvicinato al microfono*) — Ecco, m'ha detto come avrei dovuto fare per venire qui. Esso mi ha dato tutte le indicazioni.

IL GIGANTE (*irritato*) — Esso? Di che cosa stai parlando?

RUNYON — Dell'arpa, signore.

IL GIGANTE — La signorina Arpa per te, marrano!...

RUNYON — Sì, signore. (*Inghiotte*).

IL GIGANTE (*rabbonito*) — Bè, e come diavolo hai fatto a capirla?

RUNYON — Oh, è stato piuttosto facile.

IL GIGANTE — Facile! Sono quattro milioni d'anni che cerco di star dietro a questa creatura, e ogni volta che le pongo una domanda precisa lei mi ribatte con discorsi scombinati. Non mi riesce di farla sbottonare. Credo che mi voglia prendere in giro.

RUNYON — Lei vuol dire che parla in questo modo? (*Accordo d'arpa*).

IL GIGANTE (*stupefatto*) — Proprio quello! Ehi, dico! Com'è che hai fatto?

RUNYON — Bè, glie lo dirò a patto che lei dica come si fa per arrivare al Purgatorio dei Cani.

IL GIGANTE — Oh, sappiamo fare i nostri affari, eh?

RUNYON — No, è soltanto un cambio che voglio fare con lei, ecco tutto.

IL GIGANTE — E va bene: dimmi tutto.

RUNYON — Oh, no. Prima lei deve dire a me come ho da fare per arrivare al Purgatorio dei Cani.

IL GIGANTE — Hm (*grugnisce*). Bè, è abbastanza ragionevole. Ma stacci attento: non sono uno che si faccia prendere in giro. Dunque (*abbassando la voce*) apri bene le orecchie, piccolo: anzitutto devi prendere per quella nuvola di polvere di meteora che vedi là e poi, quando sei arrivato alla Prima Macchia Solare cambi e vai a prendere il Traghetto Siderale. (*Musica di raccordo, simile a quella già eseguita: espressione di timidezza e speranza. Si sente un lungo ululato*).

RUNYON (*spaventato*) — Che cos'è questo?

L'USCIERE — Nient'altro che l'anima d'un lupo in viaggio per il Purgatorio.

RUNYON — E... e morde?

L'USCIERE — Niente paura, signor Jones. I lupi che occupano il luogo noto come il Limbo Lupesco risentono di certi costumi in uso nel Purgatorio dei Cani, per non parlare dell'odore.

RUNYON — Davvero? (*Si sente un suono di campana*).

L'USCIERE — Ah, questo vuol dire che il collegio dei direttori è giunto ad una decisione nei tuoi riguardi. Ora possiamo entrare. (*Una porta pesante scricchiola*).

IL PRESIDENTE — Vuoi accomodarti qui, signor Jones?

RUNYON — Grazie.

IL PRESIDENTE — Signori del collegio direttoriale, questi è il signor Runyon Jones della Terra la cui domanda di essere riunito al proprio cane Pootzy – numero settanta miliardi sei milioni e dodici – abbiamo testè finito di esaminare.

IL COLLEGIO DIRETTORIALE (*commenti a soggetto*).

IL PRESIDENTE — Jones, abbiamo sviscerato la questione profondamente.

RUNYON — Ci ho piacere.

IL PRESIDENTE — Abbiamo preso atto in piena coscienza del dolore che hai dovuto passare, e delle traversie...

RUNYON — Oh, per carità...

IL PRESIDENTE — ... che hai superato. Siamo altresì a conoscenza dell'insolita devozione da te dimostrata al predetto Pootzy, e non ti nascondo che questi fattori non hanno mancato di portare il loro peso sulla determinazione cui siamo venuti.

RUNYON — Sì, signore. Allora posso vedere Pootzy e riprendermelo?

IL PRESIDENTE — La decisione unanime del collegio direttoriale è che no, non puoi.

RUNYON — Cosa? Lei vuol dire che non posso vedere...

IL PRESIDENTE — Dolente, ma è assolutamente contrario alle norme e alle regole stabilite di questa istituzione. Se dovessimo fare un'eccezione per te, ne potrebbe nascere un'infinità di complicazioni.

RUNYON (*cercando coraggiosamente di trattenere le lacrime*) — Già, e non potrei vedere Pootzy anche soltanto per un minuto?

IL PRESIDENTE — Mi spiace, Jones.

RUNYON — Nemmeno per un piccolissimo, invisibile secondo? Soltanto dargli un'occhiata attraverso le sbarre e fargli una fischiatina? Così, ecco? (*Cerca di fischiare, ma scoppia a piangere*).

IL PRESIDENTE — Siamo molto, molto dolenti, Jones, ma non possiamo far niente per te. Peraltro, può essere forse ragione di consolazione per te sapere che nel Purgatorio dei Cani non ci sono sbarre.

RUNYON (*risollevato*) — Questo è già qualcosa. (*Tira su col naso*) Gli fanno le sevizie, a Pootzy? S'era acciaccato un piede, capisce. Spero che non lo facciano soffrire troppo.

IL PRESIDENTE — Un momento, Jones. Sono lieto e orgoglioso di dirti che nel Purgatorio dei Cani non si fanno le sevizie a nessuno. Chi è che t'ha messo in testa un'idea del genere?

RUNYON — Me l'ha detto Padre Tempo. (*Indignazione generale, non senza una sfumatura di divertita ironia*).

IL PRESIDENTE — Padre Tempo? Non devi credere neanche una virgola di quel che dice, Jones. (*In tono confidenziale*) Non vorrei che arrivasse agli orecchi dell'interessato ma, fra noi, assolutamente *entre-nous*, credo che il lavoro consumi la parte migliore di quella creatura. Per il resto, lo si può considerare – più o meno – completamente svanito.

UNO DEI DIRETTORI — Questa storia delle sevizie è proprio una sciocchezza.

UN ALTRO DIRETTORE — Ma sì, proprio... Bè, comunque abbiamo messo in chiaro un grosso equivoco. E adesso, non sarebbe meglio che spiegassimo a Jones come deve fare per riprendere il Traghetto Siderale?

IL PRESIDENTE — Sì, Jones. Temo proprio che il tuo caso sia esaurito. Dolente.

RUNYON — Potrei dire una cosa soltanto, signori?

IL PRESIDENTE — Sta bene, ma cerca di far presto.

RUNYON (*in tono disperato*) — Pootzy è un buon cane. Non aveva nessuna intenzione di mordere le gomme. Voleva soltanto far le gare con le macchine per farmi vedere come sapeva correre forte. E avrebbe potuto correre più forte ancora se non avesse avuto quella zampa acciaccata. E quella volta che morsicò il chiappacani, brutto salame...

IL PRESIDENTE — Jones! Questo non è il modo di parlare.

RUNYON (*con ira e umiliazione*) — Bè, « era » un brutto salame! Fece male a Pootzy che non faceva male a nessuno perchè stava soltanto correndo dietro a un gatto. Quanto poi alla faccenda che passava fuori le notti, fu perchè mi aveva visto discorrere col bulldog di Eddie Mazer, ed era geloso. Non si può rimproverare un cane per questo, le pare? Sul serio: Pootzy è il miglior cane del mondo. Altrimenti, lei come potrebbe pensare che mi sarei preso tanti fastidi per lui?

IL PRIMO DIRETTORE — E che ci dici del giorno in cui l'auto lo mise sotto e l'uccise? Forse che non ti scappò dal guinzaglio?

RUNYON — No, signore, fu il guinzaglio che si spezzò.

IL PRESIDENTE (*severamente*) — Sei ben sicuro di questo fatto, Jones? (*La risposta tarda un attimo a giungere*) Jones...?

RUNYON (*battuto*) — No, signore.

IL PRIMO DIRETTORE — Allora il predetto Pootzy ti scappò di mano?

RUNYON (*piangendo*) — Sì, signore.

IL PRESIDENTE — Bene: è qui che ti volevamo. E adesso ti prego di credere che ci spiace tanto ma non possiamo farci proprio niente. (*Campanello*) Signori, al seguente.

L'Usciere — L'uscita da quella parte, signor Jones.
Runyon — Addio. E dite a Pootzy che io... io...
Il Presidente — Sì. Glielo dirò.
Runyon (*uscendo*) — Addio. (*Gridando*) Addio, Pootzy! Non puoi sentirmi?
Il Presidente (*gravemente*) — No, non può. Gli dirò io addio per te.
Runyon — Grazie, signore.
Il Primo Direttore — Un momento, Jones. Come ti sei fatto quel segno che hai sull'occhio destro?
Runyon — Questo? Oh, non è nulla. Un piccolo incidente.
Il Presidente — Che incidente?
Runyon — Quando cercai di impedire che Pootzy fosse messo sotto.
Il Primo Direttore — E allora?
Runyon — E allora, niente.
Il Presidente — Bè, non sei riuscito a prendere Pootzy in tempo?
Runyon — No, signore. Quasi... ma, capisce, l'auto mise sotto me per primo.
Il Collegio dei Direttori (*colpito*) — È stato così?
Runyon — Sì, signore. È per questo che sono rimasto ucciso.
Il Presidente — Bè, adesso... (*Si schiarisce la gola disperatamente*) Ehm... un momento solo, Jones.
Il Collegio dei Direttori (*discussione inintelligibile, a soggetto. Alla fine*):
Il Presidente — Jones, il caso cambia radicalmente aspetto in quanto è intervenuto il fatto nuovo che tu hai dato la vita per salvare il tuo cane. Ciò rientra nella competenza delle Regole di Priorità che interessano la Settima Clausola della Costituzione del Purgatorio dei Cani.
Runyon (*senza rendersi conto*) — Capisco. Bene: addio, signori.
Il Presidente — No, no... non capisci! Puoi riavere il predetto Pootzy!
Runyon (*incredulo*) — Posso vedere Pootzy?
Il Presidente — Sissignore! Toglieremo il predetto Pootzy dal Purgatorio per affidarlo alla tua custodia.
Runyon — Lei vuol dire... subito?
Il Presidente (*compiaciuto*) — Sicuro. L'usciere te l'andrà a prendere.
L'Usciere — Vieni, signor Jones.
Runyon — Sì, subito. Perbacco! (*Rumore di porte che si chiudono. Di passi su un pavimento di pietra*).
L'Usciere — È proprio in fondo al corridoio lungo. (*Ancora rumore di passi. Poi*) Bene: ci siamo. È dietro quella porta, là.
Runyon (*con voce colma di emozione*) — Lui? Proprio lì dietro?
L'Usciere — Sì. Non hai da fare altro che spingere la porta ed entrare.
Runyon — Ehm... un momento.
L'Usciere — Cosa ti succede?
Runyon — Sono tutto in ordine?
L'Usciere (*ridacchiando*) — Oh, sì, signor Jones. (*Si sente chiaro, staccato, il rumore di nocche che bussano contro la porta. Poi il cigolio di una porta che si apre. Dissolvenza musicale*).

FINE

Tutti i diritti riservati all'autore.

Qui, Parigi

* A quarantanove anni di distanza dal suo esordio di autore drammatico, che risale con *Marché* al 1900, Henry Bernstein torna a presentarsi al giudizio del pubblico con un'opera, *La Soif*, che pur rivelando la stanchezza dello scrittore, costituisce indubbiamente uno dei molti richiami di questa stagione. Va detto, però, che forse mai come nel corso di quest'inverno i parigini hanno avuto il gusto del teatro, a meno che — naturalmente — non si voglia risalire agli anni d'oro della prosa, ai tempi ormai avvolti nella nebbia d'oro della leggenda in cui il pubblico — per dimostrare il proprio entusiasmo — si sostituiva volenterosamente ai cavalli delle carrozze degli attori prediletti. Resta comunque il fatto che un buon terzo dei quaranta o quarantacinque teatri di Parigi sono fieramente costretti ogni sera a esporre il cartello del « tutto esaurito », e procurarsi un biglietto d'ingresso all'Athénée dove Jouvet replica trionfalmente *Le docteur Knok* di Jules Romains, al Théâtre de la Michodière dove Pierre Fresnay e Yvonne Printemps presentano *Les œufs de l'autruche* di Roussin, alla Comédie des Champs-Elysées dove è allestita *Ardèle ou la Marguerite* di Anouilh, o al Marigny dove Edwige Feuillère e Jean Louis Barrault interpretano *Les partage du midi* di Claudel è altrettanto se non più difficile che superare gli sbarramenti poliziesco-burocratici che vietano le porte del tribunale dove fra Kravcenko e « Les Lettres Français » si sta celebrando il cosidetto processo del secolo. Il « Théâtre des Ambassadeurs » ora che ha messo in scena *La Soif* di Bernstein è, per lo spettatore privo di conoscenze, di molti quattrini o di molta pazienza, un luogo pressochè proibito. Affollato, una sera dopo l'altra, fino all'inverosimile. Non che *La Soif* sia quel che si dice una grande opera. Tutt'altro. Ma dispone di un grande richiamo: la presenza di Jean Gabin, il superdivo degli schermi francesi, come in-

terprete della commedia. E di lui, perciò, prima che dell'opera che è stato chiamato ad animare con la sua presenza, conviene che si parli. Diciamo dunque che è la prima volta che Jean Gabin si presenta come attore di prosa. Fino al 1930, egli aveva preso parte a riviste e a operette senza peraltro riscuotervi grande successo. E poi era passato al cinematografo, affermandovisi ben presto come creatore di un personaggio che — ancora — resiste come uno degli eroi preferiti dalle platee delle sale di proiezione: l'eroe della malavita, dall'anima bruciata e dal cuore, nonostante tutto, generoso e nobile. In *Pepé le Moko*, in *Quai des brumes*, in *Bandera*, Jean Gabin ha mostrato i diversi volti del medesimo personaggio. Ora, dal palcoscenico del « Théâtre des Ambassadeurs », egli si presenta al pubblico senza aver mutato nè un gesto nè un atteggiamento del proprio repertorio espressivo per incarnare quest'ultimo personaggio.

Nel prim'atto si presenta nei panni di un pittore esistenzialista: grossi sandali, pantaloni da marinaio logori e scoloriti, blusa a quadrettoni, capelli lunghissimi sul collo e sulle tempie. Nel second'atto, invece, appare alquanto più incivilito, più borghese, se si preferisce: giacca marrone di buon taglio, pantaloni da passare quasi inosservati, camicia bianca e cravatta intonata. Ma conserva la grinta da disperato sulla quale ha costruito la propria fortuna d'attore. Anche in palcoscenico, dunque, Jean Gabin rimane fedele al tipo che ha creato in cinematografo: gesti parchi ed essenziali, parlare lento e quasi forzato come in borbottìo lungo e confuso. Al testo di Bernstein ha aggiunto di suo frasi ed espressioni dell'*argot* che, effettivamente, giovano alla caratterizzazione del personaggio. La platea — e non solo, come si potrebbe credere, la parte femminile di essa — ha occhi soltanto per Jean Gabin che, in verità, ha recitato con un vigore e una naturalezza che non hanno mancato di destare profonda impressione. C'è chi ha fatto il nome di Lucien Guitry, padre di Sacha, che fu e rimane pietra di paragone dell'attore moderno: alla fine del second'atto, che egli recita quasi per intero disteso su un letto, non si alza nemmeno per rispondere agli applausi, rimanendo di fronte al pubblico e come lontano da esso, quasi separato dalla non-presenza cui lo schermo l'ha abituato. Con lui, ma a distanza, dividono il successo i suoi compagni: Madeleine Robinson e Claude Dauphin. Con una non celata stretta al cuore, Gabriel Marcel — che ricorda d'aver scritto, ai suoi tempi, un'opera che ha il medesimo titolo di questa, *La Soif* — pronostica al lavoro qualche centinaio di repliche.

