25° ANNO N. 88 - 1° LUGLIO 1949 Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 150

# IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI [illegible] DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

la donna
è di nuovo
romantica
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

## *È USCITO IL LIBRO ATTESO IN TUTTO IL MONDO*

*Nazareno Padellaro*

# PIO XII

* *Il volume, di oltre 800 pagine, corredato da 50 fotografie inedite, o rare, rilegato in tutta tela con impressioni in oro e con sopracopertina a colori è in vendita al prezzo di L. 3000.*

* *Tutti gli aspetti dell'uomo, del sacerdote, del diplomatico, del Pontefice Romano, al lume di un'indagine che ha potuto giovarsi di una mole copiosissima di documenti, molti dei quali inediti, vengono a stagliarsi nitidi sullo sfondo confuso delle due guerre, per virtù di una intuizione focale, di una acuta e non comune facoltà di investigazione psicologica, congiunta ad un originale vigore di sintesi storica.*

* *Di fronte agli umanesimi vecchi e nuovi, privi di potenza ordinatrice, l'autore, che ha anche il dono delle formule lapidarie, ci mostra nel Vicario di Cristo la face inestinguibile della spiritualità cattolica e cioè dell'umana salvezza.*

* *Già attesa in tutto il mondo, questa vita di Pio XII, la cui traduzione nelle principali lingue è già in corso, rivela un biografo che si allinea fra i maggiori del nostro tempo per diritto di cultura e di forza rappresentatrice e che ha saputo rivendicare a Pio XII, senza apologismi, i suoi veri titoli di grandezza.*

★

**Per informazioni relative alle varie combinazioni di vendita rateale dell'opera rivolgersi all'Istituto Editoriale Tosi, Via degli Orsini n. 34, Roma: oppure alla Direzione Nazionale delle Pontificie Opere Missionarie, Palazzo di Propaganda Fide, Roma; o alla Commissione Nazionale dell'Unione Zelatori e Zelatrici delle PP. OO. MM., Via Tirso n. 47, Roma. La diffusione dell'Opera in tutta Italia è affidata in esclusiva alla S. T. E. Corso Sempione n. 6, Milano**

**TOSI EDITORE IN ROMA**

# ASTROLABIO

*«I libri del secolo»*

# I KING

## (IL LIBRO DEI MUTAMENTI)

*(volume di circa 600 pagine)*

*Si tratta dell'opera più profonda, più misteriosa, più antica e insieme più attualmente viva della letteratura mondiale, fondamento e sedimentazione dello sviluppo spirituale della Cina nel corso di tre millenni. Oltre che un testo di meditazioni filosofiche, essa ha fornito dall'antichità fino a oggi, e tanto ai massimi esponenti dello spirito cinese quanto agli uomini del popolo, un libro d'oracoli, per* fare ciò che è giusto in concordanza con la legge celeste. *A questo fine sono rivolti la sua singolare struttura ed il suo ordinamento: è composto infatti di 64 segni fondamentali, che corrispondono a situazioni generalmente umane (situazioni archetipe); questi a loro volta sono suddivisi in 6 gradini di sviluppo.*

*Ad agevolare la familiarità con questo libro - che è di edificazione spirituale nel più alto senso, e di avviamento all'autoconoscenza - sono di grande aiuto le due introduzioni: quella di R. Wilhelm, geniale traduttore e conoscitore eccellente della letteratura cinese, e quella psicologica di C. G. Jung. (La traduzione italiana è condotta su quella tedesca, direttamente compiuta dal testo cinese, e commentata da R. Wilhelm).*

★

*C. G. Jung*

# PSICOLOGIA E ALCHIMIA

*(volume di circa 600 pagine con 270 illustrazioni)*

*«Attraverso una serie di 81 sogni e visioni, commentati con una concisa lucidità che bene rispecchia il suo tono, il suo stile, il suo genio,* Jung *ci prospetta i fenomeni psichici quali si manifestano al più alto livello di sviluppo della coscienza, e nello stesso tempo ci introduce alle pratiche applicazioni delle sue vedute psicologiche. A 70 anni C. G. Jung ha dato, con questo libro, l'opera sua più matura. Essa assume come motivo centrale il cosidetto «processo di individuazione»: la via, cioè, che conduce ad una coscienza superiore, una via che* Jung *ha aperta al moderno uomo di Occidente, e che corrisponde alle grandi millenarie iniziazioni sia di Oriente che di Occidente».*

---

*CHI VOGLIA RICEVERE I PROSPETTI DELLE OPERE, INVII IL PROPRIO INDIRIZZO ALLA*

**CASA EDITRICE ASTROLABIO - VIA PIEMONTE 63 - ROMA**

# *DUE COLLANE PER L'APPASSIONATO DI SPETTACOLI*

## "BIBLIOTECA CINEMATOGRAFICA"

*PRIMA SERIE: SAGGI CRITICI*

**UMANITÀ DI STROHEIM** e altri saggi
di Ugo Casiraghi
*Formato 17x24, 144 pagg., 127 ill.* L. 1200

**RAGIONAMENTI SULLA SCENOGRAFIA**
di B. Bandini e G. Viazzi
*Formato 17x24, 194 pagg., 25 ill.* L. 1200

**IL LINGUAGGIO DEL FILM**
di Renato May
*Formato 17x24, 180 pagg., 50 ill.* L. 1200

**RENÉ CLAIR**
di Glauco Viazzi
*Formato 17x24, 184 pagg., 60 ill.* L. 1200

**L'ETÀ INGRATA DEL CINEMA**
di Léon Moussinac
*In preparazione*

*SECONDA SERIE: SCENEGGIATURE*

**ENTR'ACTE**
di René Clair
*Formato 17x24, 72 pagg., 86 ill.* L. 550

**ZUIDERZÉE**
di Joris Ivens
*Formato 17x24, 72 pagg., 80 ill.* L. 550

**VAMPYR**
di Carl Th. Dreyer
*Formato 17x24, 184 pagg., 166 ill.* L. 1200

*TERZA SERIE: DOCUMENTI*

**MEZZO SECOLO DI CINEMA**
di Francesco Pasinetti
*Formato 17x24, 160 pagg., 95 ill.* L. 1200

**DIECI ANNI DI CINEMA FRANCESE**
di Osvaldo Campassi
*Formato 17x24, 160 pagg., 95 ill.* L. 1200
*Volume II in preparazione* L. 1200

**IL FILM WESTERN**
di Antonio Chiattone
*Formato 17x24, 210 pagg., 76 ill.* L. 1200

## "IL TEATRO NEL TEMPO"

*VOLUMI GIÀ PUBBLICATI*

**CÈCHOV**
ZIO VÀNIA - LE TRE SORELLE - IL GIARDINO DEI CILIEGI
Saggio critico introduttivo e traduzione di E. Ferrieri
*Formato 17x24, 144 pagg., 51 ill.* L. 600

**WILDE**
SALOMÉ - IL VENTAGLIO DI LADY WINDERMERE - L'IMPORTANZA DI CHIAMARSI ERNESTO
Saggio critico introduttivo e traduzione di G. Guerrasio
*Formato 17x24, 192 pagg., 38 ill.* L. 800

**MOLIÈRE**
TARTUFO - AVARO - MISANTROPO
Saggio critico introduttivo e traduzione di G. Brera
*Formato 17x24, 150 pagg., 40 ill.* L. 800

**ANTICO TEATRO EBRAICO**
GIOBBE - IL CANTICO DEI CANTICI
Saggi critici introduttivi e traduzione di E. Villa
*Formato 17x24, 114 pagg., 12 ill.* L. 600

**RACINE**
BERENICE - FEDRA - I QUERELANTI
Saggio critico introduttivo e traduzione di L. Budigna
*Formato 17x24, 108 pagg., 24 ill.* L. 800

**IL TEATRO VENETO**
R. SELVATICO: LA BOZETA DE L'OGIO
G. GALLINA: LA FAMEGIA DEL SANTOLO
R. SIMONI: TRAMONTO
Saggio critico e note di E. Ferdinando Palmieri
*Formato 17x24, 240 pagg., 38 ill.* L. 900

*IMMINENTI*

**CALDERÓN**
IL MAGO DEI PRODIGI - LA DEVOZIONE ALLA CROCE - IL GRAN TEATRO DEL MONDO
Saggio critico e note di Carlo Bo
*Formato 17x24, con ill. in nero e a colori*

**TOLSTÒI**
LA POTENZA DELLE TENEBRE - IL CADAVERE VIVENTE - I FRUTTI DELL'ISTRUZIONE
Saggio critico di E. Gasparini, traduzione di A. Illina Barbetti
*Formato 17x24, con ill. in nero*

**poligono**
SOCIETÀ EDITRICE
VIA BATTISTI, 1 - MILANO

# MOLIÈRE

NEL QUARTO VOLUME DELLA COLLANA «I CAPOLAVORI» IN PREPARAZIONE PER L'AUTUNNO

## IL VOLUME CONTERRÀ

PREFAZIONE CRITICA DI **FERDINANDO NERI** * INTRODUZIONE BIOGRAFICA DI **LORENZO GIGLI** * MOLIÈRE E GLI ATTORI DEL SUO TEMPO DI **LUCIO RIDENTI** * ÉLOGE DE MOLIÈRE DI **CHAMFORT**

## * OPERE *

L'AVARO * IL MISANTROPO * TARTUFFO * LA SCUOLA DELLE MOGLI * CRITICA ALLA SCUOLA DELLE MOGLI * L'IMPROMPTU DE VERSAILLES * IL BORGHESE GENTILUOMO * IL MALATO IMMAGINARIO * DON GIOVANNI * GEORGE DANDIN * LE PREZIOSE RIDICOLE * SGANARELLO O IL CORNUTO IMMAGINARIO * LA GELOSIA DI BARBOUILLET * IL MEDICO VOLANTE * LE FURBERIE DI SCAPINO * IL MEDICO PER FORZA * IL SICILIANO O L'AMORE PITTORE * IL MATRIMONIO FORZATO

■

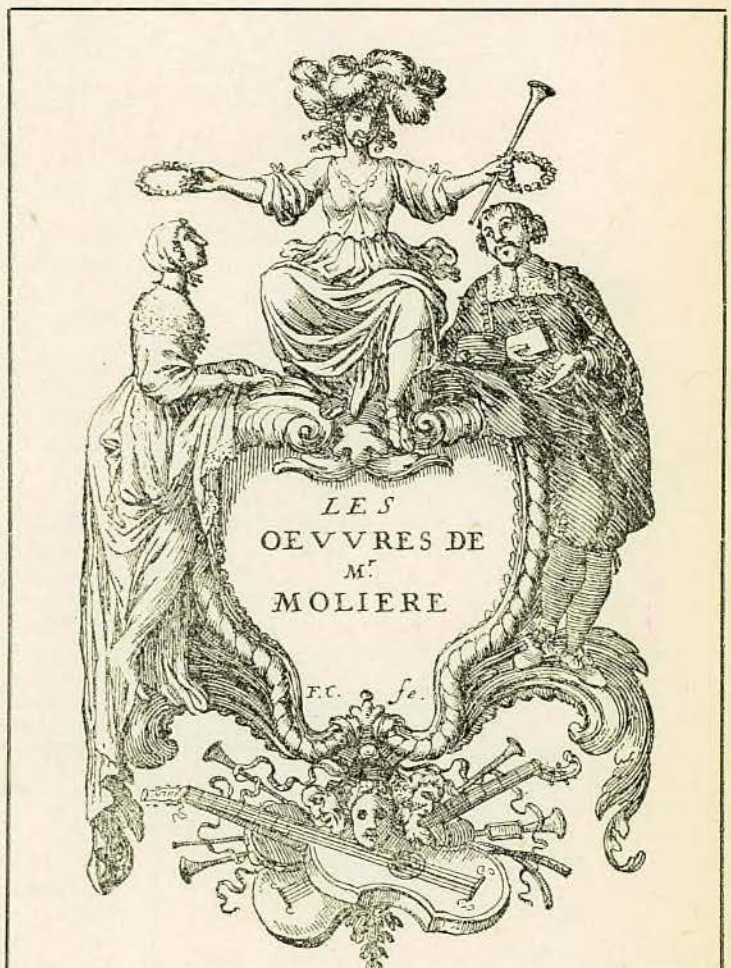
Le versioni sono state affidate a: BRUNO BRUNELLI * GIGI CANE * GINO DAMERINI * MANLIO DAZZI * FERNALDO DI GIAMMATTEO * LORENZO GIGLI GIOVANNI MARCELLINI * NICOLETTA NERI * VITO PANDOLFI * PIERO RAIMONDI * BRUNO SCHACHERL

■

TUTTE LE OPERE, COME IN OGNI VOLUME DELLA NOSTRA COLLANA «I CAPOLAVORI», SONO NUOVAMENTE RITRADOTTE ED INTEGRALI. LE VERSIONI SONO FATTE SEGUENDO L'EDIZIONE ORIGINALE PIÙ ANTICA «LES OEUVRES DE MR. MOLIÈRE» PUBBLICATA NEL 1666 POCO DOPO LA MORTE DEL GRANDE COMICO, A CURA DI LA GRANGE, AMICO DI MOLIÈRE E SEGRETARIO DELLA SUA COMPAGNIA

*

*Il volume, nella sua veste editoriale, sarà uguale per formato carta e caratteri ai tre già pubblicati: IBSEN * DUMAS FIGLIO * WILDE. Pubblicando ogni anno un volume in questa Collana, mettiamo a disposizione del lettore una biblioteca con tutte le opere di un grande Autore; quelle opere che ognuno crede di poter facilmente trovare, ma al momento del bisogno si riesce mai avere a disposizione*




Frontespizio di Chaveau per l'edizione del 1666: Molière come «Arnolfo» e la de Brie, come «Agnese», nella *Scuola delle mogli*.

**Fornire al lettore un teatro completo in un testo sicuro. Non intendiamo per completo ciò che è intero, poichè ogni autore classico ha i cosidetti testi parassitari che nessuno legge: scartando questi e scegliendo bene, rimane il meglio dell'opera. Tutti i volumi della "Collana Capolavori", recando il fiore delle opere, sono completi e perfetti.**

ANNO 25 - NUOVA SERIE - N. 88

TEATRO STABILE TORINO Biblioteca e Archivio

# IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° LUGLIO 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 2/65 0 - Estero: Anno L. 4100; Semestre L. 2075 Trimestre L. 1050 Pubblicità: C. I. P. Compagnia Internazionale Pubblicità - Milano - Via Meravigli, 11 - Telefono 17.767 - Torino - Via Pomba, 20 - Telefono 52.521

## taccuino

**Discriminazione e clima** * Nel fascicolo scorso, in " Cercano la quadratura del circolo ,, abbiamo detto come alla riunione del Comitato di studio per il teatro, il signor Ernesto Fodale — ex consigliere nazionale fascista; insegnante fascista di diritto corporativo; avvocato radiato dall'Albo professionale; e non mutilato di guerra, come molti credono per la sua infermità fisica — rappresentante dei Capocomici, abbia oltrepassato ogni limite di pudore proponendo la discriminazione degli attori. Abbiamo aggiunto come l'avv. Torraca, del gruppo proprietari di teatri, ed il regista Orazio Costa abbiano avallata tale proposta aggravandola con altre personali considerazioni del genere. Alla proposta del nazi-Fodale, abbiamo fatto seguire queste parole: " richiesta incivile ed inumana che offende gli attori, toglie all'individuo la scelta della professione e quindi restrizione della libertà. Antidemocratica ed antisociale: inimmaginabile come possa essere stata concepita ,,. Per onestà e con esattezza abbiamo anche scritto che l'on. Andreotti e Nicola de Pirro hanno immediatamente opposta resistenza morale a simile crudeltà. Ma ancora più energicamente ha reagito, come era prevedibile, l'Associazione capocomici, sconfessando il nazi-Fodale. Egli ha, dunque, parlato per sadismo personale, e per essersi condotto in tal modo indegno è stato allontanato dalla carica di presidente di quella Associazione. Il nuovo Presidente è ora il capocomico Cima, della Compagnia Torrieri-Carraro. Inoltre l'Associazione capocomici ha inviato una protesta ufficiale alla Direzione generale del Teatro, precisando che il Fodale non perorava — nella sua esposizione e richiesta — per l'Associazione stessa, e che le sue cervellotiche elucubrazioni non investivano nè riflettevano minimamente le intenzioni dei capocomici italiani. Il nazi-Fodale, nemico dei comici N. 1, è dunque servito. Aspettiamo di conoscere i provvedimenti che la Direzione del Teatro dovrà prendere nei confronti del N. 2, avv. Torraca, che ha proposto ugualmente la " eliminazione " degli attori non necessari alle otto o dieci Compagnie che essi avrebbero voluto fossero unicamente formate; e che cosa si vorrà rispondere al N. 3, Orazio Costa, che con leggerezza non sappiamo se più incosciente o crudele, ha proposto l'istituzione di una commissione che " dovrebbe avere il coraggio di dire chi è degno o no di fare il teatro ". Vera e propria ricerca di aguzzini. E questi sono i giovanotti puri.

Così la cronaca. Una cronaca non nata casualmente, come per i fatti e misfatti che finiscono ai vari commissariati, ma maturata in quel clima permeato di fascismo che Eric Bentley, inviato della rivista americana " Theatre Arts ", denuncia nel suo articolo sul Teatro Italiano che pubblichiamo in questo stesso fascicolo: vedi, di esso, il terzo richiamo.

Bentley aveva già scritto il suo articolo quando la Commissione di studio per il teatro non era ancora stata formata, e d'altronde egli non può conoscere il nostro mondo se non per ciò che ha visto e l'impressione che ne ha ricevuta. Ma noi abbiamo pubblicato nel fascicolo N. 72 del primo novembre 1948, la trascrizione del testo stenografico di una seduta alla Camera che la stampa quotidiana di maggior diffusione non divulgò. Era una interrogazione dell'onorevole Mario Alicata — del quale ancora oggi continuiamo a ignorare il colore politico — che diceva: " In pratica si è lasciato in vita il Ministero della cultura popolare fascista: degli 875 posti in organico di questo ministero, ben 533 sono tuttora ricoperti ufficialmente da quelli di prima, ed altri lo sono di fatto. Non solo: ma direttore generale dello spettacolo è oggi il Signor de Pirro, già direttore generale del ministero della cultura popolare; il dott. Franco ex repubblichino, dirige l'ufficio del Teatro; il dott. Scilma Sorge, fuggito da Malta come rappresentante dell'irredentismo fascista, dirige la produzione cinematografica. La situazione è dunque scandalosa. Ma il più grave è che questi servizi non svolgono affatto una attività tendente a democratizzare la vita di questi settori ".

E in tal clima il nazi-Fodale ha potuto trovare il suo elemento e prosperarvi, fino all'improntitudine della proposta avanzata; poichè il suo non è stato un " fatto di coraggio " ma una esposizione semplice e normale. Ha richiesto la discriminazione sicuro di trovare consenzienti non due suoi pari, ma tutti. Non erano forse alla Direzione del teatro?