Un altro spettacolo che, senza essere un avvenimento teatrale di prima grandezza, ha tuttavia destato viva curiosità fra gli spettatori parigini è uno straordinario dramma di Henry Rousseau meglio noto agli amatori di pittura con il fiscale pseudonimo di « Doganiere ». Il Doganiere, infatti, è giunto agli onori postumi della scena dopo che, a suo tempo, la Comédie Française aveva rifiutato di prenderlo sul serio come autore drammatico. Anche, ora, per la verità la sua produzione che ha il titolo parigino di *La vendetta di un'orfana russa* è più che altro dedicata alla curiosità più o meno snobistica di un pubblico di eletti iniziati. Basti l'argomento per intendere la portata del dramma di questo incredibile doganiere che dipingeva, suonava, scriveva romanzi e poesie con la medesima allucinata ingenuità spinto da una ispirazione chè, in prospettiva, appare incredibile. L'orfana russa di Rousseau, dunque, vive quieta e serena con una sua zia. Un vicino la corteggia e, dopo essersi astutamente introdotto in casa col pretesto di restituire un uccellino fuggito di gabbia, la seduce. Diventati amanti, i due fuggono insieme, ma il giovane abbandona ben presto la sedotta: appena soddisfatte quelle che, per aderire al linguaggio elementare della commedia, si debbono chiamare le sue voglie. Che può fare un'orfana sola e ormai sprovvista d'onore in un paese lontano e straniero? La provvidenza, sotto le spoglie di un generoso generale francese, reduce dalla guerra di Crimea, le viene in soccorso. L'orfana infine, dopo varie e perigliose traversie, torna in patria, accetta l'amore di un giovane degno di lei e dei nobili sentimenti ch'ella alberga in petto. Dopo di che il nuovo innamorato uccide doverosamente in duello il seduttore che nel frattempo — rimpatriato pure lui — ha sposato una ragazza ricca dando così altra disgustosa prova del suo cinico egoismo. Riassunto in questi termini, il dramma di Henry Rousseau perde quasi del tutto il proprio senso e proprio del tutto il suo sapore che risiede esclusivamente nel dialogo ingenuo e concitato. La recitazione è stata, miracolosamente azzeccata: caricaturale, tutta piena di finezze e di preziosità. Elegantissimi i costumi, piena d'intelligenza affettuosamente burlesca la regìa. La divisione dei cinque atti in diciannove quadri, secondo il copione originale di Rousseau, avviene con molta efficacia scandendo esattamente il ritmo pateticamente puerile del drammone. Uno spettacolo, per gli amatori di curiosità, assolutamente da vedere.

Poichè siamo in tema di spettacoli curiosi, non guasteranno due parole sulla rappresentazione di marionette allestita dall'équipe di Hubert Gignoux al « Théâtre des Noctambules ». Con molta intelligenza, è stato messo in scena *Le mariage forcé*, opera che si presta mirabilmente a questo modo di realizzazione scenica da cui ha indubbiamente accentuato il piglio di buffonesca grandiosità ond'è informato. Il pubblico — più numeroso di quanto si potrebbe credere — ha espresso il suo consenso non tanto al testo, il che sarebbe stato quanto meno pleonastico, quanto alla singolare destrezza dei suoi interpreti e agli artefici delle geniali rivoluzioni scenografiche. Ottima, se pure su un piano minore, una sorta di improvvisazione sul tipo di quelle classiche della Commedia dell'Arte, intitolata *La rue*, che presenta, con tratti di caricatura spinta fino alla farsa, la rivolta degli inquilini d'una casa parigina minacciati da un ennesimo mutamento del nome della loro strada, con le conseguenze pratiche facilmente immaginabili. Meno felice la brevissima pièce di Maurice Clavel — *Les ombres de la rivière* — cui il pubblico e soprattutto la critica non hanno mancato di muovere appunto per l'oscurità che la tiene dalla prima battuta all'ultima e che, dopo la vivacità colorita di *La rue*, ha suscitato una negativa reazione soporifera. Ma, a risollevare le sorti della serata e a portarle all'esito più felice è intervenuto a buon punto *Le mariage forcé*.

Marcel Le Duc

Parigi, febbraio 1949.

■ Nella foto sopra: TULLIO CARMINATI, al piccolo teatro «La soffitta» di Bologna, ha recitato *Il piccolo Eyolf* di Ibsen, con vivo successo ed ammirazione. Regia di Adriano Magli.

■ Qui accanto: Lida Ferro, Diana Torrieri e Gazzani, in *Albertina* di Bompiani, al Teatro Olimpia di Milano; nella foto sotto: una scena del terzo atto della *Crisi* di Marco Praga, ripresa dalla Torrieri-Carraro allo stesso teatro di Milano: gli attori: Carraro, Diana Torrieri, Lida Ferro, Gazzani

IL SORRISO DEL SUCCESSO

Vittorio Calvino, alla ribalta del Teatro del Casino di Sanremo, il 12 febbraio, ringrazia il pubblico che lo applaude. Ritornato fuor del sipario moltissime volte, indica col gesto tradizionale a tutti gli autori, che il merito è soltanto degli interpreti. Invece è «anche» degli interpreti, bravissimi tutti, mentre qui gli sono accanto Isabella Riva, Laura Solari, Pier Paolo Porta e Sergio Tòfano.

Si era rappresentata la commedia che pubblicheremo nel prossimo fascicolo:

LA TORRE SUL POLLAIO

TRE ATTI E DUE QUADRI DI

VITTORIO CALVINO

Leggi la critica di Francesco Bernardelli in *Questa Stagione Teatrale:* non si potrebbe dire di più e di meglio, con tanta autorità, di questa bella commedia che ha vinto il *Premio Teatrale Sanremo*. Ne parliamo anche in *Taccuino*

■ Nella foto sotto una scena tra le più importanti e suggestive della commedia *La torre sul pollaio:* il «Signore» si presenta all'impiegato Andrea Rossi - Attori: Carlo Bagno e Sergio Tòfano.

a Firenze la « Sacra Rappresentazione di Santa Uliva »; 1934, allestisce per il « Théâtre de l'Atelier » di Parigi « Come vi piace » di Shakespeare che ripete poi nel 1938 a Firenze, in occasione del « Maggio ».

OPERE: « I fratelli Karamazov », dramma in 5 atti, tratto dal romanzo di F. Dostoiewsky, in collaborazione con Jean Croué (N. R. F., 1911); « Les amis du Vieux Colombier », quaderno (N. R. F., 1920); « L'école du Vieux Colombier », quaderno (N. R. F., 1921); « La casa natale », dramma in tre atti (N. R. F., 1923); « Critiche d'un altro tempo », studi d'arte drammatica (N. R. F., 1923); « Una donna uccisa con la dolcezza » di Thomas Heywood (traduz.) (N. R. F., 1924); « Racconto d'inverno », di Shakespeare (tradotto in collaborazione con Susanna Bing) (N. R. F., 1924); « Opere complete di Molière », preceduto da una notizia critica innanzi ad ogni lavoro. (Cité des Livres, 1930); « Ricordi del " Vieux Colombier " », due conferenze (Nouvelles Editions Latines, 1931). E articoli e saggi sparsi sui più importanti giornali della Francia fra le due guerre.

da Parigi

"HOMMAGE A COPEAU„

Jacques Copeau, regista drammaturgo e critico teatrale. Nato a Parigi il 4 febbraio 1879. Dopo aver fatto i suoi studi al Liceo Condorcet si volse professionisticamente al teatro. Ecco le date essenziali della biografia di questo maestro della scena internazionale: 1908, fonda a Parigi la « Nouvelle Revue Française »; 1909-1910, esercita la critica drammatica alla « Nouvelle Revue Française » e alla « Grande Revue »; 1910, allestisce al « Théâtre des Arts » una propria riduzione drammatica dei « Fratelli Karamazov » di Dostoiewsky; 1913, fonda a Parigi il « Théâtre du Vieux Colombier »; 1917-18, due stagioni del « Vieux Colombier » in America; 1919-24 riapre il « Théâtre du Vieux Colombier », fonda la Scuola d'arte drammatica del « Vieux Colombier »; 1924-29, scuola del « Vieux Colombier » a Pernand-Vergelesses (Côte d'Or); 1926, allestisce « I Fratelli Karamazov » al « Théâtre Guild » di New York; 1933, allestisce

LOUIS JOUVET - CHARLES DULLIN - VALENTINE TESSIER ANDRÉ GIDE - JULES ROMAINS GEORGES DUHAMEL - ANDRÉ OBEY - JEAN SCHLUMBERGER ISABELLE RIVIÈRE - CHARLES VILDRAC dicono a JACQUES COPEAU la loro ammirazione in occasione del suo settantesimo compleanno. Ci uniamo all'omaggio di affettuosa simpatia per l'illustre Maestro del Teatro Internazionale

Ricordiamo Jacques Copeau in Italia, a Roma, ed in «Boboli» a Firenze. Nella foto sopra a Villa Borghese con Andreina Pagnani e, sotto, in un momento di riposo. A destra il maestro dirige una prova a Firenze, e gli è accanto Nerio Bernardi.

■ In occasione del settantesimo compleanno di Jacques Copeau, *Les Nouvelles Litteraires* hanno dato incarico a Claude Cézan di raccogliere le testimonianze di simpatia e di ammirazione che la cultura e il teatro francese hanno voluto tributare all'illustre maestro della scena. Ecco, in una commossa antologia di ricordi e di gratitudine, la voce dei suoi allievi di ieri, ora maestri alla loro volta: da Jouvet a Obey.

Louis Jouvet, che fu con Copeau nei tempi eroici del suo insegnamento e della prima pratica teatrale, al Vieux Colombier, ha scritto: « *Che omaggio porgere a una vita, a un'azione che furono un perpetuo omaggio al teatro? Si loda sempre male la lode! E il più giusto omaggio è il meravigliarsi della lode di Molière e di Shakespeare che ci ha insegnato Jacques Copeau, del modo con cui egli li lodò. Nella genealogia del teatro francese, Jacques Copeau è al centro. Così come ha legato contradditoriamente o direttamente i Meiningen, Antoine, Stanislawski, Appia e Gordon Craig egli lega ora la nostra vita professionale. Ha dominato gli scambi teatrali contemporanei del Vieux Colombier, domina quelli che hanno seguito e, a tutt'oggi, ne è il « deux ex machina ». Non c'è un autore o un attore che non sia erede del suo lavoro e non si trovi in debito verso di lui. Le rappresentazioni più lontane dal suo repertorio procedono da lui. Per me, gli devo l'amicizia più preziosa della mia giovinezza. Come qualche privilegiato della mia generazione, gli devo tutto* ».

Charles Dullin ha inviato a Claude Cézan questa breve, cordialmente riconoscente dichiarazione: « *Sono con voi in quest'omaggio a Jacques Copeau. Deve sapere il posto che occupa nel cuore di coloro che hanno lavorato con lui, e sentire che la sua opera è vivente e continua a portare i suoi frutti* ».

Ed ecco l'omaggio che a Copeau ha voluto rendere Valentine Tessier: « *Sapevamo quel che voleva Copeau, quel che cercava e che era una fortuna, un'avventura meravigliosa entrare nell'intimità del suo insegnamento, sentire la sua voce e scorgere la sua figura sulla scena. Allora, chi diceva Vieux Colombier diceva al tempo stesso un teatro orientato verso la vita, verso il calore della vita, teatro che inventava da capo tutto, teatro considerato come una creazione sociale, teatro reso a una concezione della bellezza e a una ricchezza interiore che non potevano essere messe in dubbio. Con tutta la sua potenza intuitiva, Copeau proiettava su Molière, Beaumarchais, su Shakespeare, sugli Spagnoli o sui Russi una luce giusta e improvvisa che trasportava gli attori e li fissava nelle loro parti elevandoli. Tutto il teatro di oggi, fino ai suoi più estremi derivati, parte dalle meditazioni di Copeau, dalle sue ricerche e dall'alta importanza che gli accordava* ».

E André Gide: « *Le opere seguiranno, pensavamo allora. E invece no, le opere non sono seguite. So che ci furono* Cromedeyre, Paquebot Tenacity, Le Pauvre sous l'escalier. *Non importa: i grandi successi, i trionfi del Vieux Colombier è con Shakespeare, con Dostoiewsky, anche con Mérimée che Jacques Copeau li riportò. E credo che questo fu il grande dramma segreto della sua carriera: lo straordinario fervore che animava lui stesso, questa "virtù", questa specie di saggio entusiasmo che spingeva l'intiera macchina di cui aveva assunto la direzione non potè caricarsi di un peso nuovo. Gli autori non erano pronti a camminare al suo passo. E così fu che, con dei capolavori, scelti ammirabilmente certo, ma presi in prestito al passato o alle letterature straniere, si dovette pertanto decidere a levar l'ancora, a rischiare la pericolosa alea dell'indifferenza, della freddezza del pubblico e di tutte le convinzioni sorpassate dove si esauriva il nostro teatro francese. Lugné-Poe aveva portato Ibsen, Antoine un teatro realista che, senza particolari capolavori, fece epoca. Copeau, per occupare la scena, dovette contentarsi di elementi già usati. Al solo Copeau va il merito di aver conferito loro una nuova giovinezza. Certo ci sarebbe voluto, perchè la riuscita del Vieux Colombier fosse perfetta, che la* Jeanne d'Arc *di Peguy, che i primi drammi di Claudel fossero subito accessibili al pubblico, che il pubblico fosse già sufficientemente educato per capirli. Non importa: bisogna andare oltre e lo sforzo di Copeau, la sua riuscita mi sembrano ancora più sorprendenti, importanti e ammirevoli. Nello stesso tempo, animata da uno stesso fervore, temperata da uno stesso rigore, la* Nouvelle Revue Française *di cui Copeau aveva egualmente assunto la direzione combatteva fraternamente. I loro destini erano, per così dire, paralleli. Copeau mi sentiva e sapeva suo compagno d'armi. La nostra costante amicizia invitava spesso a porre vicino i nostri due nomi. Ogni volta che vedevo il mio nome citato accanto al suo, ne provavo una fierezza di cui gli*

serbo una affettuosissima riconoscenza ».

Jules Romains: « *Ho avuto il privilegio di conoscere Jacques Copeau nel tempo in cui le circostanze gli erano più favorevoli, ed egli fu più che mai vicino a donare la piena misura — che era immensa — delle sue possibilità. Perchè io penso che egli non ha mai potuto darla per intero, questa misura. E ciò è una delle cose più tristi del nostro tempo. Il tempo di cui parlo risale all'altro immediato dopoguerra. Per due anni vidi Copeau e lavorai al suo fianco quasi ogni giorno. M'aveva chiesto di dirigere la sua scuola d'arte drammatica del Vieux Colombier, ch'era unita al teatro e la vita della quale si svolgeva in stretta intimità con quella della scena. Copeau aveva per la scuola una particolare tenerezza. Non si nascondeva di veder in essa la parte migliore della propria opera e volentieri cercava rifugio in essa — rifugio per la propria fede, per il proprio entusiasmo, per i propri sogni — quando le difficoltà del presente gli si facevano troppo amare. Ben comprendendo questa predilezione, posso dire che l'osservavo non senza qualche inquietudine. Mi pareva che le possibilità di Copeau — quelle interiori e quelle esterne — fossero al loro grado più alto... Le sue idee avevano ormai passato il controllo e la correzione dell'esperienza. Aveva amici mirabilmente devoti. I circoli letterari, il pubblico colto, la stessa critica gli davano un credito pressochè illimitato...: mi sembrava dunque ch'egli dovesse giocare la sua partita senza riserve e che fosse ormai quasi certo di vincerla. Quando mi permettevo di dagli un consiglio, era in questa direzione. Lo supplicavo di non tradire il presente per l'avvenire. Forse ch'egli aveva un amore eccessivo per quest'avvenire? E un culto troppo assoluto della perfezione assoluta? E una suscettibilità troppo grande alle ferite degli inganni, delle smentite parziali che la realtà non risparmia ai migliori quand'essi cercano di affrontarla? Per farla breve: la sua scuola divenne per lui, e prematuramente, il convento di Carlo V.*

« *E' questo un modo per dire che Copeau non è giunto a far grandi cose, o che non ha fatto altro che sognare, o che ha sognato cose troppo grandi per lui? Sarebbe ingiusto. Molti dei suoi lavori hanno avuto, nel corso della sua carriera, un valore pieno e definitivo. Ma con una maggior audacia temporale, una maggior rudezza plebea, una più grande impazienza a creare, egli avrebbe costruito — nel teatro del ventesimo secolo — un monumento ampio e centrale che perdurerebbe in tutta la sua gloria. Quanti hanno conosciuto Copeau e hanno avuto modo di giudicarlo non si possono dar pace di veder onorato in lui più un pioniere che un realizzatore, più un maestro di dottrina che un maestro di opere ».*

E, dopo Gide e Romains, un altro grande, sincero amico, Georges Duhamel: « *... Fin dal principio mi sono trovato mischiato alla bella e patetica avventura del rinnovamento del teatro francese. Un gruppetto di giovani artisti, abbandonando ogni gerarchia e abitudine del loro mestiere, si ritirarono a Limon, dove Copeau aveva una casa, sulle colline che vegliano la vallata della Marna, per lavorare insieme, sotto la direzione di un uomo, per cui il teatro pareva allora la sola ragione d'essere e se si vuole la religione.*

« *E' nella luce particolare del Vieux Colombier che vivemmo gli ultimi mesi della pace... E penso con un misto di riconoscenza, di piacere e di malinconia agli anni di lavoro che dovevano seguire alla fine della guerra. Dico malinconia, perchè sono di quelli che il prematuro ritiro di Copeau hanno sconcertato. Ma non importa, l'opera di Copeau era bella e presto apparve feconda. Ha nutrito e orientato degli attori come Dullin e Jouvet... la messa in scena, il gioco degli attori, la scelta e l'interpretazione dei testi. ».*

E ancora, André Obey: « *Un giorno in cui compì cinquant'anni, a me che gli dicevo " Quante cose, quante grandi cose in questi cinquant'anni... ", Jacques Copeau rispose. " Forse mi passerà, ma da stamattina non ci trovo che cose che non avrei dovuto fare ". Quante cose che non avrebbe dovuto fare, troverà senza dubbio ora che si aggiungono altri vent'anni! Che somma di mancanze, di fughe, di perdite, di rimpianti, di rimorsi, forse scriverà quel gran contabile d'inquietudini e di scrupoli sotto la riga del settantesimo anniversario!... Io sento dolorosamente e il mio cuore si dirige verso Copeau come nella primavera dell'amicizia, con la forza e l'impazienza adolescenti dell'ammirazione. Caro Copeau, ne avete fatto delle cose e grandi! E l'assemblea dei suoi amici ne proclama la realtà. Questa cerchia d'uomini intorno a un alto nome solitario è ben altrimenti sicura e larga della ronda di promesse future intorno a un ragazzo di trent'anni: è la cerchia di un solido presente, il saluto degli uomini e dietro di loro l'approvazione delle cose di un'epoca. Sentitele. Tutti lo dicono, ciascuno a suo modo:*

Onore a te, Jacques Copeau, onore ai tuoi settant'anni! In questo mondo smarrito, dove nessuno possiede più nulla, tu possiedi, tu hai la tua età, te la sei fatta, è proprio tua. Francamente non l'hai rubata... ».

Jean Schlumberger: *« ... Un uomo che va dritto a quel che c'è di più difficile, che non sa cosa significa transigere, cui l'incomprensione, l'accasciarsi sotto un compito troppo pesante possono strappare grida di impazienza o di amarezza ma senza farlo deviare dalla sua strada. Nel gruppo che fondò la N.R.F. Copeau fu senza dubbio il più sdegnoso di ogni opportunismo, il più fermo nella sua fede, e noi gli dovemmo in gran parte la forza tranquilla di un movimento che cercava di non perdere mai di vista la più alta scala dei valori... E' richiamandosi a un assoluto cercato con una specie di mistico fervore che un uomo trova la forza di smuovere qualcosa dal suo posto ».*

Isabelle Rivière: *Estratti di una lettera scritta a Copeau il 3 maggio 1925, quando si era già ritirato in Borgogna: « ...Non ha importanza che uno schermo v'abbia sostituito sulla scena del Vieux Colombier. Quel che bisogna vedere è che voi siete dovunque nel teatro d'oggi... Vi si segue, vi si copia: vi si obbedisce anche senza volerlo. Spesso sono degli scolari goffi e inetti; ma in ogni modo voi siete il loro maestro: in ogni modo v'è una certa linea oltre la quale non si può più andare perchè ci siete stato voi di mezzo... A loro tocca ormai sbrigarsela da soli. Voi avete dato tutte le indicazioni e tutto l'esempio necessari; la vostra direzione, ormai, non può essere perduta. E dopo aver loro insegnato a lavorare, voi volete donar loro ciò su cui si deve lavorare... è la seconda parte di un'opera ammirabile che nutrirà e porterà al suo pieno svolgimento la prima... ». I venticinque anni passati non hanno fatto che confermare le righe precedenti: tutto il teatro attuale è fondato sul Vieux Colombier...*

Charles Vildrac: *« Sono felice di rinnovare a Jacques Copeau in occasione del suo settantesimo anniversario l'omaggio del mio affetto, della mia ammirazione e della mia gratitudine. Certamente in tutte le epoche ci sono stati degli uomini che non hanno potuto dare la misura del loro valore, delle opere rimaste nella notte, delle vocazioni che sono abortite per la sola ragione che è mancato loro, come si suol dire, l'ambiente favorevole. Dal primo passo che ho tentato nella carriera dramatica, ho avuto — grazie a Jacques Copeau — lo straordinario privilegio di trovare quest'ambiente, di trovare insieme l'animatore e il realizzatore. Quando, appena finita la guerra 1914-18 scrissi* Paquebot Tenacity, *non osavo sperare che fosse recitato; pensavo che per liberarmene mi bastasse pubblicarlo in un'edizione a tiratura limitata. Se in quel momento il Vieux Colombier non si fosse aperto, se Jacques Copeau non si fosse risolto a mettere in scena il mio primo tentativo teatrale, certo io non avrei avuto il coraggio di portarlo da nessuno, e ho delle buone ragioni di pensare che il destino dell'opera e l'orientamento del suo autore sarebbero stati molto diversi. Quel che io debbo a Copeau, glielo debbono molti altri, sia autori che tecnici e attori. L'opera di Jacques Copeau è alla base di una rinascita di una nuova elevazione della scena francese che raggiunge ora il suo pieno splendore. Sono quasi venticinque anni che si è chiuso il Vieux Colombier, quello di Copeau, ma vi sono a Parigi dieci teatri dove le sue ambizioni trionfano, davanti a un pubblico cresciuto immensamente. E qua e là ritroviamo i suoi antichi attori divenuti alla loro volta maestri, sempre fedeli alla sua fede che è la loro fede. Lunga vita a colui che, nel suo borgognone rimane il « patron ».*

... e Blanche Albane-Duhamel:

« Per noi che abbiamo vissuto il bel sogno del 1913-14, che abbiamo ascoltato, sotto gli alberi del Limon, o nella piccola sala scura e disadorna del primo « Vieux Colombier » la voce magica di Jacques Copeau che veniva creando di nuovo il teatro per noi, sconvolgendo ogni nostra conoscenza, guidandoci a salire verso le cime inaccessibili, rimane nel cuore un rimpianto, come un vuoto che non è giunto a colmare. E ognuno di noi, a suo modo, l'ha avvertito. Guardo ora, nella luce retrospettiva, a quel gran divampare di speranze, a quell'ansia di purezza, di povertà, di rinnovamento che ci gonfiava il cuore, in quel primo anno! Tutto ciò è destinato a durare non soltanto come una esperienza teatrale fra le più rare, ma, altresì, come un'avventura dell'anima. Penso che possa ben essere questo il duplice messaggio che Jacques Copeau si augura di lasciare ai nostri figli. » ✱

(Disegno di Clavé)

Qui, Madrid

* Diamo una rapida rassegna delle ultime novità teatrali di Madrid raggruppandole per nazionalità. Il teatro italiano è rappresentato da tre opere: *Filomena Marturano*, di Eduardo De Filippo, messa in scena al « Teatro Fontalba » dalla Compagnia di Tina Gascò e Fernando De Granada; *L'Ombra*, di Dario Niccodemi, che il pubblico di Madrid conosceva già da molto tempo e che ora è stata ripresa al « Teatro Español » a cura della Compagnia argentina di Pepita Serrados e, infine, *Dentro di noi*, di Siro Angeli, inscenata dal teatro sperimentale « La Caràtula ».

Delle tre opere presentate, quella di maggior risonanza è stata quella di Eduardo De Filippo, accolta con grandissima simpatia così dal pubblico come dalla critica che non ha mancato di dar il giusto rilievo alla singolare abilità drammatica dell'autore. Si tratta, è osservato dalla stampa spagnola, di un dramma ricco di sorprese e di altissimo interesse teatrale, da cui lo spettatore è tenuto dal principio alla fine. Veramente notevole è stato anche il successo di cassetta. Ottima la caratterizzazione che Tina Gascò ha dato del personaggio affidatole. E di quest'opera non aggiungiamo altro in una corrispondenza destinata al pubblico italiano che ha avuto ampio agio di conoscerla.

L'Ombra di Dario Niccodemi era già nota, come si è detto, alle platee spagnole. La presente versione inscenata al « Teatro Español » conferma la validità dell'opera e costituisce uno spettacolo indubbiamente degno di ogni elogio.

Quanto a *Dentro di noi* di Siro Angeli, diremo che si tratta di un dramma rurale di forte consistenza che, in qualche momento, ci ha ricordato il Jacinto Benavente di *La Malquerida* o di *Señora Ana*. Fra gli interpreti sono da segnalarsi Josè Franco — ottimo attore e abilissimo direttore di scena, — Amparo Reyes, prim'attrice di insuperabile padronanza del gesto e della dizione e Ramón Navarro, prim'attore di altissima classe che seppe animare di sottile emozione il proprio personaggio. La versione spagnola di Diego Fernandez Collado è stata apprezzata per le belle qualità di intelligente aderenza cui è informata. Ottima sotto ogni punto di vista la direzione di José Gordon.

Il teatro britannico è stato rappresentato in queste ultime settimane da due commedie: *Il grano è verde* (*El trigo es verde*) di Emlyn Williams e *Fin dai tempi di Adamo* (*Desde los tiempos de Adàn*) di John Boynton Priestley. La prima è stata rappresentata con esito non più che mediocre al « Teatro Beatriz » da Ana Adamuz nella versione di José Luis Alonzo, e la seconda è ancora replicata al « Teatro Gran Via » dalla Compagnia titolare del « Teatro Español » che fa capo a Cayetano Luca de Tana. L'opera era già stata portata a conoscenza del pubblico in una rappresentazione unica del « Teato de cámara ». L'interpretazione è stata interessante. Una notevolissima affermazione ha conseguito Conchita Montes che è al tempo stesso la traduttrice dell'opera. E si è segnalata una giovane attrice — Maria Jesús Valdés — in piena parabola ascendente.

Il teatro nordamericano è rappresentato da Tennessee Williams del quale, alla Facoltà di Lettere e Filosofia, sono state messi in scena tre atti unici: *Auto da fè*; *La dama dell'insetticida Larkspur*; e *27 vagoni di cotone* (1). Lo spettacolo è stato allestito a cura del Teatro sperimentale « La vaca flaca ». Ha diretto Alfonso Paso. La rappresentazione ha dato modo a Isabel Jimenez di confermare le sue splendide doti di attrice interpretando con esemplare intelligenza e altissima sensibilità la complessa figura femminile di *27 vagoni di cotone*. La critica è stata larga di lodi per tutti gli attori da Amparo Conde a Nieves Bèrdejo, Justo Sauz, Alfonso Paso e Anibal Vela Chijo.

Del teatro argentino abbiamo assistito a *Cruza* di Claudio Martinez Paiwa — una commedia imperniata sul tema della redenzione della Patagonia ad opera della colonizzazione argentina — e a *Esta noche me suicido*. Nell'uno e nell'altro spettacolo hanno dato chiara misura delle loro possibilità gli attori di Pepita Serrados e in particolare il prim'attore Maratea. Dalla medesima Compagnia è stata allestita *Roulette* di Ladislao Fodor, autore ben noto e apprezzato in Spagna.

Infine, tre commedie spagnole: *Historias de una casa*, di Joaquin Calvo Sotelo, che si sta recitando al « Teatro Maria Guerrero », a cura della Compagnia Nacional; *Les tigres escondidas en la alcoba*, di Enrique I. Parcela che è stata rappresentata alla « Gran Via » e *La familia Kasbin* del giovane autore Julio Alesándro, allestita al « Teatro Madrid » dalla Compagnia messicana di Virginia Fáleregas. Tutte e tre le opere sono degne di considerazione e se ne potrà riparlare con più lungo discorso. Chiudiamo la presente rassegna segnalando due commedie messicane andate recentemente in scena: *Medio tono* e *La hiedra*, quest'ultima, del poeta Xavier de Villaurrutia, particolarmente notevole.

Alfonso Sastre

Madrid, febbraio 1949.

(1) Questi tre atti unici sono stati pubblicati da noi rispettivamente nei fascicoli nn. 63, 65, 67-68-69 di *Il Dramma*.

Una ghirlanda di ismi

*** Realismo, espressionismo, formalismo: il linguaggio della cultura moderna sembra condannato a muoversi su un binario di "ismi" che, molto spesso è un binario morto o, se conduce da qualche parte, promuove ogni volta una specie di viaggio verso l'ignoto. Tutti usiamo, riferendolo alla letteratura teatrale e alle sue risoluzioni scenotecniche, il termine "espressionismo". Ma sappiamo davvero che cosa esso vuol dire? O crediamo soltanto di saperlo? Oppure lo usiamo in senso del tutto diverso da quello che gli è riconosciuto dalla maggioranza degli esperti che lo impiegano di continuo? Qui si cerca di dare una prima risposta.**

** Fatta eccezione, perchè qualche eccezione deve sempre esser fatta, per un ristrettissimo numero di superesperti del teatro drammatico che ne maneggiano il vocabolario con l'estrosa disinvoltura di prestidigitatori della definizione e riescono — ripetendo la prassi della dialettica tomistica — a far sì che le cose rotonde diventino quadrate e le quadrate rotonde,* ut rotunda sint quadrata et quadrata rotunda, *secondo la comodità polemica, la più gran parte del pubblico che va a teatro, e dei lettori che volonterosamente leggono i giornali teatrali, confessa qualche difficoltà a vederci chiaro nella terminologia esoterica degli iniziati. Mica che sia difficile: basta avercene la chiave. O, meglio ancora, mettersi d'accordo se non altro al lodevole scopo di evitare le moleste cefalgie da perplessità che — non sembrerebbe, ma è vero — concorrono per la loro non piccola parte ad allontanare dal teatro, dalle riviste di cultura (non soltanto teatrali), gli esemplari di quella zoologia che un altro allegro vocabolario — quello politico — definisce « simpatizzanti » con un'espressione che suona come un'amichevole manata sulla spalla. Simpatizzanti. I quali, pauvres, seguitano sconcertatissimi a domandarsi perchè un regista, poniamo, definisca « simbolistico » l'allestimento della medesima opera che il suo collega dichiara invece « impressionistica ». E perchè — dopo essere giunti a fissarsi ben chiara in mente la differenza che corre fra « naturalismo » e « realismo » — debbano scontrarsi con autori i quali, non si sa perchè, si ritengono in obbligo di invertire le faticose definizioni.*

Molti di quelli che, per inclinazione costituzionale, per necessità familiari, perchè gli piace o altro, fanno di professione i pensatori di definizioni sembrano sovrastati dalla preocupazione di riferire esclusivamente ciò che credono che il termine in questione significhi per altri e — forse nel timore di esporre il fianco alla critica — evitano accuratamente di pronunziarsi con troppa precisione. Il che, come sistema d'indagine, diciamo così, scientifica mi sembra discutibile.