Dello scandalo creato e delle conseguenze cui è andato egli stesso incontro, certo il più stupìto deve essere ora il nazi-Fodale: il grave è tutto qui. Che ognuno di costoro possa stupirsene e magari scusarsene, domandando: ma che davvero è cambiata qualche cosa?

## COLLABORATORI

*TERENCE RATTIGAN: IL CADETTO WINSLOW, commedia in due parti* * *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di GIGI CANE; ERIC BENTLEY; LORENZO RUGGI; VITO PANDOLFI* * *Copertina: CESARE MONTI (Ballerina: dipinto a olio - Riferimento illustrativo all'articolo sulla danza di Vito Pandolfi)* * *Disegni di ANDRÉ MASSON e ROGER WILD* * *Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.*

# Imputato Giorgio V, alzatevi!

■ *La critica britannica ha salutato l'apparizione di* The Winslow Boy *sulle scene del « Lyric Theatre » nella primavera del '46 con un coro compatto di osanna e alleluia. All'indomani della prima, in un trionfo di titoli giornalistici esultanti come uno scampanìo pasquale, il giovane Terence Rattigan veniva annunziato* urbi et orbi *ai fedeli del teatro di tutto il mondo come l'atteso messia degli autori drammatici.*

*La critica britannica — come qualche tempo dopo quella americana — era evidentemente in vena di esagerazione ottimistica. Perchè, in verità, non è ancora il giovane Terence Rattigan il Verbo che si fa carne. Il giovane Rattigan è molto bravo, molto abile. Forse più bravo e abile che la media dei drammaturghi contemporanei. Ma non è ancora il Verbo. Diciamo, a voler essere indulgenti, ch'è un profeta del Verbo. Una specie di Giovanni Battista nel deserto del teatro: ed è già molto.*

The Winslow Boy *è senza dubbio una bella commedia che si fa leggere con interesse e alla quale si può assistere con piacere e, diciamo, anche con commozione. Ma, onestamente, non ci par tale da indurre nessuno a gridare al miracolo pur possedendo — come avrà modo di constatare chi la legge — un solido impianto drammatico, un vivo senso del colpo di scena e un dialogo aderente ed essenziale.*

*Domanda ovvia: perchè la pubblichiamo?*

*Per due ragioni: anzitutto perchè — oltre ad essere una commedia indiscutibilmente valida pur con i suoi difetti — nel regno dei ciechi ch'è sempre più la drammaturgia mondiale quest'opera monocola diventa regina.*

*E poi perchè ha l'innegabile merito di essere uno dei documenti più importanti e interessanti di quel* teatro di propaganda *che — oggi — i Paesi di tutto il mondo mantengono al servizio dei loro interessi politici. L'abilità di Rattigan — che sotto questo punto di vista è davvero un maestro — consiste in questo: che il suo assunto propagandistico è mascherato con estrema delicatezza. E perciò è tanto più efficace. Ma c'è. Ed è in sostanza la ragione di questa commedia in due parti, che come lunghezza ne vale una in quattro atti. La* fabula *moderna di Rattigan docet, infatti, che l'individuo umano è sacro, e che i suoi diritti sono al disopra di qualsiasi compromesso e debbono essere difesi contro qualsiasi tentativo diretto a soffocarli in nome di una superiore ragion di stato. A parte i marxisti e gli statolatri per vocazione, chi è che non sottoscriverebbe a questa tesi? chi non si sente balzare il cuore in petto al pensiero che se il Re gli fa un torto egli — cittadino qualunque — può trascinare il Re in tribunale e farlo condannare?*

*Conseguenza — la conseguenza che sta a cuore a Terence Rattigan e ai difensori del teatro di propaganda: viva l'Inghilterra, palladio e difesa delle minacciate libertà individuali. Viva l'unico Paese al mondo in cui il cittadino offeso possa, senza timore, domandare ragione all'offensore, chiunque esso sia.*

*Viva l'internazionale dei liberi cittadini di tutto il mondo. Viva la patria ideale dei cittadini liberi, l'Inghilterra. Soprattutto, viva l'Inghilterra.*

*Come volevasi dimostrare.*

**Gigi Cane**

# IL CADETTO WINSLOW

## COMMEDIA IN DUE PARTI DI TERENCE RATTIGAN

*VERSIONE ITALIANA DI GIGI CANE* ✱ *TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA:* THE WINSLOW BOY

### LE PERSONE

*RONNIE WINSLOW – VIOLET – GRACE WINSLOW – ARTHUR WINSLOW – CATHERINE WINSLOW – DICKIE WINSLOW – JOHN WATHERSTONE – DESMOND CURRY – MISS BARNES – FRED – SIR ROBERT MORTON*

## ✱ PARTE PRIMA ✱

### QUADRO PRIMO

*La camera di soggiorno di una casa in Courtfield Gardens, South Kensington, negli anni immediatamente precedenti la guerra 1914-18. Il mobilio massiccio ma di gusto accettabile fa pensare a un'agiata famiglia medio borghese. È un mattino di domenica, nel mese di luglio. Dalla chiesa vicina giunge un'eco di campane che, all'aprirsi del sipario, si disperde e tace.*

*(Ronnie, un ragazzetto sui quattordici anni, tiene gli occhi spalancati e fissi su un proprio ritratto posto sul coperchio di un pianoforte. Indossa l'uniforme dei cadetti navali di Osborne. Il ragazzo è in atteggiamento rigido e teso, il viso pallido e privo d'espressione. A un tratto si volge e si dirige svogliatamente verso il caminetto. Si sente un rumore nell'entrata. Ronnie si guarda disperatamente intorno come a cercare una via di scampo. Dalla porta praticata nel centro della parete di fondo entra Violet, una vecchia domestica, che avanza reggendo un vassoio su cui sono alcuni portacenere, una scatola di sigarette e una bustina di fiammiferi. Come vede Ronnie si ferma sorpresa sulla soglia).*

VIOLET — Signorino Ronnie!

RONNIE (*in tono che tradisce lo sforzo ch'egli fa per dominare la propria inquietudine*) — Addio, Violet.

VIOLET (*dirigendosi verso il tavolo a destra*) — Bè, questa... Non ti si aspettava che per martedì. (*Depone il vassoio sul tavolo*).

RONNIE — Sì, lo so.

VIOLET (*spostandosi alla destra della seggiola di Grace*) — Però, mica ci volevi molto a farci sapere che arrivavi oggi, ti pare, scioccone? Sarebbe venuta tua madre a prenderti alla stazione. Dove s'è già visto un ragazzo dell'età tua che se ne va in giro per Londra così, da solo? Cose dell'altro mondo, dico io. E come hai fatto a entrare? Dal giardino, immagino... (*Va al tavolo a destra*).

RONNIE — No. Dalla porta di servizio. Ho bussato e la cuoca mi ha aperto.

VIOLET — E il bagaglio, dove l'hai lasciato? (*Dispone sul tavolo la scatola con le sigarette, la bustina dei fiammiferi e uno dei portacenere*).

RONNIE — È disopra: l'ha portato su l'autista...

VIOLET — L'autista? Hai preso un taxi? (*Ronnie fa un cenno affermativo col capo*) E tutto da te solo? Bè, io non riesco più a capire come vengano su i bambini al giorno d'oggi, non so proprio. È cosa diranno papà e mamma che son curiosa di sentire...

RONNIE — Dove sono, Violet?

VIOLET — In chiesa, dove vuoi che siano?

RONNIE (*con espressione assente*) — Oh, già. Già ch'è domenica. (*S'avvicina al tavolo a destra*).

VIOLET (*avviandosi verso il caminetto con due portacenere in mano*) — Bè, cosa ti succede? Che diavolo t'hanno fatto a Osborne? (*Depone i portacenere sulla mensola del caminetto*).

RONNIE (*volgendosi verso di lei, in tono aspro*) — Cosa vuoi dire?

VIOLET — Si direbbe che t'hanno mandato in pappetta il cervello, o qualcosa del genere. (*Si china a disporre i cuscini sulla poltrona a sinistra*) Bè: credo sia meglio che mi vada a occupare del tuo bagaglio... il signorino Dickie s'è preso il tuo cassettone per metterci i suoi abiti e le sue cose. Ora glie le vado a sgombrare io, lascia fare a me. (*Alza la schiena e si volge a Ronnie*) Gliele farò sistemare da qualche altra parte.

RONNIE (*muovendo un passo verso la seggiola di Grace*) — Vuoi che ti aiuti?

VIOLET (*in tono di scherno*) — Conosco il *tuo* aiuto. Col *tuo* aiuto ci perderei tutta la giornata. No: aspetta qui che tornino papà e mamma. (*Va a prendere il vassoio sul tavolo a destra*) Saranno qui fra un minuto. (*Ronnie fa un cenno col capo e si volge sconsolatamente verso il caminetto. Violet, intrigata, sta ad osservare i movimenti del ragazzo*) Beh?...

RONNIE (*volgendosi*) — Sì?

VIOLET — Un bacio, credi che te lo possa dare; o credi di essere troppo alto ormai, per sciocchezze del genere? (*Va al centro della stanza*).

RONNIE — Scusami, Violet. (*Le si fa vicino: la donna se lo stringe al seno che ha ampio e vigoroso*).

VIOLET — Ora sì che va bene. Ma che ragazzone che ti sei fatto, Signore Iddio! (*Lo scosta da sè della*

*lunghezza del braccio e lo rimira affettuosamente*) Proprio un vero piccolo ufficiale di marina, eh?

RONNIE (*con un sorriso forzato*) — Già. Proprio così.

VIOLET — Bè: ora bisogna proprio che me ne vada... (*Esce dalla porta di centro che chiude dietro di sè. Ronnie riprende un'espressione di estremo abbattimento. Trae di tasca una lettera chiusa in una busta sigillata. Dopo un attimo di esitazione l'apre e ne legge il contenuto. La lettura sembra aumentare il suo stato di depressione. Muove rapidamente due o tre passi verso la porta d'entrata. Poi si ferma, incerto. Dal di fuori giunge un'eco di voci. Con un singhiozzo soffocato Ronnie corre alla finestra e si cala in giardino. La porta centrale viene aperta; ed entra il padre di Ronnie, Arthur Winslow. Il quale è un uomo sui sessant'anni, d'aspetto compiaciutamente patriarcale. Tiene in mano un libro di preghiere e cammina appoggiandosi a un bastone. Si dirige verso il caminetto. Lo segue Grace, la madre di Ronnie: è di una decina d'anni più giovane del marito e le perdurano in viso le tracce di un'antica bellezza. Ha anch'essa un libretto di devozione fra le mani*).

GRACE (*entrando*) — ... ma, caro, è così vecchio. Dal fondo della chiesa è assolutamente impossibile capire una sola parola di quel che dice. (*Va al tavolo a destra e vi depone il libretto di preghiere. Entra la sorella di Ronnie, Catherine. È una ragazza sui trent'anni, con un aspetto da maschiaccio che fa vivo contrasto con l'intensa femminilità della madre. Tiene una borsa fra le mani. Si dirige verso la seggiola di sinistra. Alle sue spalle segue il fratello maggiore di Ronnie, Dickie, liceista di Oxford: un ragazzo robusto esuberante e compagnone. Dickie trotterella verso il centro scena*).

ARTHUR — È un brav'uomo, Grace.

GRACE — Che uno sia un brav'uomo non c'entra niente, se non riesce a farsi capire.

CATHERINE — Ecco un bel problema morale per te, papà. (*Prende un libro dal tavolo a sinistra, siede sul bracciolo della poltrona e comincia a leggere. Arthur, accanto al caminetto, gira gli occhi verso le finestre aperte*).

ARTHUR — Senti che corrente, Grace.

GRACE — Certo, caro: sta per piovere. (*Si toglie il cappello e il soprabito che depone sul divano al quale s'è venuta avvicinando*).

DICKIE — Io sono dell'opinione di mamma. È un vecchietto così malandato, ormai, che non ce le fa più neanche a muoversi. L'ho cronometrato oggi. Gli ci son voluti settantacinque secondi esatti con partenza lanciata per arrivare al pulpito, e alla fine aveva il fiatone. Peggio di così, mi sembra, è difficile.

ARTHUR — Ho proprio paura di non veder niente di così divertente in tutto questo, Richard.

DICKIE — Davvero, papà?

ARTHUR — Per quanto « malandato » ti possa sembrare ora mister Jackson, non credo che – quando stava ad Oxford – uscisse malandato dagli esami.

DICKIE (*spostandosi oltre il tavolo a destra; imbronciato*) — E lascia perdere, papà: avevi promesso di non tornar più sull'argomento; almeno durante le vacanze. (*Si mette a sedere*).

GRACE — Sicuro che l'avevi promesso, Arthur: lo sai benissimo anche tu.

ARTHUR — L'avevo promesso, sì. Ma a una condizione, se ricordate. Questa condizione: che Dickie mi desse prova, con accettabile evidenza, della sua intenzione di mettersi a lavorare sul serio. (*Grace prende dalla scrivania un pacchetto di sigarette e comincia a riempire la scatola grande sul tavolo a destra*).

DICKIE — E bè, forse che non te ne ho dato tutte le prove che vuoi? Forse che ieri sera – la sera di sabato – non sono stato in casa a lavorare?

ARTHUR — Certo che sei stato in casa, Dickie. Sarei l'ultima persona al mondo a dire il contrario.

GRACE — E facevi un tremendo chiasso con quel tuo grammofono, caro. A dir la verità, non mi sembra che tu abbia potuto lavorare molto con quell'arnese che non la smetteva un minuto.

DICKIE — Ho potuto lavorare benissimo, mamma: il grammofono mi aiuta a concentrarmi.

ARTHUR — A concentrarti... dove?

DICKIE — Nel lavoro, dove vuoi che mi concentri?

ARTHUR — Tanto tanto concentrato nel lavoro non mi parevi, quando son sceso a prendere un libro, visto che – grazie agli orribili suoni emessi da quello strumento – non potevo prendere sonno.

DICKIE — È stato perchè Edwina e suo fratello sono entrati un attimo, mentre andavano da Graham a ballare.

GRACE — Quant'è scema quella ragazza! Oh, scusami, Dickie... Dimenticavo. Continui a farle il cascamorto, non è vero?

ARTHUR — Ti saresti risparmiata la domanda, Grace, se tu l'avessi visti nell'atteggiamento in cui l'ho veduti io ieri sera.

DICKIE — Stavamo provando il « Bunny Hug ».

GRACE — Stavate provando il « Bunny... » cosa?

DICKIE — Il « Bunny Hug ». È un nuovo ballo.

CATHERINE (*rianimata*) — È qualcosa come il « Turkey Trot » ... solo, più corretto. (*Si sposta a sedere dal bracciolo alla poltrona*).

GRACE — Oh: credevo che somigliasse al tango.

DICKIE — No. Somiglia al fox-trot. Una cosa di mezzo fra il « Passo di Boston » e il « Salto del Canguro ».

ARTHUR — Mi pare che stiamo divagando. Ad ogni modo, qualunque sia l'animale responsabile della posizione in cui vi ho visti, una cosa è certa: che da quando son cominciate le vacanze tu non hai ancora lavorato tanto così.

DICKIE — Oh! Però tu sai che io lavoro velocissimo, una volta che mi ci sono messo.

ARTHUR — Davvero? È un'affermazione che difficilmente avrà conferma pratica.

DICKIE — Ma, papà! (*Si alza dirigendosi verso la scrivania*) Ecco: stamattina ce l'hai su con me. (*Si mette a sedere sullo sgabello*).

ARTHUR — È opportuno che tu abbia ben chiaro in testa, mio caro Dickie, ch'io non ho intenzione di continuare a spendere duecento sterline all'anno per mantenerti a Oxford solo perchè faccia collezione di amici sfaticati come te e impari a ballare il « Ballo del Coniglietto ». (*Grace si riavvicina alla scrivania su cui depone il pacchetto di sigarette*).

DICKIE — Ma, papà!

ARTHUR — L'esatta descrizione della tua turpitudine supera le mie capacità.

GRACE (*accarezzando amorevolmente Dickie sul capo*) — Papà ha perfettamente ragione, caro: e tu lo sai. Effettivamente hai esagerato un po' col ballo, queste vacanze.

DICKIE — Sì, mamma, lo so... ma ormai la stagione è quasi finita.

GRACE (*volgendo gli occhi al ritratto di Ronnie, sul pianoforte, con un sospiro*) — Oh, se soltanto tu assomigliassi un poco a Ronnie, quanto a lavorare.

DICKIE (*risentito*) — Ma si capisce... Ronnie. Ma il paragone non regge, tengo a dire. Perchè tutto quel gran lavoro che ha da fare Ronnie si riduce poi a sommare due più due, mentre io...

ARTHUR — Ti faccio notare che Ronnie riesce comunque a sommare due più due con esito assai migliore di quanto, alla sua età, non facessi tu.

DICKIE (*si alza dirigendosi verso il centroscena. È esasperato*) — Ma sì, lo so, lo so. *Lui* è riuscito a entrare ad Osborne, e io no. E adesso me lo rinfacciate un'altra volta.

GRACE — Ma no, caro: nessuno ti rinfaccia niente.

DICKIE — Sì, non no. Me lo rinfaccerete tutta la vita. Ronnie è bello, buono, intelligente, io sono brutto, stupido e cattivo. Ci avete messo un cartellino a tutti e due che ormai più niente al mondo può toglierci.

GRACE — Ma non essere così assurdo, caro.

DICKIE — Quel che dico non è assurdo: è soltanto vero. È vero o no, Kate? (*Catherine alza gli occhi dal suo libro*).

CATHERINE — Scusa, Dickie, non ho mica sentito. Che cos'è ch'è vero?

DICKIE — Che agli occhi di papà e mamma tutto quel che fa Ronnie è sempre ben fatto, e tutto quel che faccio io è sempre malfatto. (*Catherine si alza e, col libro in mano, va oltre la sedia di Grace. Lascia cadere la borsa sulla seggiola e fissa un attimo Dickie, prima di parlare*).

CATHERINE — Fossi in te, Dickie, andrei a farmi un bel sonnellino prima di colazione.

DICKIE (*dopo un momento di pausa*) — Forse hai ragione. (*Si dirige verso la porta centrale*).

ARTHUR — Se te ne vai in camera tua, ti consiglio di portarti dietro quell'affare. (*Indica il grammofono che sta sulla scrivania. Catherine si mette a sedere sulla seggiola di Grace e riprende a leggere*) Qui, è assolutamente fuori posto. (*Con aria di superiorità, Dickie s'avvicina alla scrivania, prende il grammofono e torna verso la porta centrale*) Mentre invece, in camera tua, ti potrà aiutare a concentrarti nel lavoro che certo hai già stabilito di fare nel pomeriggio. (*Dickie si ferma sulla porta, donde si volge lentamente*).

DICKIE (*con dignità*) — Ho proprio paura che oggi non se ne farà niente.

ARTHUR — Ma davvero? E perchè?

DICKIE — Ho un impegno con miss Gunn.

ARTHUR — Di domenica pomeriggio? Suppongo che l'accompagnerai alla « National Gallery ».

DICKIE — No. Al museo « Victoria and Albert ». (*Dickie esce con tutta la dignità compatibile con lo sforzo che deve fare per portare il pesantissimo grammofono. Arthur prende il « Punch » dal tavolo ch'è accanto alla sua poltrona e si mette a sedere*).

GRACE — Perchè ha detto quella stupidaggine dei cartellini? (*Si volge verso la finestra*) Che ne dici tu, Kate: ti sembra giusto?

CATHERINE (*assorta nella lettura*) — No, mamma.

GRACE — Oh cara: è una meschinità tale e quale, da parte sua. (*Lascia la finestra e s'avvicina a Catherine*) Che cosa leggi di bello, Kate?

CATHERINE — Le « Memorie » di Len Rogers?

GRACE — Chi è Len Rogers?

CATHERINE — Un capo delle « Trades Union ».

GRACE — Lo sa John che tu sei una radicale?

CATHERINE — Oh, certo.

GRACE — E una suffragetta?

CATHERINE — Si capisce.

GRACE (*con un sorriso*) — E nonostante ciò insiste a volerti sposare?

CATHERINE — Sembrerebbe di sì.

GRACE — Oh, già: l'ho invitato a colazione e gli ho detto di venire un po' presto... per scambiare quattro parole con tuo padre prima di andare in tavola.

CATHERINE — Buona idea. (*Ad Arthur*) Spero che tu ti sia preparato il discorsetto, vero, papà? (*Si alza, depone il libro sulla sedia e si fa vicina ad Arthur*).

ARTHUR — Come sarebbe a dire?

CATHERINE (*mettendosi a sedere su un bracciolo della poltrona di Arthur*) — Lo sai che devi parlare a John, no? Mica ti verrà in mente di opporti al matrimonio, alle volte? Perchè in questo caso, ti avverto, sarei disposta a farmi rapire.

ARTHUR (*prendendole una mano*) — Niente paura, carissima. Mi rallegra troppo l'idea di riuscire finalmente a sbarazzarmi di te.

CATHERINE (*sorridendo*) — Non credo di apprezzare molto quel « finalmente ».

GRACE — Ma gli vuoi bene, cara. Non è vero?

CATHERINE — Se voglio bene a John? Si capisce che gli voglio bene.

GRACE — Sei una ragazza tanto bizzarra. Non mostri mai i tuoi sentimenti. Ti comporti in un modo che sembri tutto meno che innamorata.

CATHERINE — Bè. E come ci si comporta quando si è innamorati?

ARTHUR — Non si legge Len Rogers. Si legge Byron.

CATHERINE — Io li leggo tutti e due.

ARTHUR — È un miscuglio piuttosto strano.

CATHERINE — Un miscuglio ottimo.

GRACE — Volevo dire... che non parli molto di lui.

CATHERINE — No. Effettivamente non ne parlo molto.

GRACE (*sospirando*) — Credo che voialtre ragazze d'oggi non abbiate più la sensibilità che avevamo noi ai nostri tempi. Dev'essere l'atteggiamento della Donna Nuova.

CATHERINE (*alzandosi e fissando Grace*) — Benissimo, mamma. Comunque, io voglio bene a John in tutti modi che una donna può voler bene a un uomo, e certo di più, molto di più, di quanto lui non voglia bene a me. Contenta, adesso?

GRACE (*a disagio*) — Ecco, vedi... io... cara Kate...

non era questo che ti volevo domandare... (*Ad Arthur*) Che cos'hai da ridere, Arthur?

ARTHUR (*ridacchiando*) — Rido della Donna Nuova.

GRACE — Stupidaggini. (*Si volge e va alla finestra*) Mi ha frainteso, ecco tutto. (*Guardando fuori*) Venite a vedere come piove. (*Si volge a Catherine*) Kate, carissima, Desmond sa qualcosa di te e John?

CATHERINE — Io non gli ho detto niente. (*Riprende il suo libro*) D'altra parte, se non l'ha ancora capito, bisogna proprio dire ch'è piuttosto duro.

ARTHUR — È piuttosto duro.

GRACE — Oh, no. Anzi, a studiarlo bene, si vede ch'è tutt'altro che tonto.

ARTHUR — Già. Ma io non sono uno studioso. (*Catherine sorride e s'avvicina alla scrivania*).

GRACE (*dirigendosi verso il divano*) — Personalmente mi sembra una cara persona. (*Si volge a Catherine*) Kate, carissima, vero che cercherai di essere gentile con lui? (*Prende il cappello e il soprabito*).

CATHERINE (*pazientemente*) — Certo, mamma. Cercherò di essere gentile con lui.

GRACE — Povero Desmond! È proprio un brav'uomo... (*Si agita improvvisamente e guarda con attenzione fuori della finestra*) Ehi! Ma in giardino c'è qualcuno. (*Si fa più vicino ai vetri*).

CATHERINE (*avvicinandosi a sua volta*) — Dove?

GRACE (*indicando col dito*) — Eccolo laggiù, l'hai visto?

CATHERINE — No.

GRACE — Adesso s'è nascosto dietro a quel cespuglio. M'è sembrato un ragazzo. Probabilmente è il figlio della signora Williamson, quell'infernale Dennis.

CATHERINE (*tornando verso il centro della camera*) — Bè, chiunque sia ne uscirà fradicio mica male. (*Posa il libro sul tavolo*).

GRACE — Perchè poi non se ne rimane nel suo giardino? (*Dall'entrata giunge un'eco di voci*) È arrivato John?

CATHERINE — Sembrerebbe. (*Stanno entrambi in ascolto per un attimo*).

GRACE — Sì. È John. (*A Catherine*) Presto: in sala da pranzo!

CATHERINE — Va bene. (*Si dirige rapidamente verso la porta a sinistra*).

GRACE — Ehi! Hai dimenticato la borsetta. (*Va alla poltrona a sinistra, prende la borsa e la porge a Catherine ch'è rimasta sulla porta. Catherine la prende e passa in sala da pranzo*).

ARTHUR (*emozionato*) — Che diavolo sta succedendo?

GRACE (*in un soffio*) — Ti lasciamo solo con John. Quando avete finito, dài un colpo di tosse o qualcosa di simile.

ARTHUR (*stizzosamente*) — Come sarebbe a dire, « qualcosa di simile? ».

GRACE — Non so. Batti tre volte sul pavimento col bastone, per esempio. E allora entreremo noi.

ARTHUR — Non ti sembra che possa sembrare una combinazione un pò troppo combinata?

GRACE — Zitto! (*Sparisce in sala da pranzo. Nel medesimo istante entra Violet dalla porta centrale*).

VIOLET (*annunziando*) — Il signor Watherstone. (*Entra John Watherstone. Il quale è un giovane sui trent'anni, vestito d'un elegantissima giacca da mattina con pantaloni a righe: un abbigliamento che, per quanto giustificato dalla cerimonia religiosa, appare evidentemente dedicato all'occasione. Passando a sinistra della poltrona di Grace si avvicina ad Arthur. Violet esce*).

ARTHUR — Come va, John? Sono contento di vedervi.

JOHN — Come state, signore?

ARTHUR — Scusatemi se non mi alzo. In questi ultimi tempi, la mia artrite mi ha fatto tribolare parecchio.

JOHN — Ne sono veramente addolorato, signore. Catherine mi aveva detto che andava un po' meglio.

ARTHUR — Infatti sono stato un po' meglio, per qualche tempo. Ma ora di nuovo peggio. Fumate? (*Indica la scatola di sigarette sul tavolo a destra*).

JOHN — Sì, signore. Fumo. (*Si avvicina al tavolo*) Grazie. (*Prende una sigaretta e aggiunge rapidamente*) Moderatamente, si capisce.

ARTHUR (*con un debole sorriso*) — Si capisce. (*Si fa un momento di pausa, durante la quale John si accende la sigaretta. Arthur lo sta a guardare*) Bè, ora... Mi è stato detto che voi desiderate sposare mia figlia.

JOHN — Sì, signore. Cioè, io gliel'ho proposto e lei mi ha fatto l'onore di accettare.

ARTHUR — Capisco. Voglio supporre che quando vi siete corretto, quel che avete detto dopo non annulli ciò che avete detto prima. (*John appare a disagio*) Voglio dire, voi avete *davvero* intenzione di sposarla?

JOHN — Naturalmente, signore.

ARTHUR — Perchè, naturalmente? C'è un sacco di gente che non ha la minima intenzione di sposarla.

JOHN — Voglio dire: naturalmente, perchè glie l'ho proposto.

ARTHUR — Questa, poi, non sarebbe ancora una ragione. Ad ogni modo, non siamo qui per fare cavilli. Diamo dunque per accettato il lato sentimentale della questione. Quanto ai suoi aspetti, diremo così, pratici... io spero che non me ne vorrete se vi faccio qualche domanda di carattere alquanto personale. (*Fa cenno a John di mettersi a sedere nella poltrona di Grace*).

JOHN (*sedendosi*) — Naturalmente no, signore. Anzi, è vostro dovere.

ARTHUR — Ecco, perfettamente. Ed ora, vediamo: quali entrate avete? Sono tali, queste entrate, da darvi da vivere?

JOHN — No, signore. Io sono nell'esercito.

ARTHUR — Sì. Lo so.

JOHN — Ma lo stipendio del governo è arrotondato da un assegno mensile che mi passa mio padre.

ARTHUR — Capisco. Vostro padre, direi, vi può dare ventiquattro sterline al mese.

JOHN (*sorpreso*) — Sì, signore: esatto.

ARTHUR — Così che le vostre entrate complessive – stipendio di subalterno più l'assegno di papà – fanno esattamente quattrocentoventi sterline l'anno.

JOHN (*sempre più meravigliato*) — Esattissimamente.

ARTHUR — Bene, bene. Mi sembra più che soddisfacente. Credo proprio di non dovervi far aspettare

più a lungo le mie congratulazioni. (*Gli porge la mano. John si alza e la stringe con espressione di gratitudine*).

JOHN — Grazie, signore: vi ringrazio molto.

ARTHUR — Devo esprimervi la mia simpatia per la spontaneità e la franchezza con cui avete risposto alle mie doverose domande.

JOHN — Per carità!

ARTHUR — Questa spontaneità e questa franchezza meritano di essere ricambiate da parte mia con altrettanta sincerità per quanto riguarda la situazione economica di Catherine. Temo proprio – prima che voi abbiate a farvi un'altra opinione – ch'essa non è la figlia d'un uomo ricco.

JOHN — Non ho mai creduto che fosse diversamente, signore.

ARTHUR — Tanto meglio. Bè, ora... (*Piega improvvisamente la testa da un lato e rimane in ascolto. Giunge il suono del grammofono che, dal piano superiore, ripete la musica di « Hitchey-Koo »*) Vi spiace suonare quel campanello? (*John va al caminetto e suona il campanello che si sente tintinnare in distanza. Poi si volge e rimane in piedi con la schiena rivolta al focolare*) Grazie. E ora, andiamo avanti con quest'esposizione finanziaria. La Westminster Bank mi passa una piccola pensione – trecento cinquanta sterline per essere precisi – e mia moglie ha di suo altre duecento sterline l'anno, circa. Oltre questo non possediamo nulla, tranne qualcosa che ho potuto mettere da parte quando lavoravo alla banca, i cui interessi portano le mie rendite complessive a circa ottocento sterline *per annum*. (*Entra Violet*).

VIOLET — Il signore ha suonato?

ARTHUR — Sì, Violet: fai i miei complimenti al signorino Dickie e digli che se non smette immediatamente di far andare quel suo cacofonico marchingegno io scaravento nella strada lui e la sua macchina infernale.

VIOLET — Sta bene, signore. Le spiacerebbe ripetermi quella parola? Cac... qualche cosa...

ARTHUR — Non fa niente. Digli cosa vuoi, purchè la smetta.

VIOLET — Certo, signore, farò del mio meglio, ma voi sapete come diventa il signorino Dickie quando è attorno a quel suo benedetto arnese.

ARTHUR — Sì, Violet: lo so.

VIOLET — Gli potrei dire che voi credete non sia bello manovrarlo di domenica.

ARTHUR (*ruggendo*) — Gli puoi dire che credo non sia bello manovrarlo in nessun giorno della settimana. Impediscigli di far schiamazzare quell'ordigno impunito, e basta.

VIOLET — Sissignore. (*Esce*).

ARTHUR (*in tono di scusa*) — Immagino che la nostra buona Violet vi sia già stata ampiamente illustrata.

JOHN — Non mi pare. Ma credete sia proprio necessario illustrarmela?

ARTHUR — Ho paura di sì. È venuta da noi, molti anni fa, direttamente da un orfanotrofio, come una specie di aiuto-cameriera in prova, e, in quelle funzioni, si rilevò ben presto più che soddisfacente; ma, come cameriera vera e propria, temo che le si siano sviluppate talune eccentricità nell'adempimento dei suoi doveri, eccentricità dovute, inclino a credere, al fatto ch'essa non ha mai avuto un'idea del tutto chiara dei limiti di questi suoi doveri. Bè, dov'eravamo rimasti? Ah, sì. Vi stavo parlando delle mie rendite, mi pare.

JOHN — Sì, signore.

ARTHUR — Ora, oltre le spese normali della vita, io ho due figli da mantenere, uno a Osborne, l'altro a Oxford – e nessuno dei due, temo, sarà in grado di pensare a se stesso per molto tempo ancora... uno, a causa della sua estrema giovinezza; e l'altro... per... bè... per altre ragioni. (*Il grammofono si arresta improvvisamente*) Cosicchè, voi ve ne rendete conto, io non mi trovo nella possibilità di essere molto prodigo con la dote di Catherine.

JOHN — Certo, signore: mi rendo perfettamente conto.

ARTHUR — Penso dunque di destinarle un sesto del mio capitale globale – che espresso in cifre corrisponde esattamente a ottocentotrentatrè sterline e otto pence. Facciamo cifra tonda e diciamo ottocentocinquanta sterline.

JOHN — Questo è molto generoso da parte vostra, signore.

ARTHUR — Non quanto avrei desiderato, temo. Ad ogni modo – come direbbe mia moglie – i poveri non possono essere schizzinosi.

JOHN — Proprio così, signore.

ARTHUR — Bene, allora: se siete d'accordo su questa sistemazione, non mi pare ci sia altro da aggiungere.

JOHN — No, signore.

ARTHUR — Perfettamente. (*Un momento di pausa. Arthur prende il bastone e, con aria di studiata indifferenza, batte tre colpi sul pavimento. Entrambi assumono un'espressione di attesa. Non accade nulla*).

JOHN (*spostandosi verso il tavolo al centro*) — Tempo piuttosto brutto, eh?

ARTHUR — Già. Perfido. (*Batte di nuovo. Un'altra pausa. E ancora non succede niente*) Un'altra sigaretta?

JOHN — No, signore, grazie. Sto ancora fumando. (*Arthur alza il bastone per battere per la terza volta, ma poi non ne fa niente. Si alza faticosamente dalla poltrona e si dirige lentamente ma risolutamente alla porta di sinistra. La spalanca. In tono di simulata sorpresa*) Ma guarda, ma guarda. Ecco già qui le mie donne. Entra, Grace. Entra, Catherine. C'è John di là. (*Grace entra seguita da Catherine*).

GRACE (*passando davanti ad Arthur*) — Oh, John, che bellezza... (*John fa qualche passo avanti e viene ad incontrarsi con Grace in centro scena. Si stringono la mano*) Signore Iddio, come siete elegante! Vero, Kate, ch'è elegante?

CATHERINE (*in mezzo ad Arthur e Grace*) — Elegante come lui solo. (*Un momento di pausa*).

GRACE (*incapace di contenere la propria impazienza, timidamente*) — Ebbene?

ARTHUR — Ebbene... che cosa?

GRACE — Com'è andato il vostro piccolo scambio di vedute?

ARTHUR (*stizzosamente*) — Mi pareva che fossimo

restati intesi che tu non dovevi saper niente del nostro piccolo scambio di vedute.

GRACE — Oh, ma non te la prendere così! È andato tutto bene, John? (*John accenna di sì col capo, sorridendo*) Oh, mi fa tanto piacere. Mi fa molto piacere. Effettivamente.

JOHN — Grazie, signora Winslow.

GRACE — Ti posso dare un bacio. In fondo, ormai sono praticamente tua madre.

JOHN — Oh, sì. Naturalmente. (*Si presta di buona grazia al bacio mentre Arthur viene a porsi tra lui e Grace*).

ARTHUR (*a John*) — E io, per le stesse ragioni, verrei praticamente ad essere tuo padre... ma, se non hai niente in contrario...

JOHN (*sorridendo*) — Certo, signore.

ARTHUR — Grace, credo che a colazione ci potremmo permettere di festeggiare modestamente l'avvenimento. Vado a prendere le chiavi della cantina. (*Si volge ed esce dalla porta centrale*).

CATHERINE — È stata dura?

JOHN — Avevo una paura da morire.

CATHERINE — Povero caro... (*Gli si fa rapidamente vicina. Si baciano*).

JOHN — La cosa seccante è che io avevo un sacco di belle frasi ben preparate da snocciolargli e lui non me ne ha fatto dire neanche una.

CATHERINE — Frasi... come? (*John la sospinge verso il centro-scena*).

JOHN — Oh... ch'ero orgoglioso e onorato del fatto che tu mi avevi accettato, e che avevo la ferma intenzione di essere per te un marito devoto e leale... e che t'avrei mantenuta nelle condizioni di vita alle quali tu sei abituata... e via discorrendo. Tutto questo detto con accento molto sincero.

CATHERINE — E neanche una parolina per dire che mi vuoi un briciolo di bene?

JOHN (*in tono ovvio*) — E che pensavamo che non vi fosse niente in contrario. Il che, fra l'altro, tuo padre ha confermato con buona grazia. (*Si siede sull'orlo del tavolo a destra*).

CATHERINE — Ho capito. (*Lo guarda*) Signore Iddio, ma lo sai che sei un furbacchione?

JOHN — Mica male, eh?

CATHERINE — E *tuo* padre, che ne dice? Come l'ha presa?

JOHN — Molto bene.

CATHERINE — Avrei giurato il contrario.

JOHN — Ma no. Sono anni che desidera vedermi sposato. Suppongo che cominci a preoccuparsi della mancanza di nipotini. (*Le tende la mano. Catherine la prende e gli si avvicina*).

CATHERINE — Non gli piaccio troppo, vero?

JOHN — Oh, no. Perchè vai a pensare una cosa simile?

CATHERINE — Ha un certo modo di guardarmi attraverso il monocolo che mi fa rabbrividire.

JOHN — Non devi dimenticare che mio padre è colonnello, carissima. Tutti i colonnelli guardano la gente a quel modo. E allora, cosa dovrei dire io del modo come tuo padre guarda me? Anzi, dimmi una cosa: a voialtri della famiglia fa la stessa paura folle che ha fatto a me?

CATHERINE — A Dickie, naturalmente, e anche a Ronnie, per quanto Ronnie non ne abbia bisogno. Papà lo adora. Quanto a mamma, non so se le faccia paura o no. Qualche volta, forse. A me... mai.

JOHN — Bè, ma a te non c'è niente che ti faccia paura, vero?

CATHERINE — Sì, invece. Un sacco di cose.

JOHN — Per esempio?