Un autore ritiene per esempio che l'espressionismo sia « un momento particolare della stilizzazione che dà rilievo all'espressione astratta delle idee ». Del che prendiamo atto. Un altro pensa, invece, che l'espressionismo debba, per essere tale, « tendere a intensificare la suggestione emotiva dell'opera drammatica attraverso la luce, il colore, il ritmo e l'orchestrazione delle masse

e dei volumi onde produrre una reazione psichica in armonia con lo spirito dell'opera stessa ». Un terzo afferma tout court che i seguaci del credo espressionistico sono riconoscibili dal fatto che « deformano e distorcono la fisionomia dei luoghi, delle cose e dei personaggi drammatici ». Con la semplicità dei grandi, un quarto autore rivela che — a suo modo di vedere — « l'espressionismo è tale in quanto scopre e porta alla superficie la più intima realtà del personaggio così com'è visto dall'occhio dell'artista ». Si potrebbe continuare: i giardini del teatro linguistico sono pieni di sbocciati fiori come questi che siamo venuti raccogliendo. E' legittimo però che, legato il mazzo, il solito lettore sprovveduto e curioso si domandi: ma allora, questo espressionismo che cos'è? Il discorso sul vocabolo espressionismo vale, beninteso, per qualsiasi altra bennata parola che con l'aggiunta dell'infausto « ismo » sia stata indotta a battere le strade equivoche delle generalizzazioni fumose. Deplorazione a parte, resta comunque il fatto che essendo ormai radicatissima l'abitudine di « ismizzare » anche le congiunzioni, le interiezioni e gli avverbi, bisogna trovare un terreno d'intesa, pianificarli, questi « ismi », così che chiunque in regola con le tasse e amante del teatro lo voglia, possa usarne, con la certezza di essere inteso senza eccessiva perdita di tempo in spiegazioni supplementari.

A questo scopo abbiamo tentato di mettere insieme una ghirlandina di « ismi » di uso più comune e discusso — vocaboli e definizioni che frequentano da anni i palcoscenici — per vedere di giungere a una specie di standardizzazione o, quanto meno, di ragionevole specificazione. I vocaboli scelti sono, o si suppone che siano familiari a chiunque si occupi — anche en amateur — di cose teatrali. E la loro definizione è democraticamente informata al significato che ne dà la maggioranza. Sarà difficile, naturalmente, che vocaboli e definizioni riscuotano l'approvazione di tutti. Ma, quanto meno, potranno servire come punto di partenza per un'eventuale discussione. S'intende che i termini proposti sono esaminati esclusivamente nei loro riferimenti teatrali e particolarmente scenotecnici. Ciò premesso, ecco i vocaboli incriminati:

Naturalismo: è quella forma di allestimento scenico che tenta la ricostruzione dell'ambiente o dell'atmosfera drammatica valendosi di mobili, oggetti, eccetera che veramente si trovavano nelle case dell'epoca in cui l'opera si svolge. E, fin dove è possibile, preferisce l'impiego di accessori autentici ai surrogati di palcoscenico. L'illusione vi è supposta effettiva così per gli attori che per il pubblico.

Realismo: è diverso dal precedente in questo che, mentre il naturalismo vuol essere la riproduzione fotografica, cronistica di immagini, persone o emozioni, l'allestimento realistico vuole esserne la interpretazione. Gli arredi non vi trovano impiego perchè sono usati nella vita reale ma in quanto servono funzionalmente a fissare in forma di concreta trasfigurazione il concetto dell'autore, del regista, dello scenografo.

Selettivismo: suppone l'eliminazione del non essenziale per semplificare la messa in scena e renderne immediata la significazione. E', in sostanza, una direzione schematizzata del realismo.

Impressionismo: credo si possa definire pressapoco come un più serrato procedimento selettivo con lo scopo di intensificare con mezzi meccanici le possibilità emotive dell'allestimento e dar l'avvio alle analoghe suscettibilità della platea. L'illuminazione è in genere il più importante di questi mezzi e

TEATRO STABILE TORINO
Biblioteca e Archivio

spesso il solo che valga a creare l'atmosfera richiesta. Classico esempio di risoluzione impressionistica quello di Jo Mielziner per The Glass Menagerie *(Lo Zoo di Vetro). E, prima di Mielziner che da loro è stato a scuola, impressionistiche erano in buona parte le risoluzioni registiche e scenografiche di Appia e Gordon Craig.*

Espressionismo: *questo è difficile. Si potrebbe dire, pressapoco, che per quanto si riferisce all'allestimento scenico, consiste nel processo di deformazione o di esagerazione rivolto ad ottenere il maggior rilievo di un'idea e a sviluppare una reazione intellettuale e anche, qualche volta, emotiva. Oltre che ai prodotti genuini della letteratura drammatica espressionistica, la tecnica d'allestimento che ne ripete il nome si impiega frequentemente per quelle che gli inglesi chiamano « dream plays », fantasie, come il classico* Beggar on horseback *o anche* Dream-girl *di Elmer Rice.*

Stilizzazione: *qui non c'è ismo ma esiste controversia sull'interpretazione. A noi pare con questo vocabolo si debba intendere il particolare stile* convenzionalizzato *di ogni décor. Esempio che fa testo: le scene di Lee Simonson per l'*Amphitryon 38 *di Giraudoux. Raramente però questa forma scenografica si trova allo stato puro; più frequente invece la sua unione con una o più altre forme. Il termine è stato usato anche a indicare qualunque forma di allestimento non realistico. Per natura — e questo è evidente — la scena stilizzata dà rilievo agli elementi decorativi più che non a quelli plastici; alla linea più che non alla forma.*

Teatralismo: *è l'uso di scene violentemente rappresentative che si impiegano particolarmente in occasione di riprese di vecchi campioni del repertorio ottocentesco. Non manca, evidentemente, di sottintesi polemici o, quanto meno, ironici. Da principio, però, questa forma — nelle sue incarnazioni scenografiche e interpretative, per non parlare dei testi — era universalmente accettata e impiegata in perfetta serietà. Ora, specialmente nei Paesi anglosassoni (e più in America che in Inghilterra) sta riattraversando un periodo di favore. Ma naturalmete è usata, come dicono gli americani,* with tongue in cheek, *con i sottintesi polemici e ironici di cui sopra.*

Formalismo: *suppone l'impiego di gradini, piattaforme, colonne cui è affidata la funzione di moltiplicare i piani e le prospettve entro le quali si svolge la recitazione degli attori. In genere il formalismo è corretto e integrato da combinazioni impressionistiche ed è la forma scenotecnica più usata nell'allestimento delle riprese scespiriane. Il che, avendo presente che la scena di Shakespeare era puramente formale, come quella della Grecia classica, è del tutto naturale.*

Costruttivismo: *la sua caratteristica principale è la netta fisionomia anti decorativistica. Ha avuto — e continua ad avere — tutta la simpatia dei teatranti russi e, nell'Occidente e in Italia, ha fornito un chiaro esempio attraverso l'allestimento di* Our Town (Piccola città).

Basta ismi. Mica che non ce ne siano altri. Ma in questi nove — come categorie — che ho elencato e nelle combinazioni che se ne possono fare sono comprese all'incirca tutte le possibilità di risoluzione scenografica. E tanto, per cominciare a intenderci, può bastare.

Gigi Cane

Shakespeare

UNO E DUE

■ A distanza di secoli si continua a parlare di Shakespeare con un calore ed una frequenza che nessun critico si sognerebbe di dedicare ai vari Sartre e Anouilh a poche sere da una loro « prima ». Naturalmente, Shakespeare c'è chi lo capisce e chi si sforza — inutilmente — di capirlo. Il professor Watkins, insegnante a Harrow, è uno di quelli che si sforzano ma, nonostante i suoi tentativi eruditi, tratta il palcoscenico del « Globe » come fosse un ring. Laurence Olivier invece lo capisce. Ne ha dato prova con l'« Enrico V » e, più recentemente, con l'« Amleto »; ne fornisce brillantemente la controprova con i due saggi di cui si parla in questo articolo.

■

LE FANTASIE DEL PROFESSOR WATKINS

** Ancora non so se dobbiamo prenderla sul serio o per ischerzo. Il professor Ronald Watkins, insegnante di letteratura inglese ad Harrow, ha avuto una di quelle idee che si sogliono definire, a seconda degli umori, geniali o bizzarre. E' un'idea che attende conferma o, per dire meglio, un'attuazione pratica affinchè la si possa giudicare con maggiore fondatezza: lasciamo quindi da parte gli aggettivi che, nel caso nostro, non servono a nulla.*

*Il professor Watkins ha pensato che le comuni rappresentazioni delle opere shakespeariane non solo non possono considerarsi legittime, in quanto snaturerebbero quale più quale meno, i valori del testo, ma non sono neppure adeguate all'*arte scenica *di cui era depositario, insieme ai drammaturghi del suo tempo, il grande Will. Noi rappresentiamo Shakespeare secondo le nostre nostre concezioni sceniche, nella cornice dei nostri teatri, erigendo a norma assoluta le nostre consuetudini ed i nostri gusti. Ma i drammi di Shakespeare non vivono o vivono malamente, e per approssimazione, nella veste in cui noi li costringiamo. Shakespeare, il vero Shakespeare, resta fuori della porta dei teatri moderni: dentro, sulla scena, c'è soltanto la sua ombra. Un'ombra corrucciata, naturalmente.*

Che fare, allora? E' semplice: restituire a Shakespeare la cornice del suo tempo, inscenare le sue opere così come egli le inscenava e ricreare perciò, minuziosamente, tutte le condizioni nelle quali viveva il teatro elisabettiano. « Il suo (di Shakespeare) genio consisteva nell'arte con cui scriveva i suoi drammi poetici ed egli costruiva le sue opere espressamente per il teatro nel quale sarebbero state rappresentate per la prima volta: il « Globe Theatre », che era completamente diverso dai teatri odierni, sia per la forma sia per le condizioni in cui avveniva la rappresentazione ». Così asserisce il prof. Watkins, e aggiunge: « In verità esperimenti di rappresentazioni in stile elisabettiano sono stati fatti qualche volta in Inghilterra, ma nessun coraggioso innovatore ha mai accettato totalmente le condizioni nelle quali Shakespeare lavorava e, secondo me, finchè tali condizioni non saranno accettate senza vie di mezzo non potremo vedere nella sua vera luce l'arte di uno dei più grandi poeti drammatici d'ogni tempo ».

Riferisco queste parole per mostrare fino a qual punto può giungere lo scrupolo della verità storica. Ammettendo per giusta l'osservazione del prof. Watkins, dovremmo concludere che non vedremo mai *l'opera di Shakespare nella « sua vera luce ». Perchè non si tratta soltanto di ricreare le condizioni pratiche nelle quali si svolse il lavoro di Shakespeare, ma anche le condizioni spirituali, il clima, l'ambiente, il tono dell'epoca. E queste condizioni non le ricreeremo mai, perchè non riusciremo mai a trasformare gli attori, il pubblico, e noi stessi, e la nostra vita di oggi, a tal punto da riprodurre l'epoca elisabettiana come il drammaturgo la visse. Che vale, allora, « accettare quelle condizioni senza vie di mezzo » quando sappiamo perfettamente che l'arte shakespeariana non rinascerà mai nella « sua vera luce »?*

Dice il Watkins che oggi finalmente, grazie agli sforzi di un benemerito studioso americano, John Cranford Adams, è possibile ricostruire il « Globe Playhouse » non come « un edificio alla buona, limitato e primitivo, ma come un perfetto veicolo del dramma poetico ». E prova senz'altro ad immaginare qualche personaggio che agisca su quel palcoscenico ottogonale « di lunghezza eguale alla larghezza, con un diametro che non supera i venticinque metri, ed in cui il centro del lato più esterno corrisponde esattamente al centro dell'edificio ». Un palcoscenico siffatto consente all'attore di recitare letteralmente « in mezzo » al suo pubblico. « Nessuno degli spettatori si trova ad una distanza superiore ai dodici metri: Amleto è fra loro e può parlare al cuore di ognuno. Marc'Antonio, che arringa sul palcoscenico una folla di alcune dozzine di attori, scuote nello stesso tempo tutto il pubblico, circa duemila persone, di cui le figure sulla scena non sono che i rappresentanti più vicini. Un duello su questa scena è come un match di boxe sul ring, con i tifosi che incitano da ogni parte ».

Notate la frase in corsivo, che è esattissima e contiene, al tempo stesso, un equivoco formidabile. L'equivoco che demolirebbe da solo (se non vi fosse, come c'è, dell'altro) l'idea del professor Watkins. Sulle scene elisabettiane, un duello era come una partita di pugilato, gli spettatori lo seguivano da « tifosi », perchè ciò era nel costume del tempo. Non solo perchè il palcoscenico era simile a un ring. Oggi il pubblico « fa il tifo » non per il duello sulla scena, ma per il duello, appunto, sul ring, per la partita di pugilato, o sul campo di uno stadio, per la partita di calcio. Si « fa il tifo » per il duello

vero, non per il duello ricostruito. Oggi soltanto più i ragazzini, al cinema, incitano i « nostri » quando giungono al galoppo per salvare l'eroe o l'eroina caduti nelle mani dei « cattivi ».

Del resto, l'esperimento di calare la scena al centro stesso del teatro, in mezzo al pubblico che la circonda da tutte le parti, è stato tentato più volte da Russi in cerca di innovazioni per il proprio repertorio rivoluzionario. Fuochi di paglia, forse interessanti e divertenti, ma priva di qualsiasi conseguenza. Li ricordiamo per una curiosità che potremmo già dire storica. Ma è certo un fatto: essi non hanno inciso per nulla sul nostro costume teatrale.

Come si può, dunque, riportare Shakespeare sul ring? Come si può sostenere una simile assurdità storica, quando non esiste il minimo appiglio per giustificarla? Non crediamo, insomma, che questa contaminazione drammatico-sportiva possa riuscire in alcun modo utile al teatro. Nè a Shakespeare.

Ma non basta. Watkins ritiene che « solo rappresentando i drammi su quel palcoscenico (cioè, sul ring) potremo renderci conto di quanta cura abbia messo Shakespeare nell'operare queste trasfigurazioni (ossia, nel suggerire mediante il linguaggio poeticamente atteggiato i vari ambienti in cui si svolgono le scene dei suoi drammi) e quanta della sua abilità scenica sia intesa a questo scopo ». Preoccupazione che ci sembra del tutto superflua. A noi non interessa renderci conto dell'abilità scenica di cui Shakespeare, come attore e regista, dava prova al « Globe Theatre ». In primo luogo, perchè, come ho detto, non riusciremmo mai a rendercene conto compiutamente, e quindi la nostra sarebbe fatica sprecata; in secondo luogo perchè quello che importa, a noi spettatori di oggi, è la poesia, i personaggi, il dramma, il linguaggio di Shakespeare. La sua « abilità scenica » ebbe valore soltanto per lui e per i suoi spettatori. Può essere oggetto di ricerche erudite (come quella dell'americano Cranford Adams e di tanti altri che si sono occupati prima di lui, della ricostruzione architettonica del « Globe »), non può essere oggetto di spettacolo. E nemmeno di interpretazione critica.