CATHERINE (*con un sorriso*) — Oh... sono tutte cose che ti riguardano da vicino. (*Ronnie fa furtivamente capolino dalla finestra. È tutto inzaccherato ed appare piuttosto depresso*).

JOHN — Non ti potresti spiegare un pochino meglio?

RONNIE (*con voce soffocata*) — Kate! (*Catherine si volge e lo vede*).

CATHERINE (*sorpresa*) — Ronnie! Che diamine...

RONNIE — Dov'è papà?

CATHERINE — Ora glielo vado a dire... (*Accenna un movimento verso la porta*).

RONNIE (*in fretta*) — No, non dirglielo, per piacere, Kate, no! (*Catherine s'arresta, perplessa*).

CATHERINE — Cos'è successo, Ronnie? (*Tremante, sul punto di piangere, Ronnie non le risponde. John si alza e va verso il centro. Appare alquanto imbarazzato. Catherine si avvicina a Ronnie*) Sei tutto bagnato. È meglio che tu ti vada a cambiare.

RONNIE — No.

CATHERINE (*dolcemente*) — Ronnie, caro, cos'è successo! A me lo puoi dire. (*Ronnie guarda John*) Tu conosci John Watherstone, Ronnie. L'hai visto l'ultima volta che sei venuto in vacanza, ti ricordi? (*Ronnie non apre bocca, ovviamente riluttante a parlare di fronte ad un estraneo*).

JOHN (*con tatto*) — Io vado a fare quattro passi. (*Si avvia verso la porta centrale*).

CATHERINE (*indicandogli la porta a sinistra*) — Di là, se non ti spiace. (*John esce silenziosamente da sinistra mentre Ronnie entra e si dirige verso il tavolo centrale*) E adesso, carissimo, dimmi tutto. Che cosa è stato? Te ne sei venuto via? (*Ronnie, volgendole le spalle, scuote la testa non fidandosi, evidentemente, a parlare. Catherine le si fa vicino*) Dunque, che cosa è successo? (*Ronnie tira fuori di tasca la lettera e gliela porge lentamente. Catherine la legge da cima a fondo senza parlare. Poi*) Oh, Dio!

RONNIE (*volgendosi di scatto*) — Non sono stato io. (*Catherine rilegge silenziosamente la lettera*) Non sono stato io, Kate. Non sono stato io, davvero.

CATHERINE (*assorta*) — No, caro. (*Sembra incerta sul da farsi*) La lettera era indirizzata a papà. L'hai aperta tu?

RONNIE — Sì.

CATHERINE — Non avresti dovuto farlo...

RONNIE — Stavo per strapparla. Poi vi ho sentiti tornare dalla chiesa e sono corso a nascondermi in giardino... non sapevo cosa fare...

CATHERINE (*sempre soprapensiero*) — Ti hanno mandato via da solo?

RONNIE — Mi hanno fatto accompagnare da un assistente. Avrebbe dovuto aspettare papà per parlare con lui, ma io l'ho mandato via. (*Indicando la lettera*) Kate, la possiamo strappare, adesso?

CATHERINE — Meglio di no, caro.

RONNIE — Potremmo dire a papà che le vacanze sono state anticipate di due giorni...

CATHERINE — No, Ronnie.

RONNIE — Non sono stato io, Kate, davvero non sono stato io... (*Dalla porta centrale entra Dickie che non sembra affatto sorpreso di vedere Ronnie*).

DICKIE (*dirigendosi verso il centro scena, affettuosamente*) — Salve, Ronnie, bel tipo. Come vanno le tue faccende? (*Ronnie lo evita*).

CATHERINE (*a Dickie*) — Sapevi ch'era arrivato?

DICKIE — Oh, sì. Ho visto il suo bagaglio di sopra, in camera. C'è qualche guaio?

CATHERINE — Sì.

DICKIE — Mi spiace. (*Va alla scrivania e si mette a guardare certi dischi di grammofono*).

CATHERINE — Sta qui con lui. Io vado a cercare mamma.

DICKIE — Bene. (*Catherine esce dalla porta centrale. Un momento di pausa*) Che cose è successo, vecchio brigante?

RONNIE — Niente.

DICKIE — E non far storie: a me lo puoi dire.

RONNIE — Va tutto benissimo.

DICKIE — Ti hanno espulso? (*Ronnie accenna di sì col capo*) Scalogna. E perchè?

RONNIE — Non sono stato io.

DICKIE (*rassicurante*) — Naturalmente, che non sei stato tu.

RONNIE — Non sono stato io, davvero.

DICKIE — Questa è una cosa che non si discute neanche. Non è il caso d'insistere. Io ti credo.

RONNIE — Non è vero.

DICKIE — Bè, non so per quale motivo ti abbiano espulso, ma...

RONNIE (*a bassa voce*) — Furto.

DICKIE (*evidentemente sollevato*) — Oh, tutto qui? Signore Iddio! Non sapevo che espellessero la gente per *questo* motivo, adesso.

RONNIE — Non sono stato io.

DICKIE — Ma, Dio del cielo, se noi a scuola pizzicavamo senza remissione tutto quello che ci capitava sotto le unghie. Tutti quanti. (*Mentre parla si avvicina dolcemente a Ronnie*) Ricordo che c'era un tipo – Carstairs, si chiamava, capitano della squadra di cricket – che – ci puoi credere come no – spolverava qualunque cosa trovasse in giro. Qualunque cosa, ti dico. Ehi, ma tu sei bagnato mica male.

RONNIE — Ero fuori mentre pioveva.

DICKIE — Adesso tremi dal freddo, mi pare. Non credi che faresti bene ad andarti a cambiare? Sai, mi spiacerebbe che ti prendessi una polmonite...

RONNIE — Sto benissimo. (*Dalla porta centrale entra Grace seguita da Catherine. Grace si avvicina rapidamente a Ronnie. Il quale, come la vede, lascia Dickie e le si getta fra le braccia*).

GRACE — Su, su, caro. Ora va tutto bene. (*Ronnie comincia a piangere silenziosamente, col capo affondato nel seno di lei*).

RONNIE (*con voce rotta*) — Non sono stato io, mamma.

GRACE — No, caro. Certo che non sei stato tu. E adesso ce n'andremo di sopra e ci tireremo via di dosso questo brutto abito bagnato, eh?

RONNIE — Non dire niente a papà.

GRACE — No, caro. Non adesso, comunque. Te lo prometto. Vieni, su. (*Lo sospinge dolcemente verso la porta*) Ma guarda in che stato hai ridotto l'uniforme nuova. Che vergogna! (*Esce con Ronnie dalla porta centrale*).

DICKIE — Forse sarebbe meglio che andassi a mettermi di sentinella per avvertirli caso mai il genitore infilasse anche lui le scale. (*Va alla porta centrale, mentre Catherine gli fa un cenno d'approvazione*) E volevo dire...: chi è che andrà a dargli la notizia? Qualcuno bisogna pure che glielo dica, mi pare.

CATHERINE — A questo non pensiamoci, per il momento.

DICKIE — Bene: ma non contate su di me. Per quanto mi riguarda, io desidero stare più lontano possibile dall'esplosione. (*Esce dalla porta centrale mentre Catherine va alla porta di sinistra e l'apre*).

CATHERINE (*chiamando*) — John. (*Lascia la porta aperta e si dirige verso il caminetto. John entra*).

JOHN (*entrando*) — Cattive notizie? (*Va a fermarsi accanto alla poltrona di Arthur. Catherine fa segno di sì*) Mi spiace. Mi spiace profondamente per te.

CATHERINE (*violentemente*) — Come ci può essere della gente così crudele?

JOHN (*in tono sconsolato*) — Espulso, immagino. (*Dal silenzio di Catherine capisce di avere indovinato, mentre la fanciulla riprende il controllo di sè*).

CATHERINE — Dio, quanta poca fantasia ha certa gente! Perchè si deve torturare un bambino a quell'età, John? Dov'è che vogliono arrivare, con questo?

JOHN — Di cosa l'hanno incolpato?

CATHERINE — Di aver rubato del danaro.

JOHN — Oh!

CATHERINE — Dieci giorni fa, dice la lettera. Ma per quale ragione non ci hanno avvertito? Ora, tu pensa cosa non deve aver passato questa povera creatura, là dentro, in quei dieci giorni, completamente solo, senza un cane che si occupasse di lui e sapendo che cosa, alla fine, gli sarebbe toccato d'affrontare. Dopo di che te lo spediscono a Londra con un assistente. Non c'è da meravigliarsi se il bambino è quasi uscito pazzo.

JOHN — Sembra una cosa dura, lo so...

CATHERINE — Dura? È fredda, calcolata crudeltà. Perdìo, vorrei solo avere qui quel comandante per un paio di minuti. Io... io... (*Va verso il centro scena*).

JOHN (*dolcemente*) — È naturale che tu ti senta colpita, carissima, ma non dimenticare che non si tratta di una scuola come tutte le altre. Ronnie è praticamente un soldato.

CATHERINE — E che differenza c'è?

JOHN — Bè, nell'esercito si risolvono certi casi in un modo che, visto dal di fuori, può sembrare spaventosamente brutale ma, in fondo, ogni cosa è fatta con la più scrupolosa correttezza. Mi puoi credere se ti dico che prima di prendere un provvedimento di questa gravità hanno fatto tutti gli accertamenti possibili. E anzi, quei dieci giorni d'intervallo ci sono stati per dare al ragazzo la possibilità di provare la propria innocenza... (*Fa una pausa. Catherine non*

*accenna a parlare: si volge e va al tavolo a destra*) Mi spiace, Catherine carissima. Avrei fatto meglio a non aprir bocca. (*Le si fa vicino*).

CATHERINE — No. Ciò che tu hai detto è perfettamente vero...

JOHN — Sì. Ma comunque non è stato di buon gusto, da parte mia, dirtelo. Mi spiace.

CATHERINE — Non fa niente.

JOHN — Mi perdoni? (*Le mette le mani sulle spalle*).

CATHERINE — Non c'è niente da perdonare.

JOHN — Credi: mi spiace veramente. (*Fa una pausa*) Come la prenderà tuo padre?

CATHERINE (*semplicemente*) — Sarebbe capace di ucciderlo... (*Giunge un'eco di voci dall'entrata*) Oh, santo cielo! Abbiamo anche Desmond a colazione. Me n'ero completamente scordata...

JOHN — Chi?

CATHERINE (*andando verso la porta centrale*) — Desmond Curry, il nostro avvocato. Oh, Signore! (*In fretta, bisbigliando*) Caro, cerca di essere gentile con lui, vuoi?

JOHN — Cosa vuoi dire? Forse che ho l'abitudine di essere villano con i tuoi ospiti?

CATHERINE — No, ma lui non sa ancora niente di noi due...

JOHN — E cosa gliene importa?

CATHERINE (*a sinistra della porta, sempre con voce soffocata*) — Sono anni ch'è innamorato di me... è un po' la favola della famiglia. (*Dalla porta centrale entra Violet*).

VIOLET (*annunciando*) — Il signor Curry. (*Entra Desmond Curry. È un uomo sui quarantacinque anni, con un aspetto da atleta in ritiro e modi timidi e melensi. Come lo vede, John non può reprimere un sorriso al pensiero che un tal tipo è innamorato di Catherine. Violet esce*).

CATHERINE — Buondì, Desmond. (*Gli porge la mano*) Credo che non conosciate John Watherstone.

DESMOND — No... ma naturalmente ho inteso parlar molto di lui... (*Si volge a John*).

JOHN — Come state? (*Incontrando gli occhi di Catherine, gli scompare il sorriso dal volto. Stringe la mano a Desmond. Un momento di pausa*).

DESMOND — Bene, bene, bene. Spero di non essere arrivato troppo presto.

CATHERINE — No. Perfettamente in tempo, Desmond, come sempre.

DESMOND — Bene, bene. (*Altra pausa*).

JOHN — Bella seccatura questa pioggia...

CATHERINE (*contemporaneamente*) — Ditemi, Desmond...

JOHN — Oh, scusa.

CATHERINE — Per carità! Volevo soltanto sapere com'è andata, ieri, la vostra partita di cricket, Desmond.

DESMOND — Non troppo bene, ho paura. Ho sempre questa spalla che continua a darmi fastidio... (*Un'altra pausa ancora. Poi*) Bene, bene. E così credo di dovermi congratulare con tutti e due...

CATHERINE — Desmond, voi sapete?

DESMOND — Me l'ha detto Violet un momento fa, nell'entrata. Sì, mi congratulo proprio di cuore con entrambi.

CATHERINE — Grazie, Desmond.

JOHN — Grazie.

DESMOND — Certo, era una cosa che ci si aspettava, lo so. Naturale. Però a sentirselo dire a quel modo da Violet, nell'entrata, uno non può fare a meno di trovarsi un po' sorpreso.

CATHERINE — Stavamo per dirvelo noi, Desmond carissimo. Ci siamo fidanzati ufficialmente solo stamattina, sapete. E voi siete il primo a saperlo.

DESMOND — Davvero? Sono io il primo? Bene, sono certo che sarete molto felici, tutti e due.

JOHN — Grazie, Desmond.

CATHERINE (*insieme*) — Grazie.

DESMOND — Soltanto questa mattina? Ma guarda un po'. (*Dalla porta centrale entra Grace*).

GRACE (*fermandosi fra Desmond e Catherine*) — Bongiorno, caro Desmond.

DESMOND — Bongiorno, signora Winslow.

GRACE (*a Catherine*) — L'ho messo a letto... (*Catherine si lascia cadere sulla poltrona a destra del tavolo. John la segue rimanendo in piedi accanto al tavolo stesso. Prendono entrambi una sigaretta*).

CATHERINE — Bene.

DESMOND — Niente di grave, spero?

GRACE — No, no. Niente, niente... (*Dalla porta centrale entra Arthur. Ha in mano una bottiglia e il cavatappi*).

ARTHUR — Grace, quand'è che siamo stati in cantina l'ultima volta?

GRACE (*spostandosi a sinistra*) — Non me ne ricordo proprio, caro.

ARTHUR — Bè, sono in condizioni vergognose. (*Si volge e chiude la porta*) Salve, Desmond, come va? Avete una faccia che mi piace poco.

DESMOND — Sì? Ho sforzato troppo la spalla, ho paura.

ARTHUR — Bè, ma cos'è questa storia di ostinarsi in quel ridicolo gioco? Pensa ai tuoi anni, mio caro Desmond, e lascialo perdere. (*Si avvicina al caminetto, preparandosi a stappare la bottiglia*).

DESMOND — Oh, non potrei mai. Non posso lasciare il cricket. Neanche pensarci.

JOHN (*intervenendo nella convesrazione*) — Siete parente di quel Curry che giocava nel Middlesex?

DESMOND (*sentendo ch'è giunto il suo momento*) — Quel Curry sono io.

GRACE (*avvicinandosi alla propria poltrona*) — Non sapevi che avevamo in casa un grand'uomo? (*Si mette a sedere*).

JOHN — Signore Iddio! Voi siete Curry?

DESMOND — In persona. (*Si sposta al centro*).

JOHN — Numi! Ma lo sapete che, quando andavo ancora a scuola, voi eravate il mio idolo?

DESMOND — Davvero? Dite davvero?

JOHN — Ma sì! Avevo anche una vostra fotografia con firma autografa.

DESMOND — Sì, ricordo che ne firmavo a centinaia. Ai ragazzi facevano piacere.

ARTHUR — Solo ai ragazzi, Desmond? (*Suona il campanello*).

DESMOND — Sì. Ho paura di sì. Le ragazze non s'interessavano per niente al cricket.

JOHN — Dio santissimo! Curry... in carne e ossa. Bè: non ci avrei mai più pensato.

DESMOND (*tristemente*) — Lo so. Sono più pochi, ormai, a ricordarsi di me.

CATHERINE (*in fretta*) — Oh, John non voleva dire questo, Desmond.

DESMOND — Temo di sì. (*Si batte con la mano l'addome protuberante*) Questo è il mio guaio più grosso. Troppo ufficio e troppo poco allenamento, temo.

ARTHUR — Sciocchezze. Troppo allenamento e troppo poco ufficio. (*Dalla porta centrale entra Violet*).

VIOLET — Il signore ha suonato?

ARTHUR — Sì, Violet. Portate i bicchieri, per favore.

VIOLET — Subito, signore. (*Esce*).

ARTHUR — Credo che non vi dispiacerà prendere un sorso di Madera prima di colazione... Sai, Desmond, stiamo festeggiando... (*Grace richiama furtivamente l'attenzione di Arthur su Desmond. Arthur seguita in fretta*) Stiamo festeggiando mia moglie che compie quarantaquattro anni.

GRACE — Ma, Arthur!

CATHERINE — Non è il caso, papà: Desmond è informato...

DESMOND — Sì, infatti. È una cosa meravigliosa, non è vero? Alzerò molto volentieri il bicchiere alla... ehm... al...

ARTHUR (*cortesemente*) — Alla coppia felice, credo sia la frase che ti sfugge.

DESMOND — Bè, veramente, cercavo di dire qualcosa di più originale.

ARTHUR (*con un sospiro*) — Vana speranza, mio caro Desmond.

GRACE — Ma, Arthur. Non dovresti essere così sgarbato.

ARTHUR — Volevo soltanto dire che nessuno – ad eccezione forse di Voltaire – potrebbe dire qualcosa di nuovo su una coppia di fidanzati... (*Dickie apre la porta centrale; lascia entrare Violet col vassoio dei bicchieri, poi la segue. Violet va a posare il vassoio sul tavolo accanto alla poltrona di Arthur*) E bravo Dickie: sei proprio arrivato in tempo per bere anche il tuo bicchiere di Madera in onore del fidanzamento di Kate e John... (*Comincia a mescere il vino*).

DICKIE — Oh, si son decisi stavolta? È proprio la volta che Kate mette su casa? Bene! (*S'avvicina a Catherine e la bacia, poi s'avvicina a John e gli stringe la mano*).

ARTHUR — Proprio così. Fatta eccezione – avrei dovuto dire – di Voltaire e di Dickie Winslow. (*A Violet*) Fate servire, per piacere. (*S'intreccia una conversazione generale. Violet presenta il vassoio prima a Grace, poi a Catherine, poi a John. Arthur posa la bottiglia sul tavolo*).

CATHERINE — Noi possiamo bere alla nostra salute? (*Dickie prende un bicchiere*).

ARTHUR — Credo che non ci sia niente in contrario.

GRACE — No: porta male. (*Violet presenta il vassoio a Desmond*).

JOHN — Ma noi sfidiamo la jella. Vero, Kate?

GRACE — Non dire questo, caro John. Potete bere ciascuno alla salute dell'altro. Questa è una cosa ragionevole. (*Violet s'avvicina ad Arthur*).

ARTHUR — E così, sono passati i timori superstiziosi di mia moglie? Bene, allora. (*Beve un sorso di vino. Violet mette la bottiglia nel vassoio, dopo di che posa il vassoio sul tavolo*) Catherine e John: alla vostra. (*Tutti bevono. Violet indugia a guardare, sorridendo*) Ah, Violet! Non possiamo lasciarvi andar via così, Dovete partecipare anche voi al brindisi.

VIOLET — Bè... grazie, signore. (*Arthur le versa del vino in un bicchiere*) Non troppo, signore, per piacere. Un goccio solo.

ARTHUR — Così va bene. La vostra riluttanza sarebbe stata assai più convincente se non mi fossi accorto che avete subito portato un bicchiere di più...

VIOLET (*prendendo il bicchiere che Arthur le porge*) — Oh, non l'ho portato per me, signore. Era per il signorino Ronnie... (*Alza il bicchiere*) Signorina Kate, signor John. (*Beve un sorso di vino*).

ARTHUR — Avete portato un bicchiere di più per il signorino Ronnie, Violet?

VIOLET (*fraintendendo il suo stupore*) — Bè... credevo che non aveste niente in contrario che bevesse un sorso anche lui, signore. Solo per partecipare al brindisi. In fondo è abbastanza alto, ormai. (*Desmond guarda tristemente il suo bicchiere. Gli altri sono sulle spine*).

ARTHUR — Il signorino Ronnie non torna da Osborne che martedì, Violet.

VIOLET — Oh no, signore. È già tornato. È arrivato stamattina, all'improvviso, e da solo.

ARTHUR — No, Violet. Non è vero. Qualcuno vi ha voluto fare uno scherzo.

VIOLET — Bè: ma se l'ho visto io stessa con questi occhi, signore, proprio mentre voi stavate per tornare dalla funzione... e poi ho sentito la signora che gli parlava, proprio in questa stanza.

ARTHUR — Grace... cosa vuol dire tutto questo?

CATHERINE (*alzandosi e andandosi a fermare fra Grace e Desmond, in tono responsabile*) — Sta bene, Violet. Andate pure...

VIOLET — Sì, signorina. (*Esce dalla porta centrale*).

ARTHUR (*a Catherine*) — Tu « sapevi » che Ronnie era tornato?

CATHERINE — Sì...

ARTHUR — E tu, Dickie?

DICKIE — Sì, papà.

ARTHUR — Grace?

GRACE (*sconsolatamente*) — Pensavamo ch'era meglio non dirti niente... per il momento. Solo per il momento, Arthur.

ARTHUR (*lentamente*) — Il bambino è malato? (*Nessuno risponde. Arthur gira gli occhi dall'uno all'altro, senza capire*) Rispondetemi, qualcuno! Il bambino è molto malato? Perchè io non debbo sapere niente? Credo d'avere il diritto di sapere. Se è malato devo stare con lui...

CATHERINE (*in tono fermo*) — No, papà. Non è malato. (*Si fa più vicina a Grace. Dal modo come parla, Arthur capisce immediatamente la verità*).

ARTHUR — E allora, per piacere, qualcuno vorrebbe degnarsi di dirmi che cosa è successo? (*Grace si volge a guardare Catherine con espressione disperatamente*

*interrogativa. Catherine fa un cenno affermativo. Grace estrae la lettera da una piega dell'abito*).

GRACE (*timidamente*) — Ha portato questa lettera per te... Arthur.

ARTHUR — Leggimela, per piacere...

GRACE — Ma, Arthur... non in presenza di...

ARTHUR — Leggimela, per piacere. (*Grace guarda di nuovo Catherine a chiederle il suo consiglio e di nuovo riceve un cenno d'assenso. Arthur è seduto, con la testa reclinata da una parte. Grace comincia a leggere*).

GRACE — « Personale. Presi gli ordini dai competenti Ufficiali dell'Ammiragliato, rendo noto alla S. V. ch'essi hanno ricevuto una relazione dell'Ufficiale comandante il Regio Collegio Navale di Osborne a proposito del furto di un vaglia di cinque scellini incassato poi all'ufficio postale. Gli accertamenti delle circostanze in cui il fatto è avvenuto indicano senza possibilità di dubbio che il vaglia in questione è stato sottratto dal figlio della S. V. cadetto Ronald Arthur Winslow. Il Comando del Collegio ha pertanto il dolore di comunicare alla S. V. che ha deliberato di espellere il cadetto Winslow dall'Istituto ». Poi c'è una firma... che non riesco a decifrare... (*Si volge in fretta per nascondere le lacrime. Catherine le pone una mano sulla spalla, cercando di consolarla. Arthur è rimasto impassibile. Si fa un attimo di pausa. Dall'entrata giunge un rintocco di gong*).

ARTHUR — Desmond, fammi la cortesia: chiamami Violet. (*Desmond esce dalla porta che dà sull'entrata. Il gong tace. Desmond rientra e tiene aperta la porta da cui sopraggiunge immediatamente Violet*) Violet, dite al signorino Ronnie di venire da me.

GRACE (*insorgendo*) — Ma, Arthur... è a letto.

ARTHUR — Mi avevi detto che non era malato.

GRACE — Sì, ma non sta tanto bene.

ARTHUR — Fate quel che vi ho detto, Violet.

VIOLET — Sissignore. (*Esce, chiudendosi la porta alle spalle*).

ARTHUR — Forse è meglio che gli altri comincino ad andare a tavola. Grace vuoi far accomodare gli ospiti?

GRACE (*indugiando*) — Non credi, Arthur, che...

ARTHUR (*ignorandola*) — Dickie, vuoi pensare tu a stappare quella bottiglia di chiaretto che ho portato su?

DICKIE — Sì, papà. (*Posa il suo bicchiere vuoto sul tavolo a destra*).

ARTHUR — La troverai sulla credenza in sala da pranzo.

DICKIE (*avviandosi alla porta di sinistra*) — Sì, papà. (*Esce*).

GRACE — Arthur?

ARTHUR — Sì, Grace?

GRACE — Per piacere... non, non... per piacere... (*Non riesce a proseguire*).

ARTHUR — Non, non... che cosa?

GRACE — Non dimenticare ch'è soltanto un ragazzo... (*Arthur non le risponde*).

CATHERINE — Vieni, mamma. (*Grace raggiunge Catherine alla porta. Si volge a guardare Arthur il quale non s'è ancora mosso e continua ad ignorarla. Grace entra in sala da pranzo seguita da Catherine. Anche dopo che tutti sono usciti, Arthur continua a restare immobile. Dopo una pausa abbastanza lunga si sente un timido colpo alla porta centrale*).

ARTHUR — Entra. (*Sulla soglia appare Ronnie. È in pigiama. Non osa più muovere un passo*) Vieni dentro e chiudi la porta. (*Ronnie si chiude la porta alle spalle*) Avvicinati. (*Ronnie gli si avvicina lentamente. Arthur lo esamina con occhi indagatori per qualche secondo, senza parlare. Poi*) Perchè non sei in divisa?

RONNIE (*a bassa voce*) — Era tutta bagnata.

ARTHUR — E com'è ch'era bagnata?

RONNIE — Ero in giardino mentre pioveva.

ARTHUR — Perchè?

RONNIE (*a malincuore*) — Non mi volevo far vedere.

ARTHUR — Da me? (*Ronnie accenna di sì*) Ti ricordi che una volta mi hai promesso che, qualunque cosa ti potesse capitare, saresti subito venuto da me?

RONNIE — Sì, papà.

ARTHUR — E allora perchè adesso non sei venuto? Che bisogno avevi di andarti a nascondere in giardino?

RONNIE — Non lo so, papà.

ARTHUR — Ti faccio tanta paura, io? (*Ronnie non risponde. Arthur lo guarda attentamente per un momento, poi gli mostra la lettera*) Qui sta scritto che tu hai rubato un vaglia. (*Ronnie apre la bocca per rispondere, ma Arthur lo ferma*) Non ti voglio sentir dire una parola finchè non avrai sentito *tu* ciò che ho da dire *io*. Se sei stato tu a rubarlo, me lo devi dire. Io non mi inquieterò con te, Ronnie... a patto che tu mi dica la verità. Ma se mi dici una bugia io me ne accorgerò, perchè tu e io non possiamo dirci bugie. Io lo so Ronnie... e tu ricordatene, prima di parlare. (*Fa una pausa*) Dunque, l'hai rubato tu quel vaglia?

RONNIE (*dopo un attimo d'esitazione*) — No, papà. Io non l'ho rubato. (*Arthur fa un passo verso di lui*).

ARTHUR (*guardandolo dritto negli occhi*) — L'hai rubato tu quel vaglia?

RONNIE — No, papà. Io non l'ho rubato. (*Arthur lo fissa ancora per qualche secondo, poi volge il capo*).

ARTHUR — Torna a letto. (*Ronnie, con un'espressione di gratitudine in viso, va alla porta centrale*) E spero che, per l'avvenire, mio figlio abbia almeno tanto buon senso da entrare in casa, quando piove.

RONNIE — Sì, papà. (*Ronnie esce. Arthur va alla scrivania. Prende il telefono*).

ARTHUR (*al telefono*) — Pronto. (*Parla molto lentamente*) Voglio fare una comunicazione interurbana. Interurbana, per piacere... Sì... Il Regio Collegio Navale di Osborne... Esatto... Mi chiamate voi? Sta bene. (*Riattacca il ricevitore. Poi, dopo un momento di esitazione, si volge e si dirige rapidamente verso la sala da pranzo in cui entra*).

## QUADRO SECONDO

*Lo stesso ambiente, nove mesi dopo. Sono circa le sei, un pomeriggio di primavera.*

(*Dickie sta dando corda al grammofono che, in un modo o nell'altro, è riuscito a tornare nella stanza di soggiorno e s'è stabilito sul pianoforte. Una pila di libri e un quaderno aperto, sulla scrivania, indicano che Dickie ha appena smesso di lavorare. Ha ancora un libro in mano. Avvia il disco che ripete, ansando e gracchiando, le note dell'«Alexander's Ragtime Band». Dickie ascolta per qualche istante, con espressione di beatitudine, poi tenta un assolo di danza, seguitando a leggere. Dalla porta centrale entra Catherine. È in abito da sera, con mantello, guanti, borsa e scialle. Dickie va a fermare il grammofono. Posa il libro sul piano*).

DICKIE — Ciao. Dal piano di sopra credi che il genitore possa sentire?

CATHERINE — Direi di no. Io non sentirei. (*Depone le sue cose sulla sedia a sinistra della porta*).

DICKIE — Ho messo una puntina dolce e ho coperto la tromba con una vecchia maglia. Il dottore è ancora da lui? (*Cambia il disco. Catherine accenna di sì*) Cos'ha detto, lo sai?

CATHERINE — Ho inteso che diceva che papà ha bisogno di riposo assoluto... (*Si avvicina al caminetto*).

DICKIE — E non ne abbiamo bisogno tutti?

CATHERINE (*indicando i libri sulla scrivania*) — Te, non si direbbe. (*Si aggiusta i capelli guardandosi allo specchio*) Ha detto che dovrebbe andare in campagna e lasciare un po' da parte i suoi pensieri.

DICKIE — Poco probabile, direi.

CATHERINE — Lo so. (*Prende la borsa*).

DICKIE — Ehi, come siamo eleganti. È un abito nuovo?

CATHERINE (*volgendosi*) — Vero ch'è carino? No, è un vecchio straccetto che ho fatto ritoccare.

DICKIE — Dove vai, adesso?

CATHERINE — Da Doly. A cena... e poi al Cry. (*Si sposta verso il centro scena*).

DICKIE — Splendido. E neanche ti passa per la testa di portare pure me, suppongo.

CATHERINE — La tua supposizione è giusta.

DICKIE — Non credo che a John dispiacerebbe.

CATHERINE — Non mi pronuncio. Spiacerebbe a me, comunque. (*Dalla porta centrale entra Violet che porta un vassoio su cui è un giornale della sera*).

DICKIE — Perbacco: lo «Star»! (*Si slancia per impadronirsene, ma è preceduto da Catherine che lo prende e va ad appoggiarsi al tavolo di sinistra per leggerlo. Dickie la segue e allunga il collo sopra la spalla di lei*).

VIOLET — Mica lo butta via, dopo, eh, signorina? Se c'è qualcosa di nuovo, io e la cuoca vorremmo leggerlo, dopo di voi. (*Catherine apre in fretta il giornale alla pagina interna*).

CATHERINE (*posando la borsa sul tavolo*) — No. Va tutto bene, Violet. (*Violet esce*) Ecco qua. (*Dickie si mette a sedere sulla poltrona a destra del tavolo*) «Il cadetto di Osborne». Ci sono altre due lettere. «Signore, sono pienamente d'accordo col vostro corrispondente a firma «Il democratico» a proposito di quanto egli scrive sullo scandaloso comportamento dell'Ammiragliato nel caso del cadetto di Osborne. Gli sforzi del signor Arthur Winslow onde assicurare un equo giudizio a suo figlio sono stati evidentemente resi vani da una cricca d'oligarchi senz'anima...».

DICKIE — Una cricca di oligarchi senza cuore! Mica male.

CATHERINE — «È ora che tutti i buoni e pacifici cittadini di questo paese insorgano contro la crescente minaccia che grava sulla loro antica libertà ad opera della nuova tirannide di Whitehall. Si diceva una volta che la casa del cittadino britannico è il suo castello. Sembra ormai ch'essa si stia rapidamente avviando a diventare la sua prigione. Con distinti saluti, Libertatis Amator».

DICKIE — Molto bene il nostro vecchio Amatore!

CATHERINE — Ed eccone un altro che si firma «Cittadino perplesso»: «Egregio Signore, non riesco a darmi ragione di tutto questo chiasso che si sta facendo intorno al caso del cadetto di Osborne. Ci sono, senza dubbio, in Inghilterra cose assai più importanti di un ragazzo di quattordici anni e del suo vaglia di cinque scellini». Vecchio scemo!

DICKIE — Come fai a sapere che è vecchio? (*Si alza*).

CATHERINE — Non è chiaro? «Con tutti i guai che ci sono nei Balcani, con una certa Potenza europea che sta rapidamente superando il tonnellaggio della nostra Marina, si può capire che l'Ammiragliato abbia per il capo pensieri ben più importanti che le piccole questioni personali del giovane Winslow. Un'ulteriore inchiesta condotta dal magistrato designato dai superiori Comandi ha dato piena conferma alla versione primitiva secondo cui il ragazzo era colpevole. Confido pertanto che si voglia finalmente porre termine a questa sordida e ridicola tempesta in un bicchier d'acqua. Vogliate, accogliere, signore l'espressione della mia considerazione... eccetera, eccetera. Un cittadino perplesso». (*Una pausa*).

DICKIE (*leggendo sopra le spalle della sorella*) — «Questa corrispondenza non cesserà». Il Direttore. Perdio!

CATHERINE — Oh, caro! (*Siede sulla poltrona a sinistra del tavolo*) Ci son delle volte che non riesco più a credere che si possa trovare una via d'uscita.

DICKIE — È vero. (*Un momento di pausa. Poi, in tono pensieroso*) Sai, Kate?... non dare del vecchio scemo anche a me... ma il fatto è che, se non si trattasse di mio fratello, credo che condividerei il punto di vista del signor Perplesso.

CATHERINE — Non scherzare.

DICKIE — Bè, volevo dire che, a guardarci bene, su questa faccenda si è fatto un chiasso assolutamente eccessivo... (*amaramente*) senza contare che comincia a diventare parecchio costosa... Bè, tiriamoci su il morale con un po' di musica. (*Va a mettere in azione il grammofono*).

CATHERINE (*ascoltando la musica*) — Com'è che si chiama questa roba?

DICKIE — Non ci pensare, vieni qui che ti faccio fare un giro. (*Catherine si alza e raggiunge Dickie. I due cominciano a ballare. Dickie appare sorpreso*) Ehi, ma tu balli splendidamente!

CATHERINE — Grazie, Dickie.

DICKIE — Chi è che ti ha insegnato? John, immagino.

CATHERINE — No: sono io che ho insegnato a John...

DICKIE — Femminismo... anche in amore? (*Catherine accenna di sì, sorridendo. Continuando a ballare. Dopo una piccola pausa*) E quand'è che avrà luogo la lieta cerimonia?

CATHERINE — L'abbiamo rimandata di nuovo.

DICKIE — No! Ma perchè?

CATHERINE — Suo padre ha dovuto andare all'estero per sei mesi.

DICKIE — Ma che ragione c'è di dare tanta importanza a quel vecchio... (*sostituisce il termine*) signore?

CATHERINE — Io non gliene darei affatto, ma John non la pensa allo stesso modo, così che non c'è altro da fare che adattarsi. (*Qualcosa nel suo tono di voce induce Dickie a interrompere il ballo e a guardarla attentamente in viso*).

DICKIE — Bè... c'è mica qualcosa che non va, alle volte? (*Catherine scuote il capo, sorridendo ma senza troppa convinzione*) Voglio dire... c'è mica il pericolo che tu ti ritrovi sola e abbandonata sulla strada del matrimonio?

CATHERINE — Oh, no. La faremo insieme fino in chiesa, quella strada; a costo di trascinarlo a forza.

DICKIE — Credi che sarà il caso?

CATHERINE — Credo proprio di sì.

DICKIE — Trovi opposizione?

CATHERINE — Non ancora. Soltanto... qualche differenza d'opinione. (*Riprendono a ballare*).

DICKIE — Capisco. Bè, accetteresti il consiglio di uno che in queste cose ci ha esperienza?

CATHERINE — Certo, Dickie.

DICKIE — E allora, rinunzia ad avere opinioni. Agli uomini non va a genio che le ragazze abbiano delle opinioni, anche se per caso si trovano d'accordo. Se poi invece capita che non si trovino d'accordo, bè... allora c'è più niente da fare. Fingi di essere oca come Edwina: vedrai che ti adorerà.

CATHERINE — Lo so. Qualche volta lo faccio, ma poi me ne dimentico. Comunque non è il caso che tu ti preoccupi. C'è sempre una differenza fra ciò che credo e ciò che sento per cui non è difficile indovinare chi finirà per vincere.

DICKIE — Pergiove, che ragazza. Non riesco a capire come mai tu non ti sia innamorata quanto meno di Ramsay Macdonald... (*Dalla porta centrale entra Arthur. Cammina ancora più a fatica di quanto non facesse nel quadro precedente. Dickie e Catherine smettono immediatamente di ballare fermandosi a destra. Dickie va rapidamente al grammofono e lo fa tacere*).

CATHERINE (*avvicinandosi ad Arthur, in fretta*) — È stata tutta colpa mia, papà. Sono io che ho distratto Dickie dal lavoro per farmi insegnare un ballo.

ARTHUR — Oh? Devo ammettere che mi sorprende assai che tu ci sia riuscita. (*Va verso il caminetto*).

DICKIE (*cambiando discorso*) — Che cosa ha detto il dottore, papà?

ARTHUR — Ha detto, se ricordo esattamente le sue parole, che non stiamo bene come l'ultima volta che ci siamo visti. (*Si volge verso il caminetto*) Quest'informazione mi è costata una sterlina. (*Vede il giornale*) Oh, è arrivato lo « Star »? Fammi vedere, per piacere. (*Catherine va rapidamente al tavolo, prende il giornale e lo porta ad Arthur che si mette a sedere nella sua poltrona*) John passerà di qui a prenderti? (*Dickie prende il libro che aveva lasciato sul piano e torna a sedersi alla scrivania*).

CATHERINE — Sì, papà.