Asserendo il contrario, il professor Watkins dimostra di ignorare che questi annosi pregiudizi non riscuotono più alcun credito, essendo stati autorevolmente sfatati da tutta la corrente moderna degli studi shakespeariani. L'affermazione fatta dal Croce nel celebre saggio su Shakespeare (« Non sarà fuori luogo avvertire che estranee allo S. rimangono le storie che sono state e sono diligentemente raccolte delle interpretazioni teatrali dei suoi drammi, perchè le rappresentazioni teatrali non sono interpretazioni, come si dice e si crede, ma variazioni, ossia creazioni di nuove opere d'arte per mezzo degli attori, che vi portano sempre il loro particolare sentire, e non c'è mai un tertium comparationis *in una presunta interpretazione autentica ed oggettiva, e vale per esse ciò che vale per le musiche o per le pitture, suggerite dai drammi, che sono musiche e pitture, e non più drammi ») è, ormai, un dato acquisito alla cultura comune. Ed è persino un po' ridicolo che lo si debba ricordare.*

*Ciò non esclude, naturalmente, che le « rievocazioni » dell'ambiente teatrale elisabettiano possano avere, oltre ad una indubbia importanza storico-documentaria, un loro particolare sapore ed anche una certa validità sul piano dell'arte. Ma per ragioni diametralmente opposte a quelle di cui si preoccupa il professor Watkins. Non faranno rivivere, nè poco nè molto, l'« arte scenica » di Shakespeare e non ci aiuteranno affatto a penetrare più profondamente nel suo mondo poetico. Costituiranno uno spettacolo a sè, ed avranno un valore non perchè si avvicineranno il più possibile al « tono » ed allo stile degli spettacoli elisabettiani, ma unicamente perchè saranno l'espressione, più o meno riuscita, di un gusto e di una sensibilità moderni. Come può ampiamente dimostrare l'*Enrico V *di Laurence Olivier.*

IL COMPLESSO DI EDIPO

Pensate: non solo rappresentare Shakespeare con gusto moderno e senza preoccupazioni « archeologiche » ma trasportarlo addirittura fuori della sua sede naturale, strapparlo dalle sacre tavole del palcoscenico e scaraventarlo dentro un teatro di posa. E' presumibile che il professor Ronald Watkins inorridisca al solo pensiero di un'impresa simile.

*L'*Amleto *cinematografico è ormai giunto dinanzi al grande pubblico italiano. Se ne discute molto, molto ancora se ne discuterà. Non basta il coraggio di Olivier, beninteso, a fugare tutti i dubbi e a far tacere preoccupazioni più che legittime. Ma tra i film shakespeariani, comunque, l'*Amleto *è quello che ha suscitato il maggior interesse. Ed è già un indice consolante, un segno di vitalità.*

*Non è da credere che Olivier abbia affrontato l'impresa a cuor leggero ed abbia ignorato le implicite riserve che tutti i professori della terra avevano sollevato od erano pronti a sollevare. Ma le ha temute meno che nell'*Enrico V, *dove estremo fu il suo scrupolo di rispettare le condizioni originarie della messinscena shakespeariana. E se allora, credendo di essere su un piano di perfetta osservanza, non sentì il bisogno di chiarire ai suoi spettatori (o quanto meno ai suoi critici) il fine che si era proposto, ora, dinanzi all'*Amleto, *una giustificazione gli è parsa necessaria. Nella premessa alla lussuosa edizione della tragedia, redatta sulla scorta della traduzione cinematografica della* World Film Pubblications *di Londra (« Hamlet: the Film and the Play », edited by Alan Dent, designs by Roger Furse, 1948), egli ha scritto testualmente: « Il mio unico scopo è stato quello di fare un film sull'*Amleto *così come Shakespeare, se fosse vivo, l'avrebbe fatto. E' facile rispondere: "Ma Shakespeare non è vivo, perciò non avresti dovuto farlo". Qualsiasi film tratto da Shakespeare dev'essere, per sua stessa natura, la ri-creazione di un'opera shakespeariana attraverso un mezzo espressivo completamente diverso da quello per cui fu concepita. Ma, per questo, una ri-creazione è illecita? Se lo è, dovete impedire la rappresentazione dell'*Otello *e del* Falstaff *di Verdi.*

*« Se non avessi ritenuto la traduzione dell'*Amleto *un esperi-*

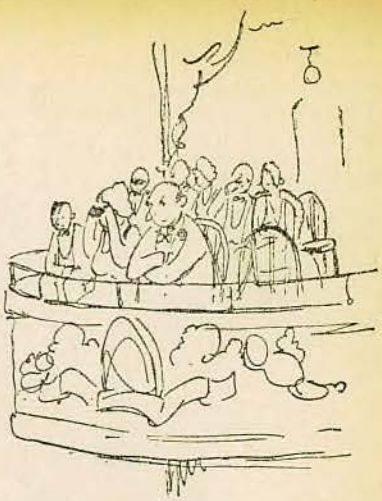
*mento legittimo, non l'avrei mai tentata, potete star certi. Ma, una volta accettato questo punto, sarebbe stato pazzesco che l'*Amleto *cinematografico rassomigliasse, poniamo, alle migliori regìe teatrali della tragedia — per esempio a quella che il mio carissimo amico John Gielgud presentò all'" Haymarket " — così come sarebbe stato pazzesco pretendere che la messinscena dell'" Haymarket " rassomigliasse a quella del " Globe " nel 1603 ».*

Ritroviamo qui, nella sostanza, quello stesso concetto crociano che ormai fa parte della tradizione teatrale moderna. Olivier può, meglio di chiunque altro, conoscerne ed apprezzarne la validità, giusto perchè lo ha sperimentato sul vivo, plasmando la materia shakespeariana in una forma nuova. Il « Globe » lo dobbiamo lasciare — a malincuore forse — nelle mani dell'« archeologo » Ronald Watkins. Pur ricordando che anche una « ricreazione » del glorioso teatro della Londra elisabettiana è sempre possibile, secondo ha dimostrato Laurence Olivier. A patto, naturalmente, di rispettare non i canoni archeologici, ma le esigenze dello spettacolo moderno, teatrale o cinematografico che sia.

*Questa edizione dell'*Amleto *(la quale è, tra l'altro, corredata da una serie di splendide fotografie riproducenti alcuni degli effetti « panfocali » ottenuti con una nuova tecnica di ripresa) offrirebbe il destro a parecchie considerazioni sui criteri interpretativi e sulla elaborazione del testo in funzione dello spettacolo cinematografico. Alan Dent, che è il responsabile principale dei « tagli » (il professor Watkins se ne sarà certamente scandalizzato), disserta piacevolmente sulla necessità di eliminare tutto ciò che rallenti l'azione o la appesantisca con immagini oscure e poco intelligibili al pubblico. Non credo che nessuno si rammarichi di questo, se ammette — come non può non ammettere — le esigenze di ri-creazione spettacolare di cui ha parlato lo stesso Olivier.*

Altre cose rimangono da considerare. E' ancora il regista che ce ne offre lo spunto con un secondo articolo apparso nel volume edito da Brenda Cross per documentare le fasi della lavorazione del film (« The Film Hamlet » e « Record of its Production », The Saturn Press, 1948). Una frase di Olivier (« Forse è giusta la diagnosi del complesso di Edipo fatta dal dott. Jones »), avalla autorevolmente quello che molti critici hanno notato. Che Olivier accenni di passata soltanto, come se temesse di scandalizzare il lettore, all'interpretazione di Amleto *in chiave psicanalitica, mi sembra logico. Si può essere spregiudicati e coraggiosi fin che si vuole, ma certe novità, così sconcertanti in se stesse, debbono sempre essere presentate con cautela. Una soprattutto è la sequenza dello « scandalo », quella che contiene lo scontro fra Amleto e la madre, e che nella tragedia occupa la quarta scena del terzo atto. La disposizione della scena, la figura, l'abbigliamento e il contegno della Regina, il gioco sottile di contrasti e di allusioni su cui la sequenza è imbastita, valgono a suggerire un'atmosfera indubbiamente morbosa. Aggiungete che le parole del testo shakespeariano si piegano docilmente all'interpretazione psicanalitica, non foss'altro per l'insistenza sulle immagini torbide e peccaminose che ricorre più volte nelle parole di Amleto. Un'esclamazione come quella che il Principe si lascia sfuggire durante la sua appassionata accusa (« O vergogna! Dov'è il tuo rossore? Ribelle inferno, se puoi insorgere nelle ossa di una matrona, per l'ardente giovinezza la virtù non sarà che cera che si scioglie al suo fuoco ») può prestarsi alle più audaci forzature. E' vero che molti altri elementi della scena contrastano apertamente con una simile interpretazione, e Olivier è il primo a rendersene conto. Non direi, perciò, che vi sia forzatura, ma piuttosto un'abile accentuazione di qualche particolare e, nel complesso, di tutti i toni morbosi del dialogo originale. La psicanalisi non rinuncia ai suoi diritti (veri o presunti, non è il caso di discutere) e Shakespeare è salvo.*

Fernaldo Di Giammatteo



QUESTA STAGIONE TEATRALE

LA TORRE SUL POLLAIO, commedia in tre atti di Vittorio Calvino, rappresentata il 12 febbraio 1949 al Teatro del Casino di Sanremo, dalla Compagnia Tòfano-Solari. La commedia ha vinto il « Premio teatrale Sanremo 1949 ».

* Vittorio Calvino, giovane scrittore che aveva già fatto alcune esperienze teatrali, e particolarmente di teatro radiofonico, ha scelto per i suoi tre atti un argomento difficile, uno di quei favoleggiamenti sconfinanti oltre la realtà quotidiana, che impegnano l'autore in due sensi: nell'approfondimento fantasioso di uno stato d'animo, di un mito psicologico, e nell'abilità di comporre le vaste idee, i pensieri che tendono al sublime, col verismo minuto, quasi banale, spesso grottesco della vita. Ironia, angoscia, capriccio, presiedono a tal genere drammatico, che si affida poi ad una estrema misura e levità di tocco.

Qui l'autore si domanda se è possibile incontrarsi con Dio, parlare a Dio. Un piccolo impiegato, mansueto ed indifeso, si è fitto in capo di costruire in una sua terrazza una torre, per salire in cielo, a raggiungervi il Signore. E' pazzo, Andrea Rossi, o non è pazzo? Questo interrogativo è la condizione esteriore dello spettacolo, da questa domanda muovono le reazioni dialettiche di un dramma sociale pirandellia-

namente bilanciato fra quello che appare verosimile e quello che è vero in noi.

I vicini protestano, la portinaia si accanisce, una vedova Baranstrilla perchè qualche mattone della torre cadendo sul suo pollaio le ha recato non so che danno, vengono fuori l'ingegnere del municipio, il medico della ditta ove il Rossi lavora, un giornalista che lancia sul suo giornale la notizia di questa pazzia (ma è poi pazzia?); insomma tutta una cittaduzza oppone, adiratissima, il suo piatto buon senso ad una irrazionalità che sconvolge il quieto viveve e l'opaca coscienza. Soltanto la moglie, tenerissima, assiste alle stranezze del poverino senza allarmarsi; dice alla figlia: il papà ha avuto sempre così poche gioie, lasciamolo fare. E il papà tanto fa, tanto si allontana che un giorno smette i lavori: Dio è venuto a trovarlo nel suo salottino, la torre è ormai inutile. E noi l'abbiamo visto, Dio, entrare in scena in una lieve luce palpitante e frusciante, in uno smuoversi di tende leggere, con un volto ancora giovane ed i capelli bianchi, vestito come tutti, e l'abbiamo udito parlare pacatamente ad Andrea. Su questo punto si accentra l'altro dramma, il dramma interiore.

L'uomo, il piccolo uomo, dice al Signore la sua pena: lo ha invocato perchè è così difficile vivere, perchè vi è tanta iniquità nel mondo, perchè si è stanchi di sopportare tanta violenza, tanto dolore. Il candore, l'ingenuità, la fede di Andrea sono commoventi; umano, nella dissimulata solennità del suo chiaro mistero, è Dio che risponde all'uomo. Sulla scia di illustri esempi, il Calvino ha qui cercato di trarre sulla scena l'ombra lucente e patetica dei sogni umani. Poi il dramma continua alternando e intrecciando, con varia fortuna, gli aspetti realistici a quelli fantastici.

Il secondo atto è piuttosto farragginoso. Dio ritorna, ma il suo linguaggio è povero, non vi si sente dentro il suono celeste dell'infinito, la trovata ha perso la sua originalità; troppe variazioni in questo atto e insistenze. Dio minaccia un nuovo diluvio a castigare gli uomini; Andrea sarà il Noè di questa strage. Andrea è disperato, scoppia un gran temporale, ecco è la fine. Andrea vuole gli amici vicino a sè, divulga la notizia. La sua angoscia dovrebbe essere cosmica; perchè, mio Dio, perchè? Tanta grandezza è appena sfiorata in tratti delicati (la scena col bimbo piccolo è gentilissima) ma sul tutto grava il peso delle molte intenzioni. I temi si ripetono, ma non si dilatano.

L'ultimo atto ha il primo quadro vivace, svelto, colorito e caricaturale, e un secondo che conchiude lo spettacolo con un tratto veramente bello e di intensa commozione. Quando la moglie, dopo tanta pazienza, dopo aver subito tanti guai, dice ad Andrea che ella ed i figli lo abbandoneranno per sempre se egli non metterà giudizio, Andrea smarrito, trepidante, domanda: Ma allora, che cos'è? Un sogno, dice la moglie, un sogno. Andrea ama la moglie, ama i figli, e accetta. Sarà stato un sogno. Ma è la solitudine ultima, estrema. E' una tristezza infinita. Andrea si volge ancora a Dio: Perchè non ti fai sentire, ora? E' così difficile essere amico tuo, ma non abbandonarmi; ritorna, ci vedremo qualche volta, ci parleremo di nascosto, in segreto, e lo sapremo noi due soli, tu ed io. E' un pianto quasi puerile, è un fanciullo che cerca il padre, è un lamento modulato da Sergio Tòfano con pungente dolcezza; e la commedia finisce.

Commedia o dramma, rivela delicatezza sensibile, penetrazione umana, e una aspirazione poetica, un desiderio di consolazione che non può lasciare indifferenti. Tòfano ha interpretato felicemente l'impiegatuccio negli aspetti di trepida rassegnazione, miti e sognanti; meno efficace nei passi dell'angoscia e del tormento. Laura Solari è stata la tenera moglie con una giustezza di tono che non si è alterata. Una macchietta grossa e festevolmente modulata ci ha dato Vittorio Caprioli. Carlo Bagno ha rappresentato il Signore con semplicità ed ampiezza. Lepida, Isabella Riva.

Lo spettacolo ha avuto un cordialissimo, vivo successo, con molti applausi a scena aperta, a fine d'atto e con l'autore chiamato più volte alla ribalta.

Francesco Bernardelli

IL PAESE, commedia in tre atti di Gino Pugnetti, rappresentata al Teatro delle Arti in Roma, il 9 febbraio 1949, dalla Compagnia dell'« Idi ». (Premio Riccione 1948).