ARTHUR — Forse sarebbe meglio che tu non lo facessi entrare. Questa stanza è diventata una specie di ritrovo di giornalisti, avvocati, uscieri e simili insetti.

CATHERINE (*aggiustandosi i capelli davanti allo specchio appeso sopra il caminetto*) — Aspetti sir Robert Morton?

ARTHUR (*immerso nella lettura del giornale*) — Visto che non posso andare io da lui. (*Si fa una breve pausa. In omaggio alla presenza di suo padre, Dickie seguita a lavorare. Arthur è sempre assorto nello « Star ». Catherine si dà un'ultima occhiata allo specchio, poi si avvia verso la porta centrale*).

CATHERINE — Bè, bisogna proprio che mi vada a mettere in ordine i capelli.

DICKIE — Cos'hanno i tuoi capelli che non va?

CATHERINE — Niente: solo che così come sono non mi piacciono. (*Esce. Dickie apre davanti a sè altri due libri con aria affaccendata. Arthur finisce di leggere il giornale e fissa tristemente gli occhi nel vuoto*).

ARTHUR — Mi sto chiedendo se non si potrebbe citare quel « Cittadino Perplesso ».

DICKIE — Sarebbe un modo come un altro di riportare il caso in tribunale.

ARTHUR — D'altra parte non ricorre a espressioni ingiuriose. È soltanto vile. (*Getta via il giornale e si volge soprapensiero a guardare Dickie. Il quale, sentendo su di sè gli occhi paterni, moltiplica apparentemente la propria attività. Alla fine Arthur dice gentilmente*) Ti spiace mica, Dickie, se ti distolgo un attimo dal tuo lavoro?

DICKIE (*respingendo i libri da una parte*) — Ma ti pare, papà?

ARTHUR — Desidero rivolgerti una domanda, ma vorrei anzitutto che tu ti rendessi conto dell'assoluta necessità di darmi una risposta completamente sincera.

DICKIE — Naturalmente.

ARTHUR — Naturalmente vuol dire secondo natura e temo di non poter essere del tutto sicuro che la tua natura sia sempre sincera nelle risposte che ti suggerisce di darmi.

DICKIE (*levandosi in piedi*) — Oh! (*Si avvicina ad Arthur*) Bene, papà: questa volta suggerirà bene. Te lo prometto.

ARTHUR — Benissimo. (*Lo fissa negli occhi per un attimo*) Uno dei tuoi amici bookmaker a quanto credi che darebbe la possibilità che tu prenda una laurea?

DICKIE — Oh, bè, fammi pensare. Diciamo... quasi alla pari.

ARTHUR — Hm. Non so se a quel prezzo il tuo amico troverebbe molti disposti a scommettere.

DICKIE — Già... allora diciamo a sette contro quattro. (*Una pausa*) Cos'è, papà, hai intenzione di darti alle scommesse?

ARTHUR — No, Dickie. Non sono un giocatore.

Mentre è proprio quello che sto facendo. Ma, disgraziatamente, io non ho più la possibilità di giocarmi duecento sterline all'anno su quella che tu stesso riconosci come una combinazione poco probabile.

DICKIE — Non è poco probabile, papà. Anzi, mi sembra piuttosto buona.

ARTHUR — Temo che non sia abbastanza buona, Dickie... almeno stando le cose così come stanno. Non abbastanza buona. Quindi ho già preso la mia decisione, credo. (*Una lunga pausa*).

DICKIE — Hai deciso di farmi ritirare da Oxford, non è così?

ARTHUR — Ho paura di sì, Dickie.

DICKIE — Oh! (*Incapace di guardare in viso Arthur, gli volge le spalle*) Subito?

ARTHUR — No. È meglio che tu finisca il second'anno.

DICKIE — E dopo?

ARTHUR — Ti farò dare un impiego alla banca.

DICKIE (*sommessamente*) — Oh, Signore!

ARTHUR (*dopo un momento di silenzio, in tono che suona piuttosto di scusa*) — Un buon impiego, sai. Per fortuna, alla banca il mio nome conta ancora qualcosa.

DICKIE (*volgendosi verso di lui*) — Senti, papà... se ti promettessi... voglio dire, se ti promettessi *davvero* che d'ora in poi lavorerò come un negro... (*Arthur scuote lentamente la testa*).

ARTHUR — Mi costa troppo.

DICKIE — Lo so. Non se ne può fare a meno. Però, non potresti... voglio dire, non si potrebbe trovare il modo... (*Arthur scuote di nuovo la testa*) Oh, Signore!

ARTHUR — Ho paura che per te sia un colpo duro, Dickie. Mi spiace.

DICKIE — Come? No. No, non è niente. Comunque mi aspettavo qualcosa di simile... specialmente da quando ho saputo che tu speravi di far intervenire sir Robert Morton. Ma non posso dire, ad ogni modo, che non mi sia arrivato come una specie di schiaffone in faccia... (*Suona il campanello alla porta*).

ARTHUR — È un giornalista col quale devo parlare. Ti spiace se di questa faccenda ne riparliamo più tardi?

DICKIE (*tornando lentamente alla sua scrivanìa*) — No. Certo che no, papà. (*Comincia tristemente a radunare i suoi libri*).

ARTHUR (*con un mezzo sorriso*) — Li lascerei dove si trovano, se fossi in te.

DICKIE — Sì. Hai ragione. Meglio lasciarli lì. (*Va alla porta centrale*).

ARTHUR (*dolcemente*) — Oh, senti, come sta la tua amica signorina Edwina Gunn?

DICKIE (*volgendosi e avviandosi verso il centro scena*) — Benissimo, grazie.

ARTHUR — Credi che le dispiacerebbe se tu la portassi a teatro, o le facessi un piccolo regalo?

DICKIE — Oh, no. Certo che non le spiacerebbe.

ARTHUR (*estraendo il borsellino dalla tasca del panciotto*) — Ho paura che dovrai tenerti nei limiti di un paio di sovrane. (*Tira fuori due sovrane*),

DICKIE (*prendendo le monete*) — Ti ringrazio tanto, papà.

ARTHUR — Con quel che ti rimane puoi comprarti qualcosa per te.

DICKIE — Oh. Bè, ho l'impressione che non rimarrà mica più tanto. Ad ogni modo ti ringrazio infinitamente. (*Si dirige verso la porta di sinistra*).

ARTHUR — Sono io che ti debbo ringraziare, Dickie, per il coraggio con cui hai accettato il colpo che non ho potuto fare a meno di darti.

DICKIE (*in tono desolato*) — Oh, papà! (*Esce a sinistra mentre Arthur sospira profondamente. Dalla porta centrale entra Violet*).

VIOLET (*annunziando fieramente*) — Il « Daily Heas! ». (*Entra la signorina Barnes. È una donnetta sui quarant'anni, piuttosto trasandata nell'aspetto e di modi esuberanti. Arthur si leva in piedi*).

MISS BARNES — Il signor Winslow? Lieta di fare la vostra conoscenza. (*Si avvicina ad Arthur*).

ARTHUR — Il piacere è tutto mio.

MISS BARNES (*con un sorrisetto sciocco*) — Siete un po' sorpreso di vedere una donna in veste di cronista, non è vero? Lo so. Si stupiscono tutti. Eppure, che c'è di strano? Mi sembra la cosa più naturale di questo mondo.

ARTHUR — È quel che dico anch'io: la cosa più naturale di questo mondo. Accomodatevi, vi prego. (*Miss Barnes si mette a sedere nella poltrona di Grace*).

MISS BARNES — Il mio giornale mi dà incarico, in genere, di seguire le vicende che hanno speciale interesse per le donne: vicende patetiche, – non è vero? – come queste, appunto... di un padre che lotta per difendere l'onore di suo figlio... (*Arthur freme visibilmente*).

ARTHUR — Oso pensare che la portata di questo caso sia più vasta di quanto...

MISS BARNES — Oh, sì. Da un punto di vista politico lo so. Molto interessante, ma assolutamente fuori dall'orizzonte della mia curiosità professionale. Ciò che invece mi sta ora particolarmente a cuore è una bella fotografia del bambino con suo padre. A questo scopo mi son fatta accompagnare dal mio assistente con macchina fotografica. È nell'entrata che aspetta. E il bambino? Dov'è il bambino?

ARTHUR — Mio figlio tornerà dalla scuola fra qualche minuto. Mia moglie gli è andata incontro alla stazione.

MISS BARNES (*prendendo appunto*) — Dalla scuola? Interessantissimo. Così, avreste trovato una scuola disposta ad accettarvelo? Che è passata sopra allo scandalo, voglio dire.

ARTHUR — Già.

MISS BARNES — E come mai torna già a casa?

ARTHUR — Non perchè sia stato espulso un'altra volta, se è questo lo scopo della vostra domanda. Viene a Londra per essere interrogato da sir Robert Morton del quale contiamo d'ottenere l'assistenza legale...

MISS BARNES — Sir Robert Morton! (*Esce in un sibilo d'ammirazione*) Molto bene!

ARTHUR — Proprio così.

MISS BARNES (*in tono di dubbio*) — Ma credete *davvero* che sir Morton vorrà occuparsi di un caso insignificante come questo?

ARTHUR (*violentemente*) — Non è un caso insignificante, signora...

MISS BARNES — No, no. Certo che no. Però... sir Robert Morton...

ARTHUR — So benissimo ch'è il miglior avvocato d'Inghilterra. Che mi verrà a costare l'iradiddio...

MISS BARNES — Oh, sì. Credo che una volta che si sia disposti a far fronte alle sue parcelle lo si possa chiamare quasi in «qualunque» caso...

ARTHUR — Vi ripeto, signora, che questo non è un caso qualunque.

MISS BARNES — No, no. Certo che no. Bè, ora vi spiacerebbe darmi qualche particolare? Quand'è cominciata la vicenda?

ARTHUR — Nove mesi fa. Seppi dell'accusa soltanto quando mio figlio tornò a casa con una lettera dell'Ammiragliato in cui mi si informava della sua espulsione. Io telefonai immediatamente a Osborne per protestare e mi fu risposto che la pratica era ormai di esclusiva competenza dei Lords dell'Ammiragliato. I miei avvocati chiesero allora all'Ammiragliato che sul fatto fosse istruita un'inchiesta il più possibile completa. La nostra domanda fu ignorata per settimane dopo di che ci fu opposto un vago rifiuto e solo alla fine ci fu dato con molta riluttanza il permesso di prendere visione delle prove a carico di mio figlio.

MISS BARNES (*in tono indifferente*) — Davvero?

ARTHUR — I miei avvocati giudicarono le prove fornite nient'affatto esaurienti e anzi tali da giustificare un radicale riesame della pratica. Ci rivolgemmo quindi all'Ammiragliato chiedendo che il fatto fosse sottoposto all'attenzione di un Tribunale militare. Fummo ignorati nel modo più assoluto. Chiedemmo un processo civile. E continuarono ad ignorarci.

MISS BARNES — Continuarono ad ignorarvi?

ARTHUR — Sì. Però, dopo tremende pressioni operate a mezzo di lettere aperte ai giornali e interpellanze in Parlamento e in tutti i modi consentiti a un cittadino britannico, l'Ammiragliato comunicò di essere disposto in linea di massima a istruire ciò ch'essi chiamarono un'inchiesta imparziale.

MISS BARNES (*vagamente*) — Oh, bene!

ARTHUR — Bene un corno, signora. In quest'inchiesta imparziale, condotta da un magistrato della Marina da guerra – sul conto del quale, vi prego di credere, io non ho assolutamente nulla da eccepire – mio figlio, un ragazzetto di quattordici anni, non ebbe modo di farsi assistere da avvocati, consiglieri o amici. Che ve ne pare di tutto ciò?

MISS BARNES — Pazzesco.

ARTHUR — Pazzesco: sissignora, avete detto la parola giusta. Proprio pazzesco.

MISS BARNES — E quale fu il risultato dell'inchiesta?

ARTHUR — Com'era facile a prevedersi fu di nuovo trovato colpevole e pertanto messo un'altra volta al bando della società al pari di un ladro e di un mentitore...

MISS BARNES (*la cui attenzione comincia a risvegliarsi*) — Che vergogna!

ARTHUR — Inutile dirsi, signora, che io non sono affatto disposto a lasciare che le cose rimangano a questo punto. Continuerò a battermi contro questa mostruosa ingiustizia con ogni arma, con ogni mezzo a mia disposizione. Ora ho stabilito un piano d'azione... (*Si siede nella sua poltrona*).

MISS BARNES (*volgendo gli occhi alla finestra*) — Ma che belle tendine che avete! (*Si alza*) Di che cosa sono fatte? (*Va alla finestra dove si trattiene ad esaminare curiosamente le pesanti tendine che vi sono appese. Arthur resta nella sua poltrona, annichilito*).

ARTHUR (*dopo un lungo silenzio*) — Signora... temo proprio di non averne la più pallida idea. (*Dall'entrata giunge un'eco di voci*).

MISS BARNES (*lasciando stare le tendine; in tono svagato*) — Ah! Se non sbaglio, dev'essere il nostro povero ometto. (*Dalla porta centrale entra rumorosamente Ronnie seguito da Grace. Ronnie appare, evidentemente, di ottimo umore*).

RONNIE — Ciao, papà! (*Si precipita da Arthur*).

ARTHUR — Ciao, Ronnie. (*Grace va verso la finestra e saluta miss Barnes*).

RONNIE (*eccitatissimo*) — Eh, papà... il signor Moore mi ha detto così di dirti che non devo tornare a scuola fino a lunedì, se tu vuoi... così che mi resterebbero tre giorni di vacanza tutti interi. (*Si mette a sedere contro il bracciolo sinistro della poltrona*).

ARTHUR — Attento alla mia gamba!

RONNIE — Oh. Mi spiace, papà.

ARTHUR (*baciando Ronnie in fronte*) — Come stai, figliolo? (*Circonda col braccio le spalle di Ronnie*).

RONNIE — Oh, io sto meravigliosamente bene, papà. Mamma dice che sono cresciuto di un pollice.

MISS BARNES (*portandosi in centro-scena*) — Ah! Ecco: è proprio così che vorrei fare la mia foto. Vi spiace restare così un attimo, signor Winslow? (*Va alla porta centrale e chiama*) Fred! Vuoi venire qui un momento?

RONNIE (*in un soffio*) — Chi è quella? (*Entra Fred. È un fotografo di giornale, dall'aspetto ciondolone e svogliato. È fornito di tutti gli strumenti del suo mestiere*).

FRED (*in tono indifferente*) — Salute a tutti.

MISS BARNES (*andando al centro-scena*) — Ecco, io direi che si mettessero così. (*Fred si avvicina a miss Barnes e dà una rapida occhiata ad Arthur e Ronnie*).

FRED — Capito tutto. Così va benissimo. (*Comincia a disporre l'apparecchio in centro-scena. Poi sposta la poltrona di Grace e la sedia ch'è a sinistra del tavolo. Arthur continua a tenere un braccio sulle spalle di Ronnie secondo le indicazioni di miss Barnes. Volge il capo verso Grace*).

ARTHUR — Grace cara, la signora è l'inviata del « Daily News »... Le sono piaciute molto le tue tendine.

GRACE (*compiaciuta*) —Oh, davvero? Come sono contenta! (*Va verso la finestra*).

MISS BARNES — Sì, infatti. (*Raggiunge Grace alla finestra*) Mi piacerebbe proprio sapere di che stoffa sono fatte.

GRACE — Ecco, vedete, è un materiale del tutto nuovo. Temo, anzi, di non sapere neanche come si chiama. L'ho comprato l'anno scorso da Barker. Si direbbe un misto di seta grezza e di...

RONNIE (*contemporaneamente*) — Papà, ci metteranno la foto pure sul « Daily News ».

ARTHUR — Ma... sembra di sì.

MISS BARNES (*ora davvero intrigata, con la matita e il taccuino alla mano*) — Un attimo solo, signora Winslow. Temo di non essere una stenografa molto veloce e vorrei prender nota...

RONNIE (*contemporaneamente*) — Oh, bene! Il « Daily News » è nella biblioteca della scuola e tutti la potranno vedere.

FRED — Un attimo d'attenzione, prego. (*Tutti guardano Fred che fa scattare l'otturatore*) Ecco fatto, signorina Barnes. (*Ripiega il cavalletto e ricopre la macchina*).

MISS BARNES (*occupatissima con Grace*) — Grazie, Fred. (*Si avvicina ad Arthur*) Grazie, signor Winslow e molti auguri per la nobilissima battaglia che state combattendo. (*Fred esce dalla porta centrale. Grace va al centro. Miss Barnes si volge a Ronnie*) Addio, ometto. Ricorda che l'ora più buia è sempre quella che precede l'aurora. (*Si volge a Grace*) Siete stata molto carina a darmi quelle informazioni, signora Winslow. Sono certa che saranno del più alto interesse per tutti i miei lettori. (*Si avvicina alla porta*).

RONNIE — Di che sta parlando? (*Miss Barnes esce seguita da Grace*).

ARTHUR — Del tuo caso, credo.

RONNIE (*avvicinandosi al piano*) — Oh, il mio caso! Papà, lo sai che il mio treno aveva quattordici vagoni? (*Mette un disco sul grammofono*).

ARTHUR — Davvero?

RONNIE — Sì. E c'era un corridoio per andare dall'uno all'altro.

ARTHUR — Interessante.

RONNIE — Era uno dei treni più grossi ch'io abbia mai visto, capisci. Bellissimo. Per tutto il viaggio non ho fatto altro che passare da un vagone all'altro.

ARTHUR — Mi è arrivata la tua pagella coi risultati del trimestre, sai, Ronnie?

RONNIE (*immediatamente azzittito per l'emozione*) — Oh, sì?

ARTHUR — Sì. Nel complesso, andiamo mica male.

RONNIE — Oh, bene.

ARTHUR — Sono contento che tu ti trovi a posto nella nuova scuola... molto contento davvero. (*Dalla porta centrale rientra Grace*).

GRACE — Che donna incantevole, Arthur! (*Ronnie si sposta a destra*).

ARTHUR — Incantevole: è la parola. Spero che tu le abbia dato ogni informazione possibile sulle tendine.

GRACE (*avvicinandosi al tavolo a destra*) — Oh, sì. Le ho spiegato tutto per bene. (*Rimette la sedia al suo posto accanto al tavolo*).

ARTHUR (*con voce stanca*) — Me ne compiaccio.

GRACE — Credo che le donne giornaliste siano un'ottima istituzione. (*Va a sedersi nella sua poltrona*).

RONNIE (*avvicinandosi ad Arthur; eccitato*) — Allora, papà... posso stare a casa fino a lunedì? Tanto non perderò mica molte lezioni... solo le funzioni in chiesa... (*Urta di nuovo la gamba malata di Arthur*).

ARTHUR — Ehi, sta attento alla mia gamba!

RONNIE — Oh, scusa, papà. Ti fa male?

ARTHUR — Un poco. (*A Grace*) Grace, porta Ronnie di sopra a fargli fare un bagno. Fra poco sarà qui sir Robert.

GRACE (*a Ronnie*) — Vieni, caro. (*Va alla porta e l'apre*).