* C'è in questa commedia una certa malinconia: la malinconia delle esistenze inutili, che si logorano nella monotona banalità delle occupazioni quotidiane. Ma il dramma torbidamente psicologico che vuol rappresentare ha ben poco a che vedere con la trita atmosfera crepuscolare dell'ambiente. E' il dramma di Alberto, il fratello cattivo che fuggì da casa per aver rubato e che, tornandovi dopo otto anni, trova la madre e le tre cognate vedove le quali credono di riconoscere in lui qualche cosa dei fratelli morti e, nel ricordo di essi, si illudono di amarlo e di rivivere la felicità di un tempo. Alberto soffre di questa trasposizione immaginativa che lo offende e offende la memoria degli scomparsi; e se è spinto per pietà ad accettare il morboso affetto di sua madre (alla quale sembra di ritrovare in lui tutti i suoi figlioli), sente di dover rifiutare l'amore insano delle cognate.

Gli sarebbe addirittura impossibile di restare nella casa nativa se non ritrovasse se stesso nella fredda durezza e nel rancore del padre che stenta a perdonarlo. Conquistando a poco a poco l'affetto e la fiducia del genitore, Alberto conquista anche la forza della rassegnazione, adattandosi alla squallida realtà che lo aspetta. E quando, sposatesi le due cognate più inquiete e morta sua madre, egli resta solo, può veramente sentirsi degno della memoria del fratello più buono, adeguarsi a lui, prenderne il posto nell'ufficio postale del padre e sperare di sposare la vedova che il carattere e le circostanze hanno avviata ad una esistenza di rinunce e di rassegnazione assai simile alla sua.

Questa vicenda intima e, per così dire, segreta che si lascia confusamente indovinare fra la dilagante sovrabbondanza di notazioni quotidiane più o meno sentimentali e generiche, non riesce a raggiungere una persuasiva evidenza scenica: ciò che dà alla commedia un senso velleitario di fiacca e sbiadita inconsistenza. Si salva, ad ogni modo, la figura del padre ben descritta nella sua commovente miseria di brav'uomo alla quale Camillo Pilotto ha dato con sincera e umile verità di accenti un ammirevole rilievo

umano. Olga Vittoria Gentilli ha recitato con affettuosa e dolce spontaneità la parte della madre. Aroldo Tieri è stato un Alberto triste, deluso, accorato. Lodevoli il Giangrande e la Berti. Applausi cordiali ad ogni calar di sipario.

Ermanno Contini

ARDELIA O LA MARGHERITA, commedia in tre atti di Jean Anouilh, rappresentata il 15 febbraio 1949, al Teatro Odeon di Milano, dalla Compagnia Cimara-Bagni-Cortese.

* L'amore esce malconcio da questa commedia: spogliato del sentimento e della passione, ridotto alla misura della bestialità, è additato al disgusto degli uomini e delle donne. La concezione romantica è qui distrutta e quella veristica sopraffatta. Dall'angoscia di vivere dell'esistenzialismo alla ripugnanza per le cose belle della vita il passo è breve. E' un passo che Jean Anouilh ha già fatto qua e là, nelle sue opere precedenti e marca decisamente in questa. Tutto ciò che il vecchio mondo sentimentale nobilitava viene abbassato e beffato. E' doloroso mostrare il rovescio della medaglia. Si strappano all'uomo non soltanto le vesti ma anche la pelle e lo si addita come entità anatomica senz'altro ideale che quello di attuare la sua natura animale. E' un'arte crudele, spietata. E' sempre teatro di guerra: non è ancora teatro di smobilitazione.

Ciò avviene per l'appunto nella famiglia di questa commedia. Il capo di essa è un generale in ritiro che ha tre figli (il maggiore, Massimo, ha sposato Natalia ed è andato per affari nel Tonchino; l'altro, Nicola, è alla scuola militare; il terzo, Totò, è un ragazzo) e la moglie, Amalia, che da dieci anni è folle e vive segregata in una stanza della vecchia casa. E' impazzita per gelosia vedendo il generale correre dietro a tutte le donne, immaginandolo sempre impegolato in galanti avventure e, nell'intimità, scoprendogli negli occhi la nostalgia di altre femmine. Una ossessione erotica che ogni quarto d'ora la induce a chiamare disperatamente il marito: Leo! Leo!, con uno strillo da pavone in amore, per accertarsi che non si è allontanato da lei.

Ma il generale, tra un grido e l'altro, brancica la cameriera: è un donnaiolo incorreggibile. I suoi figlioli gli somigliano: Massimo ha sposato Natalia senza amore e senza interrompere la serie delle sue avventure che ora continua con le ragazze tonchinesi: Nicola che ha desiderato la cognatina, quando ancora era fidanzata, approfitta per i suoi fini della lontananza del fratello: il piccolo Totò minaccia la cameriera di future espansioni. Dal canto suo Natalia, capitata in una famiglia dal sangue tanto grosso ne ha ripugnanza e al tempo stesso ne sente attrattiva. Pure lei ha sposato Massimo per calcolo, senza amarlo, ma, divenuta sua moglie, s'è sentita dominata dalla sua maschilità e per questo rifiuta di acconsentire alle insistenze di Nicola.

Unico fiore in tanta gramigna, Ardelia, sorella del generale, ospite nella casa, e gobba. Lontana fino ai quarant'anni e più da ogni pensiero amoroso non preoccupava nessuno. Senonchè, un giorno, il generale assume come precettore di Totò un professore gobbo. L'incontro dei due deformi fa scattare la scintilla. Si amano, si cercano. Il generale se n'accorge e scaccia il precettore; ma costui dichiara di non rinunciare ad Ardelia la quale è pronta a scappare con lui. Per evitare la fuga dei due gobbi il generale mette Ardelia sotto chiave e convoca d'urgenza l'altra sorella, Liliana. Anche costei è degna dell'ambiente poichè ha un amante ed è gelosa del marito che corre la cavallina, sicchè l'amante la sorveglia perchè teme ritorni al consorte. Tutti però vogliono persuadere Ardelia a mettere la testa a segno. Ma mentre si dànno da fare per impedire il connubio dei due disgraziati gibbosi, non dimenticano i propri amori e amorazzi. La casa, ad un certo punto (terzo atto), si tramuta in un albergo di lubrichi convegni: a completarli, anche il gobbo raggiunge Ardelia. Allora esce furibonda, urlante, la pazza che vede allucinanti accoppiamenti dappertutto e che, avendo la camera attigua a quella di Ardelia, ha udito che non era sola; e prorompe in una tremenda invettiva contro l'amore. A un tratto rintronano due colpi di rivoltella. I due gobbi si sono uccisi risolvendo così tragicamente la oscena farsa del loro destino.

E quasi ciò non bastasse, una ultima pennellata di cinismo e di beffa: Totò e la cuginetta, vestiti da grandi per imitare gli altri, si azzuffano, si picchiano, e buon per loro e per noi che cala il sipario.

« Siamo sporchi — esclama Natalia a Nicola ad un certo punto. — L'amore è sporco. Non pensare più all'amore ». E' la moda, oggi, d'insozzare le cose. Sporca la politica, dice Sartre: sporco l'amore, dice Anouilh. Non sarebbe il caso di decidersi di risalire dalle sporcizie verso arie più pure? Non si comincia a eccedere per la sete di trovare soggetti? Altrimenti non ci sarebbe altra soluzione che la disperazione o l'abbrutimento. Ma questo non è vero: è un'arbitraria interpretazione della vita, è la deturpazione dell'anima. Dentro di noi sentiamo che l'amore è ben diverso da quello di questa commedia; e che ogni amore ha la sua poesia o la sua illusione. Tanto lo sentiamo che una gran parte del pubblico, all'ultimo atto, si è ribellata e ha accolto il calare del sipario con disapprovazioni, alle quali sono seguiti applausi di altri, forse rivolti specialmente agli attori. I primi due atti invece sono stati accolti con vivi battimani. Sono costruiti con l'abilità e i personaggi delle vecchie formule teatrali e con un piglio quasi comico ora da *vaudeville* ora da *pochade*: poi la comicità diventa sarcasmo, ghigno e finisce in tragico grido. Anouilh s'è fatto sempre più scaltro commediografo, ma ha perso assai della sua vigoria originaria. La regia di Brissoni attenta e intelligente, ha dato ai personaggi il loro

L'ITALIA PIANGE, LA FRANCIA SINGHIOZZA E L'AMERICA NON RIDE

*

Questo il titolo della cronaca teatrale di Mosca, in « Oggi » n. 5 del 27 gennaio. Si tratta di un piccolo bilancio delle commedie rappresentate nel 1948.

« Alla domanda: l'Italia può sorridere?, esitiamo a rispondere. Forse la più bella o per lo meno la più suggestiva commedia italiana del 1948 è stata una commedia dialettale: " Le voci di dentro " di Eduardo de Filippo, per quel suo entusiasmante secondo atto tutto fumisteria, tutto menzogna, che per un momento ha fatto gridare al capolavoro ».

*

Leggerete la nuova commedia di

EDUARDO

in uno dei prossimi fascicoli.

giusto rilievo. Luigi Cimara ha disegnato un tipo ameno e gustoso. Margherita Bagni una figura colorita frivola e divertente, Arnolfo Foà un generale rude e buffo, Mercedes Brignone è stata una suggestiva e drammatica Amalia, Andreina Paul ha recitato con misura ed espressione. Il Millo con slancio, bene il Pertile, la Fierro, la Viglione e il Conti. **Eligio Possenti**

* Al « Piccolo Teatro » di Milano il 17 febbraio 1949, è stata ripresa *La bisbetica domata* di Shakespeare. La critica è stata discorde nel giudicare questa nuova edizione. Eligio Possenti, dice: « Questa commedia di Shakespeare ha avuto in Italia interpretazioni famose. Basti ricordare quella del grande Zacconi, e più recentemente quella del Ricci e quella dello Stival. Ma qui, in questa nuova edizione, dovuta alla regìa fantasiosa di Strelher, non è il caso di parlare di interpretazioni di attori. Strelher non ha cercato nell'opera i caratteri, non ha fissato la sua attenzione su Petruccio o su Caterina, su Bianca o su Lucenzio, ma ha fatto della gioconda commedia (rappresentata anche col prologo), soprattutto uno spettacolo di sapore qua e là grottesco e quasi sorretto da un ritmo di balletto: subito al levar del sipario, ha impresso alla recitazione, ai gesti, ai movimenti una velocità da girandola luminosa. Gli attori, sotto la sua guida esigente, si sono buttati a capofitto nella giostra da lui creata e hanno vorticosamente girato, lanciando parole e azioni in un inseguimento serrato e frenetico, partendo subito su una nota alta e su quella mantenendosi per tutta la serata, esasperati.

Gli elementi della commedia italiana che la *Bisbetica* contiene hanno suggerito al regista i colori di una fantasmagoria vorticosa, mentre il gusto della commedia dell'arte gli ha consigliato una dovizia sprecona di lazzi, salti, sberleffi, capriole, rincorse, girotondi nei quali i dialoghi si disperdono e le parole ruzzolano una dietro l'altra mettendo a dura prova e in pregevole merito lo scilinguagnolo dei singoli attori. Una sorta, insomma, di fuoco d'artificio, di frasi, di incontri, di scontri, di fragorosi capitomboli e di scoppiettanti intonazioni. Petruccio e Caterina, travolti nel gioco urlante e fremente, hanno pur tenuto testa a tanta vertigine, l'uno schioccando minacciosamente la frusta, l'altra disperandosi di sentirsi domata. E Bianca e Lucenzio, in piccole pause, hanno potuto confidarsi il loro tenero amore, in contrasto con quello temporalesco degli altri due. Ma nello spettacolo c'è forse più lo spirito moderno di Strelher che quello genuino di Shakespeare.

Gianni Santuccio ha avuto una pittoresca iattanza e una bella precisione di recitazione; Lilla Brignone è stata una irruente Caterina, bisbetica fino alla nevrosi; la Casartelli una dolce Bianca e il Feliciani, il Toniolo, il Battistella, il Rissone, il Parravicini, il Bernucci e gli altri tutti vivacissimi. Ottima la traduzione di C. V. Ludovici. Il pubblico ha applaudito ripetutamente a ogni atto. Di gusto i costumi della Colciaghi e ingegnose le scene ».

* Al Teatro Augustus di Genova il 13 gennaio 1949, la Compagnia diretta da Nino Besozzi, ha rappresentata la commedia in tre atti di Fontana e Gasparino: *Lo zio di Cincinnati*. Gli esordienti autori hanno ottenuto un lusinghiero successo.

* Al piccolo teatro della « Soffitta » di Bologna (per l'occasione e per ragioni di spazio trasferitosi al Comunale), il 18 febbraio 1949, hanno rappresentato per la prima volta in Europa, il dramma di Eugenio O'Neill: *L'Imperatore Jones*, protagonista Memo Benassi. La vicenda, è risaputo, è quella di un avventuriero negro, approdato nella sua patria d'origine, l'Africa, fuggiasco dall'America, e che si elegge imperatore di una tribù e la sfrutta finchè la rivolta lo costringe alla fuga. Il dramma di questo personaggio inseguito, imprigionato dai fantasmi della sua vita e da quelli della sua razza, fino all'estrema abdicazione, ci parla dell'illusoria efficacia di una civiltà che non sa salvarsi dalle misteriose tirannie del subcosciente e dai vincoli non meno tirannici di ancestrali terrori: tirannie e vincoli raffigurati da una allucinante foresta da cui è impossibile fuggire.

Lo spettacolo ha avuto molto successo. L'interpretazione di Benassi è stata ammirabile, assai ben coadiuvata da tutti gli altri attori, Andrea Volo in particolare. Esperta la regìa di Sandro Bolchi; la scenografia di Damiani ardita e efficacissima.

Diario

DI CHI FA E DI CHI DICE

* L'*Idi* di Roma, che agiva — come è risaputo — al Teatro delle Arti, ha « improvvisamente » sciolto la propria Compagnia. Il Commissario Fodale, come abbiamo detto nel fascicolo scorso, aveva deciso per questa soluzione, ma si riteneva la attuasse il 25 febbraio, data-termine del contratto col teatro. Invece l'ultima recita è stata tenuta domenica 13 febbraio, senza che gli attori, andando a casa la notte, sospettassero che non sarebbero più ritornati — l'indomani — nei propri camerini, altro che per il ritiro degli indumenti. Il Commissario ha affermato di aver preso questa decisione perchè « continuando fino alla scadenza avrebbe seralmente rimesso tanto da non poter più liquidare gli attori che avevano il contratto sino alla fine di aprile ». Naturalmente il Teatro delle Arti sarà stato pagato fino al 25 febbraio.

Non abbiamo bisogno di aggiungere molte parole, dopo tutte quelle che abbiamo scritte, per questa infausta fine dell'*Istituto del Dramma italiano*. Ha avuto due anni di vita e l'esistenza di questo secondo, è stata quanto mai catastrofica. Sono i risultati del ripristino delle sovvenzioni. E De Pirro non ha nemmeno il buon gusto di tacere ed afferma di non dover dar conto del suo operato che ai suoi superiori. E non comprende che ha, come tutti i funzionari di mansioni analoghe e del suo grado, un solo superiore: la Nazione. Poichè i denari sono dei contribuenti, e non si debbono sperperare alla maniera *Idi*. Finalmente sarà fatta una interrogazione alla Camera? Sarebbe ora.

* Nel quotidiano « Il Popolo » di Roma, del 19 febbraio, Carlo Trabucco precisa, per il pubblico non edotto delle faccende del teatro di prosa, quali sono stati e come sono naufragati i compiti dell'*Idi* (Istituto del Dramma Italiano). Il movente di tale precisazione è per scagionare l'onorevole Andreotti dal non aver risposto ad una richiesta di venti autori che gli domandavano un colloquio. Pare, anzi crediamo benissimo, sia stato un contrattempo nel recapito di una lettera a

Sem Benelli, primo firmatario della richiesta, invece assente da Roma in quel momento.

A parte ciò, e con l'augurio che i venti autori non abbiano richiesto il colloquio per difendere l'*Idi* — che in questo caso sia benedetto il contrattempo — Trabucco riferisce esattamente quanto l'*Idi* ha speso quest'anno. All'inizio di questa Stagione Teatrale, lo Stato — e per esso la Direzione del Teatro — ha dato all'*Idi* 17 milioni, più 3 milioni e 350 mila lire per «spese di gestione dell'Istituto».

Furono rappresentate: una commedia di Pirandello; una di Chiarelli; una di Cataldo. Tutte e tre di repertorio, cioè riprese. Quindi, cinque commedie nuove.

Interrotta la gestione per motivi catastrofici evidenti, il Commissario ha ancora ottenuto dallo Stato, per farla finita, 4 milioni e mezzo. Complessivo: *ventiquattro milioni e ottocentocinquanta mila lire.*

In compenso — afferma sempre Trabucco — l'*Ordine Nazionale Autori e Scrittori* di Milano (una specie di *Idi* del nord, girovaga) ha allestito quattro riprese — Bertolazzi, Antonelli, Bracco, Giannini — ed ha rappresentato fino ad oggi sei novità. Lo Stato ha dato a questa Istituzione 1.600 mila lire, pari al milione che spetta di diritto dopo le prime 50 recite, e 600.000 lire per due novità italiane. La Compagnia degli autori milanesi ha toccato fino a metà febbraio *trentacinque* piazze (*vuol dire: debutti*) spendendo un capitale enorme in viaggi e trasporti; mentre la Compagnia dell'*Idi* non si è mossa da Roma.

Ancora un'osservazione, continua Trabucco: finora in Italia (metà febbraio) sono state date 23 novità, e sono costate 300.000 lire l'una; pari a 6 milioni e 900 mila.

Nessuno al mondo che abbia un minimo di pudore e di considerazione per il denaro altrui può difendere l'*Idi*. Concludiamo noi.

* Il giorno dopo aver scritto quanto sopra, sempre sul «Popolo», di Roma, Carlo Trabucco ritornando sull'argomento agguerrito di cifre, ha ancora specificato:

«La somma restante sul complesso della cifra a disposizione per le sovvenzioni alla Scena di Prosa, è di 183 milioni, che va suddivisa come segue:

20.000.000 per le manifestazioni straordinarie (Rappresentazioni classiche sotto l'egida dell'Istituto del Dramma Antico, Celebrazioni alfieriane, saggio annuale della Scuola di Recitazione di Stato);

15.000.000 per favorire la rappresentazione di novità italiane da parte delle varie Compagnie; 25 milioni per le Compagnie minime; 15 milioni per le Compagnie di Rivista: *10 milioni per i Piccoli Teatri; 10 milioni per i Teatri Universitari; 10 milioni per i Teatri Stabili* (Piccolo Teatro di Milano); 5.200.000 per le Compagnie Dialettali; 8 milioni per un concorso speciale messa in scena.

Resterebbero quindi sui 200 milioni circa 47 milioni.

Di questi, circa 45.000.000 sono destinati alle 17 Compagnie primarie, tuttora in attività. Si può calcolare quindi per ciascuna Compagnia 2.700.000 lire di sovvenzione per un totale di 180 giornate recitative.

A queste cifre vanno aggiunti gli eventuali premi integrativi da assegnarsi a fine esercizio alle Compagnie che avranno compiuto i sei mesi, che potranno essere concessi con le economie che si saranno potute realizzare e con l'eventuale conguaglio che sarà stanziato sulla somma iniziale dei 200 milioni.

Quindi se all'IDI sono stati concessi circa 25 milioni per una sola Compagnia, con 45 milioni si è alimentata la vita di ben 17 formazioni.

Inoltre lo Stato per le altre 25 novità che sono state date dai vari complessi ha versato 7.500.000 cioè 300.000 per commedia mentre le cinque novità dell'IDI sono venute a costare quasi 5 milioni l'una».

* Nel «Giornale d'Italia» di Roma del 20 febbraio, il nostro amico Gherardo Gherardi, con incredibile candore, ha scritto un articolo in difesa dell'IDI che termina con queste parole: «I soli ad avere diritto di guardare l'IDI con occhio ostile, sono gli importatori, che vi possono vedere in un domani più o meno lontano una contrazione del loro raggio d'azione e dei loro incassi. Tutti gli altri in buona fede, debbono riconoscere ed aiutare questa funzione dell'IDI, perchè essa è necessaria e utile; tutti hanno il dovere di fare sentire al pubblico questo orgoglio del presente e questa giovanile speranza dell'avvenire».

Forse il Signore Iddio perdonerà anche il nostro caro Gherardi che dice queste cose in buona fede perchè — lo ha dichiarato lui stesso in una lettera aperta che noi pubblicammo tempo fa — ha diretto l'IDI senza percepire compenso. Il solo.

* Nel fascicolo scorso abbiamo pubblicato il testo della precisazione inviataci da Ruggero Ruggeri e con cui ci avvertiva di non aver firmato il telegramma di compiacimento del Sindacato nazionale attori di Prosa, a Enrico Bassano. Quando quel fascicolo era già stampato, abbiamo ricevuto la lettera che qui trascriviamo:

«Gentile Ridenti, sul n. 78 della sua bella ed intelligente rivista, abbiamo visto riprodotto un nostro telegramma inviato al critico Enrico Bassano del «Corriere del Popolo» di Genova, telegramma di plauso per la sua presa di posizione contro certe affermazioni pronunciate alla Radio dal critico romano Silvio D'Amico, e poco lusinghiere e poco simpatiche nei riguardi della memoria del nostro grandissimo attore Ermete Zacconi. Quel telegramma era una approvazione alle parole del Bassano il quale con la sua presa di posizione tutelava la personalità del nostro grande attore defunto e dell'attore in generale, quella personalità che, come il nostro presidente onorario Ruggero Ruggeri ci ha scritto, *deve essere elevata a quella giusta dignità che da molti, da troppi, gli viene contestata.* Però fra le firme di quel nostro telegramma, figurava anche quella di Ruggero Ruggeri. La preghiamo, caro Ridenti, di voler precisare che quella firma è stata erroneamente aggiunta al telegramma in partenza, dalla nostra dattilografa, alla quale era stato passato il testo del telegramma stesso, con l'indicazione di trascrivere le firme di «tutti i consiglieri». La nostra dattilografa, poco esperta di cariche onorifiche e cariche effettive, si è confusa, ed ha incluso anche il nome di Ruggeri fra i consiglieri. Di questo involontario errore abbiamo già spiegato l'origine, scusandoci, all'illustre Ruggero Ruggeri, ma la pregheremmo di farlo notare anche lei in «Il Dramma».

Mentre la ringraziamo per questo, desideriamo esternarle la

nostra gratitudine per l'ospitalità che lei dà alle notizie riguardanti il nostro Sindacato, e molto cordialmente la salutiamo.

Per il Consiglio Direttivo del *Sindacato Nazionale Attori di Prosa,* il segretario nazionale: *Achille Maieroni* ».

Quando noi abbiamo pubblicato il telegramma di Ruggero Ruggeri, precisando che quello inviato dal Sindacato a Bassano lo avevamo trascritto così come fu trasmesso, capimmo subito che per quanto limpido ed onesto il nostro operato, pure Silvio D'Amico vi avrebbe speculato. Ma che lo facesse con tanta gongolante grossolanità non avremmo immaginato mai. Silvio d'Amico — è evidente — non sta più nella pelle e compie gesti che, se solo riflettesse un istante, capirebbe come e quanto lo squalifichino.

Si è, dunque, servito dell'errore del Sindacato e della onesta affermazione di Ruggero Ruggeri, pubblicando sul quotidiano « Il Tempo » di Roma (del quale è critico drammatico) dell'11 febbraio 1949, una specie di precisazione con una voluta improprietà di linguaggio nel titolo: « Hanno falsificata la firma di Ruggero Ruggeri ». Indi: « Benchè alieni dai pettegolezzi che infestano la nostra vita teatrale, abbiamo riportato, per rispondere al preciso quesito di un confratello, la notizia della querela che Silvio d'Amico ha mosso contro un quotidiano di Genova, dove alcune parole da lui pronunciate alla Radio sulla morte di un grande attore erano state mutilate, volte ad altro senso, e accompagnate da commenti insultanti e diffamatori.

« Ora nel periodico *Dramma* (direzione Lucio Ridenti) si pubblica in data 1° febbraio un telegramma di plauso al querelato e di deplorazione per il d'Amico, che un sindacato di attori avrebbe inviato con la firma di Ruggero Ruggeri, presidente del Sindacato, e di altri. Senonchè il Ruggeri, interrogato per lettera dal d'Amico, gli ha risposto come segue: " Sorpreso di quanto Lei mi scrive, Le dichiaro subito che io non ho mai firmato il telegramma del quale mi fa cenno, e che non ho dato autorizzazione alcuna a sottoscriverlo col mio nome; non solo, ma io « ignoravo » l'esistenza del telegramma prima di leggere la Sua lettera. Coi più amichevoli saluti: R. Ruggeri ".

« Si tratta dunque di una nuova falsificazione, che il magistrato giudicherà in unione con le precedenti ».

Poichè non riteniamo possibile che Silvio d'Amico non sappia che una firma non si « falsifica » su un telegramma, è evidente — come abbiamo detto — la speculazione. E' soprattutto evidente nei nostri confronti: Bassano riceve un telegramma, lo trascrive a noi; noi lo trascriviamo a nostra volta nella nostra Rivista, senza aggiungere (notate bene) *una sola parola*. Giudichi il lettore.

Da parte nostra non ci stupisce affatto, ripetiamo ancora una volta, che Silvio d'Amico speculi su tutto per difendersi, ma domandiamo al Direttore del quotidiano « Il Tempo » perchè permette a costui di pubblicare in terza pagina, non firmato, quanto sopra e redatto in modo che possa apparire come iniziativa del giornale e riversando perciò le responsabilità su Renato Angiolillo, direttore del quotidiano. No. No. Parla Silvio d'Amico. E si vede. Ma il senatore Angiolillo, che sa fare il direttore e il giornalista, ci ha capiti benissimo.

* Si è svolto con la consueta cordiale simpatia, il primo Saggio annuale della « Scuola del Teatro Drammatico » di Milano, diretta da Giovanni Orsini.

La recitazione di alcune scene di *Pasqua* e di *Danza di morte* di Strindberg, di *Bufere* di Lopez e della dannunziana *Fiaccola sotto il moggio,* hanno palesato la disposizione interpretativa degli allievi attori Vittorio Bergamaschi, Livia Borgonovo, Liliana Catte, Sergio Crosia, Gabriella Pascoli, Vincenzo de Toma.

Del Corso di dizione sono stati apprezzati gli allievi Altomare de Benedictis, Anna Cappa, Giuliano Lonati, Giuseppe Mazzullo, Antonio Patti, Romano Prearo, Luisa Simonetti, Antonio Susana.

* E' molto difficile parlare di noi, soprattutto ripetendoci. Ma il calore di affetto che ci circonda insistentemente da qualche mese in ricordo del venticinquesimo anno di vita della nostra Rivista, è davvero commovente. La nostra gratitudine va questa volta agli amici della Pro Cultura di Torino, sezione Teatro, che nell'indire un convegno — o meglio, cordiale discussione tra pubblico ed autori, critici, registi, ecc. — sul tema tanto amato ed appassionante della scena di prosa, hanno voluto dedicare la manifestazione stessa al nostro Direttore. Onorato Castellino, fra i critici il più anziano e fra i teatranti — studioso e dotto — uno dei più accesi e perseveranti, ha rivolto perciò a Lucio Ridenti un assai cordiale indirizzo augurale per quanto, Castellino ha creduto poter dire, è stato fatto di benefico nel campo del teatro nazionalmente ed internazionalmente, con la nostra modesta operosità. Molti amici ci sono stati vicini con premura; altri, molti altri, hanno di lontano, inviata la loro adesione affettuosa, ed i più intimi hanno voluto anche ricordare con un prezioso dono le compiute nozze d'argento del nostro lavoro. Un particolare molto significativo di collaborazione di lavoro è stato quello di aver ritrovato nella sala un operaio — Elvio Sarotto — che con Ridenti mise in pagina per la prima volta la testata della Rivista. L'inaspettato incontro tra operaio e direttore, dopo venticinque anni e con i capelli bianchi, ha valso a Ridenti di poter dire la sua riconoscenza a tutti gli operai che con passione e fervore hanno lavorato e lavorano con lui alla compilazione della Rivista.

* Il successo della commedia di Vittorio Calvino *La torre sul pollaio* non si è fermato a Sanremo. La Compagnia Tòfano-Solari, ha rappresentata la commedia al Teatro Augustus di Genova, gremitissimo, ed il successo è stato quanto mai caloroso. Otto o nove chiamate per atto, senza nemmeno l'autore. Nel comunicarcelo, dalla Compagnia, hanno scritto « grande successo » sottolineando l'aggettivo. Su questa commedia abbiamo letto fino ad oggi diecine e diecine di critiche: tutti coloro che hanno già scritto hanno giudicato in linea di massima con lode; taluni con riserva, ma tutti consenzienti sul fatto che la giuria del Premio Sanremo non avrebbe potuto far centro con maggiore precisione. Una sola critica è stata negativa, assolutamente negativa, crudelmente negativa: quella dell'autore drammatico e critico del giornale *Il Popolo* di Milano, Silvio Giovaninetti.

Lasciamo a Giovaninetti la sua opinione, naturalmente; ognuno di voi ha la possibilità di formarsi un giudizio proprio, leggendo nel prossimo fascicolo *La torre sul pollaio*. Ma potete crederci in anticipo: è una vera bella commedia. Italiana.

BIBLIOTECA

GIUSEPPE GIACOSA - TEATRO *(I Classici contemporanei italiani). Vol. II, con prefazione a cura di Piero Nardi - Mondadori, editore.*

* Nel fascicolo del primo gennaio abbiamo avvertito il lettore della pubblicazione da parte di Mondadori, del primo volume del « Teatro di Giuseppe Giacosa », ed abbiamo detto come fosse imminente il secondo. Anche questo ultimo è, ora, in vendita, e contiene queste commedie: *La zampa del gatto, La sirena, Resa a discrezione, La tardi ravveduta, Tristi amori, Intermezzi e scene, La signora di Challant, Diritti dell'anima, Come le foglie, Il più forte.*

Segue l'appendice prima delle commedie inedite, con *I figli del marchese Arturo, Intrighi eleganti, Gli annoiati, L'onorevole Ercole Malladri.*

L'appendice seconda, con *Caino.* Come è risaputo, questo non è che un libretto, rimasto frammento, per la musica di Lorenzo Perosi. Ora che i due volumi, contenenti tutte le opere di Giacosa, anche quelle inedite, sono venuti ad arricchire la biblioteca di ogni teatrante e di qualsiasi persona colta, dobbiamo ringraziare l'editore Mondadori di questa iniziativa, perchè una ristampa completa giacosiana era ormai necessaria.

* La Casa Editrice « La Fiaccola » — via Bagutta, 18 - Milano — ha accolto tra la propria attività, la Collana teatrale diretta da Paolo Grassi e che fu già della editrice « Rosa e Ballo ». La serie dalla copertina marrone si è quindi arricchita di altri tre numeri — 33, 34, 35 — con tre opere rispettivamente molto notevoli: *Il pappagallo verde* di Arthur Schnitzler, nella versione di Bruno Maffi e con una breve introduzione di Emilio Castellani; *Dibbuk* di An-Ski, nella versione e introduzione di Alessandro Pellegrini, *Mississippi* di Georg Kaiser, nella versione di Carla Bosco e con una introduzione di Ettore Gaipa.