RONNIE — Sì, mamma. (*Avviandosi per uscire*) Sai quanto ci ha messo il treno ad arrivare? Ha fatto centoventitrè miglia in due ore e cinquantadue minuti. Violet! Violet! Sono tornato. (*Esce continuando a chiacchierare animosamente. Grace gli chiude la porta alle spalle e torna accanto ad Arthur*).

GRACE — Il dottore ha detto qualcosa, caro?

ARTHUR — Un sacco di cose... ma nessuna che possa servire a qualcosa.

GRACE — Violet dice che ti ha prescritto un linimento per la schiena. Quattro massaggi al giorno. È così?

ARTHUR — Sì, qualcosa del genere.

GRACE — E non credi che sarebbe meglio se ne facessimo subito uno, che ne dici, Arthur?

ARTHUR — No.

GRACE — Ma caro, abbiamo tutto il tempo prima che arrivi sir Robert e se non lo facciamo subito non se ne potrà più riparlare fino all'ora di andare a letto.

ARTHUR — Perfettamente.

GRACE — Ma sul serio, Arthur, non ti sembra sciocco spendere tutti quei quattrini per il medico se poi non si vuol fare ciò ch'egli ha detto?

ARTHUR (*spazientito*) — Va bene, Grace, ho capito, ho capito. (*Si alza*).

GRACE — Grazie, caro. (*Entra Catherine*).

CATHERINE — Ronnie dev'essere tornato, a giudicare dal chiasso...

GRACE (*osservando l'abito di Catherine*) — Devo proprio dire che quel vecchio abituccio è venuto veramente bene. John non si accorgerà neanche che non è nuovo...

CATHERINE — John è in ritardo, accidenti.

ARTHUR — Grace vai disopra, fa il piacere, a dare un'occhiata a Ronnie e preparami quell'intruglio delle streghe. Appena sei pronta ti raggiungo.

GRACE — Benissimo, caro. (*A Catherine*) Sì, è molto bello davvero. Bisogna proprio dire che madame Dupont è un tesoro. (*Esce dalla porta centrale. Catherine si avvicina al tavolo a destra. Prende la borsa che vi è deposta*).

ARTHUR (*con voce stanca*) — Oh, Kate, Kate! Ma che siamo proprio matti, tu e io? (*Si sposta al centro*).

CATHERINE (*frugando nella borsetta*) — Che cosa succede, papà? (*Richiude la borsetta e l'abbandona di nuovo sul tavolo*).

ARTHUR — Non so. Non ho mai pensato tanto al suicidio come in questi giorni. (*Amaramente*) La battaglia di un padre per difendere l'onore del suo figliolo. Una vicenda di particolare interesse per le donne. Con le tendine della signora Winslow. C'è ancora qualche speranza per questo mondo?

CATHERINE (*gli si avvicina sorridendo*) — Io credo di sì, papà.

ARTHUR — Non credi che faremmo meglio a lasciar perdere tutto, Kate?

CATHERINE (*facendo un passo indietro*) — È una possibilità che mi rifiuto di prendere sul serio, papà.

ARTHUR (*lentamente*) — Ma ti rendi conto che se insistiamo il tuo matrimonio rischia di andare a monte?

CATHERINE (*in tono leggero*) — Oh, sì. È un pezzo, ormai, che ci ho rinunziato. (*Va al tavolo, prende una sigaretta e l'accende*).

ARTHUR — I tuoi rapporti con John sono sempre ottimi, non è vero?

CATHERINE — Ma certo, papà, naturalmente. Va tutto benissimo.

ARTHUR — Volevo dire... non c'è mica un contrasto di opinioni fra voi due a proposito di...

CATHERINE — Santo cielo, no!

ARTHUR — E allora, tanto meglio. Non ci rimane altro che metter tutte le nostre speranze in sir Robert Morton. (*Catherine rimane in silenzio. Arthur la guarda come attendendosi una risposta, poi accenna col capo*) Bè, vedo che parlo soltanto per me.

CATHERINE — Tu sai cosa penso io di sir Robert Morton, papà. È inutile che torniamo sull'argomento. Comunque è troppo tardi, ormai.

ARTHUR — Non è troppo tardi. Non ha ancora accettato l'incarico.

CATHERINE (*brevemente*) — Allora temo che non l'accetterà mai. E questo non ha niente a che vedere col mio matrimonio. (*Una pausa. Per un attimo sembra che Arthur stia per esplodere in uno scoppio d'ira poi si calma*).

ARTHUR (*dolcemente*) — Ho preso qualche informazione su quel tizio di cui tu mi hai parlato... e mi è stato detto che, come avvocato, non si può neanche paragonare a Morton.

CATHERINE (*guardando fuori della finestra*) — Non è così alla moda...

ARTHUR (*dubbioso*) — Voglio quanto c'è di meglio in fatto d'avvocati.

CATHERINE — Che non è certo Morton, almeno nel caso specifico.

ARTHUR — E allora perchè tutti dicono di sì?

CATHERINE (*facendosi vicina ad Arthur; eccitata*) — Perchè quando si dà il caso di un tizio che s'appoggia a un'industria monopolistica per attaccare un sindacato di lavoratori o di un giornale conservatore che lanci una campagna diffamatoria contro un capo laburista, quel tizio o quel giornale sono senz'altro i migliori. Ma ciò che mi stupisce profondamente è il fatto che tu o chiunque altro vi aspettiate sul serio che un uomo di tale fatta prenda minimamente in considerazione un caso dove gli interessi stanno esattamente dalla parte opposta.

ARTHUR — Bè, suppongo che se il caso non gli interessa non accetterà il mandato.

CATHERINE — Non si sa. Dipende da quel che c'è nel caso che gli possa tornare a vantaggio. Ora, fortunatamente, qui non c'è molto.

ARTHUR (*amaramente*) — C'è un assegno abbastanza rilevante...

CATHERINE — Il danaro non gli interessa. Dev'essere un uomo abbastanza ricco.

ARTHUR — E allora che cosa vuole?

CATHERINE — Qualunque cosa che lo aiuti a farsi avanti. (*Si volge e va oltre il tavolo a destra. Arthur si stringe nelle spalle*).

ARTHUR (*dopo un momento di pausa*) — Io credo che tu sia prevenuta contro di lui per il fatto che si è opposto all'estensione del voto alle donne.

CATHERINE — Certo. Sono prevenuta contro di lui per il fatto ch'egli si oppone sistematicamente a ciò ch'è equo e giusto. Hai letto il discorso che ha pronunziato in Parlamento a proposito della legge sulle vertenze sindacali?

GRACE (*fuori scena, chiamando*) — Arthur! Arthur! (*Una pausa*).

ARTHUR (*sorridendo*) — Oh, bene... e allora, con le parole del primo Ministro, stiamo a vedere! (*Si volge e va al centro. Giunto alla porta si volta di nuovo verso Catherine*) Tu sei l'unica alleata che io ho, Kate. Senza di te, credo che ci avrei già rinunziato da un pezzo.

CATHERINE — Sciocchezze.

ARTHUR — Verissimo. Ad ogni modo, devi permettere anche a me di prendere le mie decisioni. E c'è qualcosa che mi suggerisce di insistere per Morton. (*Catherine non risponde. Arthur prosegue, dubbioso*) Vedremo chi è nel giusto... se il mio istinto o la tua ragione. (*Esce dalla porta centrale*).

CATHERINE (*come a se stessa*) — Ho paura di esserlo io. (*Si rende conto che sta diventando buio e si dirige rapidamente verso la porta centrale. Accende la luce, quindi va alla finestra. Dalla sala da pranzo entra Dickie*).

DICKIE (*in tono amaro*) — Ciao, Kate! (*Richiude la porta*).

CATHERINE (*accostando le tendine*) — Ciao, Dickie. (*Si volge verso di lui. Dickie s'avvicina tristemente alla porta centrale*) Che cosa ti succede? Edwina che ti ha piantato o qualcosa del genere?

DICKIE — Non hai sentito? (*Catherine scuote la testa*) Devo ritirarmi da Oxford alla fine dell'anno.

CATHERINE — Oh, Dickie! Mi dispiace tanto.

DICKIE — Lo sapevi ch'era nell'aria, no?

CATHERINE — Sapevo che correvi il rischio... (*Si sposta a destra*).

DICKIE — M'avresti dovuto avvertire: io ci sono cascato a piombo. Perdio, qualche volta mi viene da tirargli il collo a questo famoso fratello minore. (*Amaramente*) Ma che diavolo gli è venuto in mente di pizzicare i vaglia degli altri? E che diavolo ci ha guadagnato, vorrei sapere? Razza di giovane idiota! (*Esce con aria triste dalla porta centrale che lascia aperta. Suona il campanello alla porta d'entrata. Catherine pensa che sia John e, raccolta rapidamente la borsetta, va alla porta in centro*).

CATHERINE (*passa nell'entrata, chiamando*) — Va bene, Violet. È soltanto il signor Weatherstone. Aprirò io. (*Rientra nella stanza di soggiorno. Prende mantello, guanti e sciarpa dalla poltrona a sinistra della porta ed esce a destra chiudendosi la porta alle spalle. Dall'entrata giunge un'eco di voci. Catherine rientra*) Mi spiace molto. Aspettavo un amico. (*La seguono in scena Desmond e sir Robert Morton. Desmond ha sottobraccio una borsa di cuoio da avvocato. Sir Robert è un uomo sulla quarantina; alto, sottile, cadaverico e supremamente elegante. Indossa un lungo soprabito ed ha il cappello in testa.*

*Ha un aspetto decisamente « snob », confermato dall'atteggiamento sprezzante del volto. Catherine va al centro-scena. Depone mantello, sciarpa e guanti sulla poltrona di Grace e prosegue avvicinandosi al caminetto. Sir Robert s'avvicina alla poltrona che sta a sinistra del tavolo*) Non volete accomodarvi, sir Robert? Mio padre verrà subito. (*Sir Robert accenna un piccolo inchino e, senza togliersi il soprabito, si mette a sedere nella poltrona*) Non preferite sedervi là? (*Indica la poltrona di Arthur*) È molto più comoda.

SIR ROBERT — No, grazie.

DESMOND (*complimentoso, alle spalle di sir Robert*) — Sir Robert ha un importante impegno per un pranzo: è per questo che abbiamo anticipato un po'.

CATHERINE — Capisco.

DESMOND — Temo che, stassera, vi possa dedicare solo pochi minuti del suo tempo prezioso. Fra l'altro il tratto per venire qui dal suo studio è piuttosto lungo e, se mi posso permettere, debbo dire ch'è stato molto buono a venire... (*Fa un inchino a sir Robert che glielo rende, contegnosamente*).

CATHERINE — Capisco. E vi assicuro che ce ne rendiamo perfettamente conto. (*Sir Robert le rivolge una rapida occhiata, con un sorriso fuggevole*).

DESMOND — Forse è meglio ch'io vada ad avvertire vostro padre che siamo arrivati.

CATHERINE — Sì, andate, Desmond. Lo troverete in camera da letto... la gamba gli dà noia di nuovo.

DESMOND — Oh, capisco. (*Esce dalla porta centrale. Pausa*).

CATHERINE — Posso offrirvi qualcosa, sir Robert? Un whisky e soda, un liquore?

SIR ROBERT — No, grazie.

CATHERINE — Una sigaretta?

SIR ROBERT — No, grazie.

CATHERINE (*alzando la sigaretta che sta fumando*) — Spero che non vi dia noia se io fumo.

SIR ROBERT — E perchè dovrebbe darmi noia?

CATHERINE — Qualcuno trova che non sta bene.

SIR ROBERT (*con indifferenza*) — Una signora a casa sua ha tutti i diritti di comportarsi come meglio le piace. (*Una pausa*).

CATHERINE — Non volete togliervi il soprabito, sir Robert?

SIR ROBERT — No, grazie.

CATHERINE — Trovate che qui fa freddo? Mi spiace.

SIR ROBERT — Si sta benissimo. (*La conversazione torna a languire. Sir Robert dà un'occhiata all'orologio*).

CATHERINE — A che ora è il vostro pranzo?

SIR ROBERT — Alle otto.

CATHERINE — Lontano di qui?

SIR ROBERT — A Devonshire House.

CATHERINE — Oh. Allora, naturalmente, non potete in nessun modo giungere in ritardo.

SIR ROBERT — No. (*Un'altra pausa*).

CATHERINE — Immagino che conosciate i particolari della vicenda, non è vero, sir Robert?

SIR ROBERT (*esaminandosi le unghie*) — Credo d'aver visto la maggior parte dei documenti di qualche importanza.

CATHERINE — E pensate che si possa portare il caso davanti ad un vero tribunale?

SIR ROBERT — Non ne ho la più vaga idea.

CATHERINE — Curry e il suo socio sembrano aver qualche speranza...

SIR ROBERT — Davvero? Curry e il suo socio sono in gamba, come avvocati. (*Catherine è sul punto di perdere la calma*).

CATHERINE (*dopo un momento di silenzio*) — Devo dire che sono piuttosto sorpresa che un caso come questo vi possa interessare, sir Robert.

SIR ROBERT — Davvero?

CATHERINE — Mi sembra una vicenduola così banale, in paragone a tutti i vostri grandi trionfi in tribunale. (*Sir Robert non risponde*) Ero in aula durante il vostro contraddittorio al processo di Len Rogers.

SIR ROBERT — Ah, sì?

CATHERINE — Siete stato magistrale.

SIR ROBERT — Grazie.

CATHERINE — Probabilmente avete saputo che Rogers s'è poi ucciso... qualche mese fa?

SIR ROBERT — Sì. L'ho saputo.

CATHERINE — Molti erano disposti a giurare sulla sua innocenza.

SIR ROBERT — Lo so. (*Dopo una breve pausa*) Eppure, come qualche volta succede, era colpevole. (*Dalla porta centrale entra in fretta Grace*).

GRACE (*avvicinandosi*) — Sir Robert? Mio marito si scusa di trattenervi: viene subito. (*Sir Robert si alza a stringere la mano a Grace*).

SIR ROBERT — Non fa niente. Lieto di conoscervi, signora Winslow.

CATHERINE — Sir Robert ha un pranzo a Devonshire House, mamma.

GRACE — Oh, davvero? Allora dovete arrivare proprio puntuale, naturalmente, mi rendo perfettamente conto. La puntualità è la virtù dei re, non è vero? (*Va alla lampada ch'è accanto alla scrivania e l'accende*).

SIR ROBERT — Così dicono.

GRACE — Già. Mi par di sentire mio marito che scende le scale. Spero che Catherine vi abbia fatto compagnia.

SIR ROBERT (*con un leggero inchino a Catherine*) — Molto bene, grazie. (*Dalla porta centrale entra Arthur seguito da Desmond*).

ARTHUR (*avvicinandosi*) — Sir Robert? Io sono Arthur Winslow.

SIR ROBERT — Piacere di far la vostra conoscenza.

ARTHUR — Desmond, qui, mi ha detto che avete piuttosto fretta.

GRACE — Sì. È a pranzo a Devonshire House. (*Si avvicina a Desmond, in piedi accanto al tavolo di destra*).

ARTHUR — Davvero? Mio figlio sarà qui a momenti. Suppongo che lo vogliate interrogare un po', no? (*Grace sgombra dal tavolo la scatola delle sigarette e il portacenere*).

SIR ROBERT (*in tono indifferente*) — Solo qualche domanda. Temo che per questa sera non avrò il tempo di fare altro.

ARTHUR — Debbo dire che ciò mi spiace un poco. Il bambino ha fatto il viaggio soprattutto perchè voi lo poteste incontrare e io speravo, dopo il vostro interrogatorio, di poter sapere definitivamente se

avreste accettato o no di assumerne le difese. (*Grace si mette a sedere nella poltrona a sinistra*).

DESMOND (*in tono propiziatorio*) — Bè, forse sir Robert non avrà difficoltà a finire l'interrogatorio in un'altra occasione. (*Apre la borsa e ne trae alcuni documenti che allarga sul tavolo*).

SIR ROBERT — Vedremo.

ARTHUR — Domani?

SIR ROBERT — Domani è impossibile. Devo essere al mattino in tribunale e in parlamento per il resto della giornata. (*Rudemente*) Se si dimostrerà necessario un ulteriore esame troveremo sempre il tempo quest'altra settimana.

ARTHUR — Capisco. Permettete che mi sieda? (*Va alla poltrona e si mette a sedere*) Curry mi ha detto che voi credete nella possibilità di procedere in base alla « Petizione di Diritto ». (*Sir Robert si mette a sedere a destra del tavolo*).

CATHERINE — Che cos'è la Petizione di Diritto?

DESMOND — Ecco... accettato il postulato che l'Ammiragliato, in quanto rappresenta la Corona, non può commettere ingiustizia...

CATHERINE (*mormorando*) — È proprio il postulato che potremmo accettare meno, direi.

DESMOND — In linea legale, voglio dire. Ora, un cittadino può citare la Corona e tramite il Procuratore generale – difensore d'ufficio del re – ottenere con la Petizione che il suo caso sia sottoposto all'esame di un tribunale ordinario. (*Distende i documenti davanti a sir Robert*).

SIR ROBERT — È interessante osservare che le parole usate in questi casi sono: la Giustizia deve seguire il suo corso.

ARTHUR — La Giustizia deve seguire il suo corso: è un'espressione che mi piace, signore.

SIR ROBERT — Sì, hanno un certo significato. (*In tono languido*) La Giustizia deve seguire il suo corso. (*Dalla porta centrale entra Ronnie. Indossa una divisa di Eton nuova fiammante*).

ARTHUR — Ecco mio figlio, Ronald. Ronnie, questo è sir Robert Morton.

RONNIE (*avvicinandosi*) — Come sta, signore? (*Dà la mano a sir Robert*).

ARTHUR — Sir Robert ti farà qualche domanda. Tu gli devi rispondere con tutta sincerità, come hai sempre fatto. (*Si alza faticosamente sulla sua poltrona*) Suppongo che voi preferiate che io vi lasci...

SIR ROBERT — No, purchè – naturalmente – non c'interrompiate. (*A Catherine*) Prego, signorina Winslow, volete sedervi? (*Catherine si mette a sedere sullo sgabello. A Ronnie*) Vuoi metterti dall'altra parte del tavolo, di fronte a me? (*Ronnie gira attorno al tavolo e va sedersi accanto alla sedia a destra*) Così va bene. (*Desmond si pone alle spalle di sir Robert, di fronte a Ronnie*) Dunque, quanti anni hai?

RONNIE — Quattordici anni e sette mesi.

SIR ROBERT — Cosicchè, quando hai lasciato Osborne, ne avevi tredici e dieci mesi; giusto?

RONNIE — Sì, signore.

SIR ROBERT — Ora vorrei che tu ti riportassi con la mente al sette luglio dell'anno scorso. Vuoi dirmi esattamente e con parole tue che cosa ti accadde quel giorno?

RONNIE — Va bene. Ecco, era una giornata di mezza vacanza cosicchè dopo pranzo non avevamo compiti...

SIR ROBERT — Pranzo?

RONNIE — Sì. Il pranzo era all'una. Subito prima di pranzo io andai dall'assistente capo e gli chiesi se potevo farmi dare quindici scellini e sei pence dalla somma che avevo dato in consegna alla cassa del collegio.