EDWARD I. DENT: *A Theatre for Everybody: Tre Story of the Old Vic and Sadler's Well,* con fotografie e disegni di Kay Ambrose, Boerdmann and Co. London.

E' ritracciata in quest'opera la storia dei due famosi teatri londinesi: il teatro del Royal Cobourg, costruito nel 1816 che, sbattezzato nel 1833, divenne poi il Royal Victoria Hall, donde l'Old Vic; e il Sadler's Wells la cui fondazione risale al XVII secolo e fu, nei primi anni della sua esistenza, una specie di « casino » che Sadler, proprietario d'una sorgente d'acqua minerale (*Wells*) aggiunse come ulteriore attrazione della sua prima impresa commerciale. La storia dell'Old Vic è particolarmente pittoresca, quasi patetica. Costruito nel centro dei miserabili « slums » di Lambeth — uno dei quartieri più caratteristici della povertà londinese nell'epoca previttoriana — era, in origine, niente più che un ritrovo assai malfamato. Nel 1880, miss Cons decise di trasformarlo in uno strumento di lotta contro l'alcoolismo e di rinnovamento morale, utilizzando lo spettacolo come mezzo di persuasione. Sua nipote, miss Bailys, che ne prese il posto nel 1897, proseguì nella medesima direzione. L'una dopo l'altra, le due generose riformatrici dei costumi seppero trovare dei veri artisti che — nel giro di pochi anni — giunsero a fare di questa « casa di temperanza », di questo « fower filantropico » un'autentica casa d'arte di cui Shakespeare doveva essere onorato come il nume tutelare. Nel 1912, la Compagnia dell'Old Vic era ormai affermata nel mondo teatrale come uno dei migliori complessi di prosa. Durante la prima guerra mondiale raddoppiò la propria attività, conobbe trionfi meritatissimi, fece le sue prime tournées all'estero...

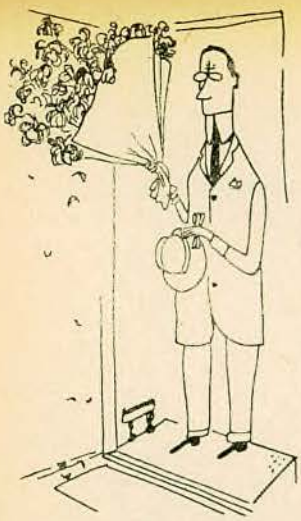
Quasi nel medesimo tempo al Sadler's Wells, di cui aveva assunto la direzione, miss Cons e i collaboratori che questa donna intraprendente e coraggiosa aveva saputo scoprire e legare a sè, procedevano ad assicurare all'Inghilterra quel teatro d'opera che il Paese non possedeva ancora. E vi fu introdotto il balletto che, fino alla seconda metà del secolo scorso, l'Inghilterra aveva rifiutato come spettacolo immorale.

L'ultima guerra ha cagionato danni gravissimi all'edificio dell'Old Vic. Ma la Compagnia continuò la sua attività, così come quella del Sadler's e intraprese una campagna per il decentramento artistico.

Quando, nel 1897, Constantin Stanislavski e Nemirovitch Dantchenko decisero di unire i loro sforzi per creare un teatro d'arte a Mosca, pensarono di chiamarlo « Teatro per tutti » volendo rilevare la fisionomia essenzialmente popolare ch'essi intendevano dargli. L'Old Vic e il Sadler's Wells sono informati allo stesso principio: sono, l'uno e l'altro, i *Theatres for everybody,* una specie di forma platonica di quel « Teatro per tutti » di cui tutti i governi democratici o no promettono l'immancabile costituzione. La Gran Bretagna ha in sorte di possederlo, questo « Teatro per tutti », perchè sessant'anni fa l'anima generosa di miss Cons s'era rifiutata di ammettere la miseria e la degradazione dei suoi fratelli, i poveri. E del suo sforzo tenace e nobile, il libro di Edward S. Dent vuol essere la limpida testimonianza.

CLIFFORD BAX: *All the World's Stage - Theatrical Portraits,* Frederick Muller Ltd, London.

Preceduti da una esauriente introduzione di Clifford Bax sono presentati in questo splendido volumetto cinquantadue ritratti fotografici di eminenti personalità del teatro e del cinematografo anglosassone: una ricchissima antologia che avvicina il pubblico ai nomi illustri, cari alla sua passione di spettatore e dà loro il volto ch'essi hanno creato per il personaggio, la espressione di un momento diverso del sogno drammatico. Da Clive Brock a Fay Compton; da Robert Donat a Athene Seyler a Ann Todd a Michael Redgraeve a Lawrence Olivier (questi in una perfetta immagine dell'*Henry the fifth* che attraverso la edizione cinematografica, fu portato all'ammirazione anche del pubblico italiano) a Sybil Thorndike a Emlyn Williams, autore e attore. Con una modestia tanto più cara quanto meno — a mano a mano che avanziamo nel tempo — la si trova frequente, Clifford Bax chiude le sue brevi pagine introduttive con questa dichiarazione: « Autori, scenografi, compositori e attori appartengono a quella parte della società che lavora per il divertimento del prossimo. Sappiamo che se si dovesse ridurre alle necessità essenziali noi non saremmo necessari; nient'altro che creature del passatempo altrui, per quanto talvolta noi siamo anche gli interpreti dell'ultimo significato della vita: ma forse che non sono soltanto gli sciocchi a rifiutare la qualifica di « lavoratori » a chiunque non lavori *con le proprie mani?...* ».



TERMOCAUTERIO

* A Bologna, durante la recita dell'*Imperatore Jones* di O'Neill, Memo Benassi — quale protagonista — deve sparare sei colpi di rivoltella. Ma non ne ha avuto il tempo, che questi sono esplosi nella fondina, per proprio conto, all'inizio del sesto quadro, quando Benassi si getta per terra di schianto come la parte richiede. La rivoltella avrebbe dovuto scaricarla soltanto al termine del quadro contro una teoria di fantasmi.

Venuto il momento di sparare, ormai disarmato, Benassi ha disperso gli spettri con un pauroso e disperato urlo.

L'*Urlo* (1) è sempre stato il cavallo di battaglia di Benassi.

* Saggezza dell'incompreso: Se io avessi del talento sarei imitato. Se mi si imitasse, io diventerei di moda. S'io diventassi di moda, passerei rapidamente di moda. E' meglio dunque che io non abbia nessun talento.

* Osserva come ci si comprende subito e come la conversazione diventa interessante ed animata, quando, invece di parlare solamente d'arte, si discute del denaro che l'arte fa guadagnare.

* — Si cerca di mettere una lastra di marmo, oggi, fra i vecchi e i giovani attori. — ha detto Nicola De Pirro. Ma egli non ignora che il marmista è d'Amico.

* Andreina Pagnani fa del doppiaggio. Tutti i giorni ad ore fisse presta la sua bella e calda voce, come la sua bravura, a delle attrici dello schermo che non poche volte se ne avvantaggiano. Scherzando su questa strana professione ora così comune e redditizia per gli attori, ha detto:

— Ogni sera mi sembra di aver raddoppiata la mia vita.

* A Sergio Tòfano hanno dato una commedia da leggere; aveva in mano il copione quando noi l'abbiamo incontrato per la strada, a Sanremo. Ci ha detto: « Mi seggo su quella panchina e vedo di che si tratta ». Noi abbiamo continuato la passeggiata e dopo pochi minuti gli ripassavamo davanti. Tòfano si era già alzato e si avviava, unendosi a noi. Naturalmente abbiamo domandato della commedia e della evidente rinuncia alla lettura. Tòfano ha aperto il copione alla prima pagina ed ha letto questa didascalia: « Lo studio di un dentista; su un cartello ben visibile si legge questa avvertenza: " Dentiere pagabili anche a rate. Dentiere a nolo per serate, pagabili in anticipo e garantite sane " ».

* Alessandro De Stefani è nel Sud America da qualche anno. Nei giornali che riceviamo di laggiù leggiamo dei suoi successi teatrali e del suo lavoro cinematografico. Si è imposto brillantemente. Ma gli aneddoti non lo risparmiano. Questo è il più recente.« E' talmente brutto che quando fa delle smorfie è molto meno brutto ».

* Un signore ha scritto una commedia. Il solo fatto di aver fatto ciò gli dà il diritto di chiamarsi autore? No certamente. Ma se del suo manoscritto fa un pacchettino e lo invia a Ruggeri oppure a Ricci, o al primo degli attori che viene in mente e crede adatto ad interpretare il personaggio principale della sua vicenda, diventa *autore*? Sì, per l'attore che riceve il manoscritto con la preghiera di leggerlo. Ma questo non lo legge, e dopo qualche tempo, lo restituisce all'indirizzo segnato. Riavendo il manoscritto quel tale ritorna ed essere *un signore che ha scritto una commedia*. Questo non ha alcuna importanza nella vita; ma da quell'istante egli si unisce al gran coro degli *autori che non riescono ad essere rappresentati* e sono guai per la gente di teatro.

* In *Il Tempo* di Roma (22 febbraio 1949) Ardengo Soffici, scrive:

« Questo Shakespeare, di cui mi vo rileggendo tutto il teatro, è certamente un grande, un potente scrittore; ma quanto artificio, in queste sue opere tragiche e comiche, quanta convenzione, quanto barocchismo, e del peggiore!

« Voltaire, tragedia secco e freddo, ma uomo di gusto classico, e il contrario di lui, lo chiamava Gilles. Aveva torto in complesso; però un po' dell'istrione, un po' del buffone da fiera, un po 'del mestierante teatrale che lavora a braccia c'è davvero in questo colosso barbarico ».

Bravo, Pierino.

(1) Commedia di De Stefani e Cerio.

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Editrice Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile

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

ASTROLABIO

Il libro che ha determinato un nuovo corso nella scienza dell'uomo:

Sigmund Freud

L'INTERPRETAZIONE DEI SOGNI

Se vogliamo farci un'idea della grandezza dell'opera di Freud dobbiamo anzitutto rivolgerci all'analisi dei sogni. Il sogno esiste da quando vi son uomini su questo pianeta; non è un fenomeno patologico, è un fenomeno umano. Ma soltanto dopo Freud possiamo ricostruire nella sua infrastruttura psichica un sogno incomprensibile per lo stesso sognatore.

La psicologia scientifica conosce altri esempi di un fenomeno psichico così comune, contemporaneo dell'umanità, incomprensibile da sempre e finalmente spiegato?

L'opera di Freud è l'analisi più profonda che la storia conosca di quanto c'è nell'uomo di meno umano.

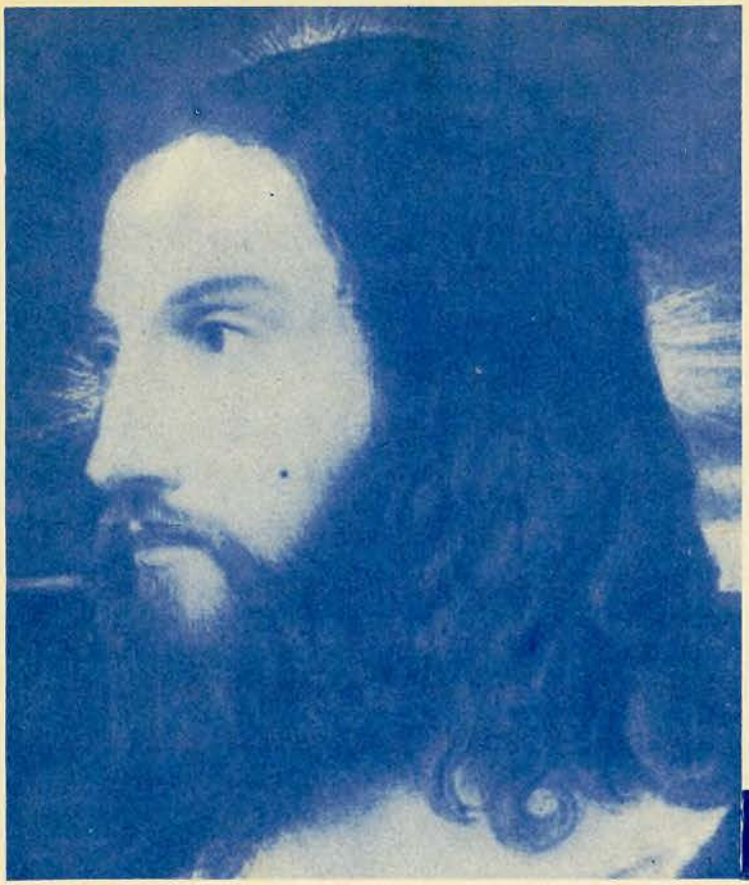
ROLAND DALBIEZ

"La méthode psychanalitique et la doctrine freudienne"

CHIEDETE IL CATALOGO DELLE NOSTRE EDIZIONI DI PSICANALISI, METAPSICHICA E SCIENZE NATURALI.

CASA EDITRICE ASTROLABIO - Via Piemonte 63 - ROMA

UN AVVENIMENTO PER TUTTI I CATTOLICI



CAIUS

VITA DI GESÙ

L'abbonamento all'intiera opera costa L. 2.500 e può essere anche versato in 2, 5, 10 rate. Abbonamento in 2 rate: L. 1.250 per ogni rata. Abbonamento in 5 rate: L. 500 per ogni rata. Abbonamento in 10 rate: L. 250 per ogni rata. I versamenti debbono essere effettuati sul c/c postale 1-29304 intestato all'Istituto Editoriale Italiano B. C. Tosi, via degli Orsini, 34, Roma. Per informazioni relative alle facilitazioni accordate ai Rev.mi Parroci, alle Comunità religiose, Istituti, ecc., rivolgersi alla Direzione Nazionale delle Pontificie Opere Missionarie, Palazzo di Propaganda Fide, Roma, o alla Commissione Nazionale dell'Unione Zelatori e Zelatrici, via Tirso, 47, Roma.

- **DISPENSE SETTIMANALI DI 20 PAGINE OLTRE LA COPERTINA**
- **ILLUSTRATA DA 250 TAVOLE A COLORI E DA 250 IN NERO**
- **STAMPATA A CURA DELL'ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO**
- **500.000 COPIE DI TIRATURA**
- **OGNI DISPENSA L. 50**

UN SUCCESSO EDITORIALE SENZA PRECEDENTI

RISO AMARO

IL CINEMA SCOPRE UN MONDO FINORA IGNORATO, QUELLO DELLA RISAIA. È UN AMBIENTE STRANO E AVVINCENTE CHE HA I SUOI COSTUMI, LE SUE LEGGI, I SUOI VIZI, LE SUE VIRTÙ. UN MONDO IN CUI LA VITA SEMBRA ASSOPITA SOTTO LA CALURA OPPRIMENTE DEL SOLE CHE DARDEGGIA GLI ACQUITRINI E DOVE FRA CENTINAIA DI DONNE CHE LAVORANO FATICOSAMENTE, SI SVOLGE UNA VICENDA DRAMMATICA E PASSIONALE: CALDA DI SENSUALITÀ, LAMPEGGIANTE DI CONTRASTI, TORBIDA DI INTRIGHI

VITTORIO GASSMAN * DORIS DOWLING * SILVANA MANGANO
RALF VALLONE * NICO PEPE * CHECCO RISSONE

Regia di GIUSEPPE DE SANTIS

UN FILM LUX