SIR ROBERT — Per farne che?

RONNIE — Volevo comprare una pistola ad aria compressa.

SIR ROBERT — Che costava quindici scellini e sei pence?

RONNIE — Sì, signore.

SIR ROBERT — E quanto danaro avevi, allora, alla cassa del collegio?

RONNIE — Due sterline e tre scellini.

ARTHUR — Dal che è facile capire che non aveva nessuna ragione di rubare cinque scellini, non vi pare?

SIR ROBERT (*freddamente*) — Vi debbo pregare, signore, di aver la bontà di non interrompermi. (*A Ronnie*) E dopo ritirati i quindici scellini e sei pence, che cosa facesti?

RONNIE — Andai a pranzo.

SIR ROBERT — E poi?

RONNIE — Andai nello spogliatoio e misi il danaro nel mio armadietto.

SIR ROBERT — Sì. E poi?

RONNIE — Andai a chiedere il permesso di scendere all'ufficio postale. Poi tornai nello spogliatoio, presi i soldi e me ne andai all'ufficio postale.

SIR ROBERT — Ho capito. Prosegui.

RONNIE — Mi feci fare un vaglia postale...

SIR ROBERT — Per quindici scellini e sei pence?

RONNIE — Sì. Poi tornai in collegio. Qui trovai il più giovane dei due fratelli Elliot che mi disse « Porca miseria! Qualcuno mi ha aperto l'armadietto e mi ha portato via un vaglia. Ho già fatto rapporto all'assistente ».

SIR ROBERT — Queste sono proprie le parole precise che disse Elliot?

RONNIE — Bè, forse invece che « porca miseria » avrà detto un'altra cosa...

SIR ROBERT — Ho capito. Prosegui.

RONNIE — Dunque, proprio prima che andassimo a cena mi fu detto di andarmi a presentare al maggiore Flower. Nel suo studio c'era già l'impiegata dell'ufficio postale e il maggiore disse: « È questo il ragazzo? » e lei disse « Potrebbe essere. Ma non ne sono sicura. Si somigliano tutti tanto! ».

ARTHUR — Avete sentito? L'impiegata non lo identificò. (*Sir Robert dà un'occhiata ad Arthur*).

SIR ROBERT (*a Ronnie*) — Prosegui.

RONNIE — Poi disse: « So soltanto che il ragazzo che si fece fare un vaglia di quindici scellini e sei pence è lo stesso che ne incassò uno di cinque scellini ». Allora il maggiore disse: « Tu hai fatto un vaglia di quindici scellini e sei pence? ». E io dissi: « Sì » e allora mi fecero scrivere il nome di Elliot su una busta e lo confrontarono con la firma del vaglia... poi mi mandarono in isolamento e dieci giorni dopo fui scaraventato... voglio dire... espulso.

SIR ROBERT — — Ho capito. (*Si alza. In tono placido*) Tu hai riscosso un vaglia di cinque scellini intestato a Elliot?

RONNIE — No, signore.

SIR ROBERT — Hai manomesso il suo armadietto?

RONNIE — No, signore. (*Dalla porta centrale entra Dickie che si ferma sulla soglia, senza sapere se venire avanti o andarsene*).

SIR ROBERT — E questa è la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità?

RONNIE — Sì, signore. (*Arthur fa impazientemente cenno a Dickie di venirsi a mettere dietro la sua poltrona*).

SIR ROBERT — Sta bene. Quando il maggiore ti disse di scrivere il nome di Elliot sulla busta, tu come l'hai scritto? Il nome di battesimo l'hai scritto per intero o hai fatto solo le iniziali?

RONNIE — Ho scritto: « Charles K. Elliot ».

SIR ROBERT — Charles K. Elliot. E nello studio del maggiore hai mica visto, per caso, il vaglia falsificato?

RONNIE — Oh, sì. Me l'ha fatto vedere il maggiore.

SIR ROBERT — Prima o dopo che tu avessi scritto il nome di Elliot sulla busta?

RONNIE — Dopo.

SIR ROBERT — Dopo. E hai visto anche com'era scritto il nome di Elliot sulla busta?

RONNIE — Sì, signore. Allo stesso modo.

SIR ROBERT — Allo stesso modo? Charles K. Elliot?

RONNIE — Sì, signore.

SIR ROBERT — Quando tu scrivesti sulla busta... che cosa ti ha indotto a scegliere quella particolare forma?

RONNIE — Perchè quello era il modo come Elliot scriveva di solito il suo nome.

SIR ROBERT — E tu come lo sapevi?

RONNIE — Bè... lui era amico mio.

SIR ROBERT — Questa non è una risposta. Come lo sapevi?

RONNIE — L'avevo visto firmare delle cose.

SIR ROBERT — Quali cose?

RONNIE — Oh... cose qualunque.

SIR ROBERT — Ti ho domandato: quali cose?

RONNIE (*con riluttanza*) — Pezzi di carta.

SIR ROBERT — Pezzi di carta? E perchè firmava col suo nome dei pezzi di carta?

RONNIE — Non lo so.

SIR ROBERT — Sì che lo sai. Dunque: perchè firmava col suo nome dei pezzi di carta?

RONNIE — Faceva esercizio per imparare a fare una bella firma.

SIR ROBERT — E tu l'avevi visto.

RONNIE — Sì.

SIR ROBERT — E lui sapeva che tu l'avevi visto.

RONNIE — Bè... sì...

SIR ROBERT — In altre parole, ti aveva fatto vedere esattamente come scriveva la sua firma.

RONNIE — Credo di sì.

SIR ROBERT — E anche tu facevi esercizio?

RONNIE — È probabile di sì.

SIR ROBERT — Cosa vuoi dire con quel « probabile? ». L'hai fatto o non l'hai fatto?

RONNIE — Sì.

ARTHUR (*aspramente*) — Ronnie! Questo non me l'avevi mai detto.

RONNIE — Ma era soltanto per scherzo.

SIR ROBERT — Non importa se facevi per scherzo o no. Il fatto è che tu facevi esercizio per falsificare la firma di Elliot.

RONNIE — Non era una falsificazione...

SIR ROBERT — Come la chiameresti tu, allora?

RONNIE — Scrivere.

SIR ROBERT — Benissimo. Scrivere. Chiunque rubò il vaglia e lo riscosse, «scrisse» anche la firma di Elliot, no?

RONNIE — Sì.

SIR ROBERT — E, cosa abbastanza strana, proprio nella precisa maniera in cui tu, prima, avevi fatto esercizio per «scrivere» la sua firma.

RONNIE (*con indignazione*) — Eh! Ma voi per chi tenete?

SIR ROBERT (*stizzosamente*) — Non essere impertinente! (*Consulta un documento*) Lo sai che l'Ammiragliato ha mandato il vaglia falsificato al signor Ridgley-Pearce, il maggior esperto grafologo d'Inghilterra?

RONNIE — Sì.

SIR ROBERT — E lo sai che il signor Ridgley-Pearce ha affermato che la firma del vaglia e quella che tu hai fatto sulla busta sono, senza possibilità di dubbio, della medesima mano?

RONNIE — Sì.

SIR ROBERT — E continui a dire che tu non hai falsificato quella firma?

RONNIE — Sì.

SIR ROBERT — In altre parole, il signor Ridgley-Pearl non conosce il suo mestiere?

RONNIE — Bè, comunque si è sbagliato.

SIR ROBERT — Dopo pranzo, quando andasti nello spogliatoio, eri solo?

RONNIE — Non ricordo.

SIR ROBERT — Credo che te ne ricordi benissimo. Eri solo nello spogliatoio?

RONNIE — Sì.

SIR ROBERT — E sapevi qual era l'armadietto di Elliot?

RONNIE — Sì, certo.

SIR ROBERT — Ma che ci facevi esattamente là dentro?

RONNIE — Ve l'ho detto. Per metter via i miei sedici scellini e sei pence.

SIR ROBERT — Perchè?

RONNIE — Pensavo che sarebbero stati più al sicuro.

SIR ROBERT — Più al sicuro che in tasca a te?

RONNIE — Non lo so.

SIR ROBERT — A pranzo ce l'avevi in tasca. Perchè questa improvvisa paura che non fossero al sicuro?

RONNIE (*evidentemente imbarazzato*) — Vi dico che non lo so...

SIR ROBERT — Non sembra anche a te di aver fatto una cosa alquanto strana? Il danaro, in tasca a te, era perfettamente al sicuro. Perchè, così all'improvviso, hai sentito il bisogno di andarlo a nascondere nell'armadietto?

RONNIE (*quasi urlando*) — Non lo so.

SIR ROBERT — Non è stato perchè sapevi che a quell'ora ti saresti trovato solo nello spogliatoio?

RONNIE — No.

SIR ROBERT — Dove si trovava l'armadietto di Elliot rispetto al tuo?

RONNIE — Subito accanto, ma isolato.

SIR ROBERT — Accanto ma isolato. A che ora Elliot aveva messo il suo vaglia nell'armadietto?

RONNIE — Non lo so. Non sapevo neanche che nell'armadietto avesse un vaglia. Non sapevo neanche che avesse comunque un vaglia.

SIR ROBERT — Eppure mi hai detto che eravate grandi amici.

RONNIE — Ma non mi aveva detto di avere un vaglia.

SIR ROBERT — Quanta segretezza da parte sua. (*Fa un appunto sul documento*) Quanto tempo ti trattenesti nello spogliatoio?

RONNIE — Non ricordo.

SIR ROBERT — Fu subito dopo pranzo?

RONNIE — Sì, credo di sì.

SIR ROBERT — E che cosa facesti una volta uscito dallo spogliatoio?

RONNIE — Ve l'ho detto. Andai a domandare il permesso per scendere all'ufficio postale.

SIR ROBERT — A che ora andasti a chiedere il permesso?

RONNIE — Alle due e un quarto, circa.

SIR ROBERT — Il pranzo finisce alle due meno un quarto. Il che significa che tu sei rimasto solo nello spogliatoio per mezz'ora.

RONNIE — Non sono sempre stato nello spogliatoio...

SIR ROBERT — Quanto tempo ci sei stato?

RONNIE — Circa cinque minuti.

SIR ROBERT — E che hai fatto per tutto quell'altro tempo?

RONNIE — Non ricordo.

SIR ROBERT — È ben strano, però, che tu per certe cose abbia un'ottima memoria e per certe altre pessima...

RONNIE — Forse sono stato ad aspettare davanti all'ufficio dell'assistente.

SIR ROBERT (*con fredda ironia*) — Forse sei stato ad aspettare davanti all'ufficio dell'assistente. E probabilmente nessuno ti ha visto, vero?

RONNIE — No. Credo proprio che nessuno mi abbia visto.

SIR ROBERT — E a che cosa pensavi durante quei venticinque minuti passati davanti all'ufficio dell'assistente?

RONNIE (*violentemente*) — Ma se non so neanche se mi trovavo là o no. Non riesco a ricordarmi. Forse non ci sono stato affatto.

SIR ROBERT — No. Forse eri ancora nello spogliatoio a saccheggiare l'armadietto di Elliot.

ARTHUR (*indignato*) — Sir Robert, debbo pregarvi di...

SIR ROBERT — Zitto voi!

RONNIE — Ora ricordo. Ricordo che qualcuno mi ha visto davanti all'ufficio dell'assistente. Un ragazzo che si chiama Cosey. Ricordo che gli ho anche parlato.

SIR ROBERT — E che cosa gli dicesti?

RONNIE — Gli dissi: « Vieni con me all'ufficio postale. Vado a riscuotere un vaglia ».

SIR ROBERT (*in tono di trionfo*) — A « riscuotere » un vaglia.

RONNIE — Volevo dire a fare.

SIR ROBERT — Ma hai detto riscuotere. Perchè hai detto riscuotere se volevi dire fare?

RONNIE — Non lo so.

SIR ROBERT — Credo che volevi proprio dire riscuotere.

RONNIE — No, no. Vi giuro di no. Siete voi che mi confondete.

SIR ROBERT — Mi sembra che ti confondi molto facilmente. Quante altre bugie hai detto?

RONNIE — Nessuna. Non ho mai detto nessuna bugia.

SIR ROBERT (*piegandosi in avanti, con espressione astiosa*) — Io credo che tutto quello che hai detto sia una bugia sola.

RONNIE — No! È tutto vero.

SIR ROBERT — Credo che non ci sia neanche una parola di vero in quello che hai raccontato a me e al magistrato e al maggiore. Credo che tu abbia scassinato l'armadietto di Elliot, che tu abbia rubato il vaglia di Elliot e l'abbia riscosso falsificando la firma.

RONNIE (*piangendo*) — No. No.

SIR ROBERT — Credo che tu l'abbia fatto per scherzo, con l'intenzione di restituire a Elliot i suoi cinque scellini, ma quando l'incontrasti ed egli ti disse che aveva già fatto rapporto tu ti spaventasti e decidesti di non dire niente.

RONNIE — No, no, no. Non è vero.

SIR ROBERT — Ti faccio presente che persistendo a negare la tua colpa, tu metti in gravi difficoltà la tua famiglia e procuri molti fastidi a persone importanti e altolocate...

CATHERINE (*scattando in piedi*) — Questo è un argomento che fareste meglio a non toccare.

ARTHUR (*alzandosi*) — È quel che dico anch'io.

SIR ROBERT (*piegandosi in avanti e fissando Ronnie con occhi cattivi*) — Credo che sia giunta l'ora in cui tu devi decidere a por fine ai guai che hai provocato confessandoci che sei un falsario, un bugiardo e un ladro. (*Grace si alza*).

RONNIE (*in lacrime*) — No! No! No! Io non ho fatto niente. (*Grace si fa rapidamente vicina a Ronnie e lo abbraccia*).

ARTHUR — Questa è un'offesa, signore. (*Desmond si avvicina al tavolo e comincia compuntamente a radunare i documenti che vi sono sparsi sopra. Dalla porta centrale entra John, in abito da sera*).

JOHN — Kate carissima, sono in ritardo. Mi spiace molto... (*S'arresta immediatamente, rendendosi conto della situazione. Ronnie singhiozza istericamente fra le braccia di sua madre. Arthur e Catherine fissano con espressione indignata sir Robert che sembra occupatissimo a ritirare i suoi documenti*).

SIR ROBERT (*a Desmond*) — Posso darvi un passaggio? Ho l'auto di sotto.

DESMOND — Ehm... grazie... no...

SIR ROBERT (*in tono ruvido*) — Bè, domattina mandatemi tutte queste scartoffie in ufficio, vi spiace?

DESMOND — Ma... ma vi servono ancora... ormai?

SIR ROBERT — Oh, sì. Il ragazzo è evidentemente innocente. E io sono disposto a provarlo. (*Sir Robert fa un lieve inchino ad Arthur e a Catherine e attraversa languidamente la camera sotto gli occhi sbalorditi di John cui fa un cenno di saluto mentre esce. Ronnie continua a singhiozzare istericamente*).

## * PARTE SECONDA *

### QUADRO PRIMO

*La stessa stanza della prima parte Nove mesi più tardi. Una sera in gennaio, verso le ventidue e trenta.* (*Arthur siede nella sua poltrona leggendo ad alta voce un articolo di giornale. Lo stanno ad ascoltare Ronnie e Grace, per quanto nessuno dei due abbia l'aria di far molta attenzione. Ronnie è seduto nella poltrona a sinistra ed è evidente che tiene gli occhi aperti con difficoltà; Grace sta rammendando un vecchio abito ed è visibilmente assorta in altri pensieri che, per lei, devono essere più importanti. Nella stanza non c'è altra luce che quella del fuoco nel caminetto e della lampada sopra la poltrona di Arthur*).

ARTHUR (*leggendo*) — ... « per tutta la durata di questa vicenda ormai lunghissima, l'Ammiragliato non ha mai in alcun momento agito intempestivamente o con leggerezza, ed è soltanto nelle istrioniche iperboli del mio onorevole e colto contraddittore che la condotta del mio ufficio è dipinta insensibile al punto da diventare sospetta di deliberata ostilità nei confronti del cadetto Winslow. Tali accuse sono prive di fondamento ch'io mi ritengo in diritto di ignorarle. (Un onorevole deputato: non potete). Gli Onorevoli dell'Opposizione possono interrompere fintanto che loro piaccia ma – ripeto – non c'è, nel caso del cadetto Winslow, nulla che l'Ammiragliato abbia fatto o abbia trascurato di fare per cui io, Primo Lord dell'Ammiragliato, debba sentirmi in dovere di presentare delle scuse. (Ancora interruzioni dell'opposizione) ». (*Arthur interrompe la lettura e alza gli occhi dal giornale*) Mi sembra che a questo punto il Primo Lord abbia qualche fastidio. (*S'interrompe osservando che Ronnie ha lasciato cadere la testa sul cuscino, addormentandosi di colpo*) Credo che il mio modo di leggere non sia l'ideale per tenervi svegli. (*Nessuna risposta*) Dicevo che credo che il mio modo di leggere non sia l'ideale per tenervi svegli! (*Ancora nessuno gli risponde. In tono desolato*) Grace!

GRACE — Povero topolino addormentato! Avrebbe dovuto andare a letto da un pezzo, Arthur.

ARTHUR — Grace cara... in questo preciso momento il tuo povero topolino addormentato è oggetto di una discussione violentissima alla Camera dei Comuni. Perciò, date le circostanze, mi ero permesso di credere che gli sarebbe stato possibile di sforzarsi di star sveglio qualche minuto più del solito...

GRACE — Credo sia anche sovreccitato. (*Arthur e Grace guardano insieme, affettuosamente, la piccola forma tranquillamente scivolata nel sonno*).

ARTHUR — Già: è proprio il ritratto d'un ragazzo sovreccitato. (*Con voce risoluta*) Ronnie! Ronnie! (*Nessuna risposta*) Ronnie!

RONNIE (*aprendo gli occhi*) — Sì, papà?

ARTHUR — Sto leggendo il resoconto della seduta in Parlamento. Vuoi ascoltare o preferisci andare a letto?

RONNIE — Oh, preferirei ascoltare, si capisce, papà. Anzi, ascoltavo... solo che tenevo gli occhi chiusi.

ARTHUR — Molto bene. (*Riprende a leggere*) « Il Primo Lord seguitò a parlare fra continue interruzioni: la critica maggiore che si nuove alla condotta dell'Ammiragliato fa perno sulla questione meramente legale della Petizione di Diritto avanzata dal signor Arthur Winslow e fin qui procrastinata dall'Ammiragliato. Sir Robert Morton ha fatto grande sfoggio di eloquenza con i suoi patetici richiami alla libertà dell'individuo minacciata – egli ha detto – dal nuovo dispotismo della burocrazia: e io sono stato commosso come ogni altro Onorevole collega dall'eco risonante delle sue parole: la giustizia deve avere il suo corso, la veneranda formula con la quale, secondo lui, il Procuratore generale dovrebbe, senza batter ciglio, dare la sua approvazione alla Petizione di Diritto. Tuttavia la cosa non è così semplice come si potrebbe credere. Il cadetto Ronald Winslow era al servizio della Corona e in quanto tale non ha maggior diritto di qualsiasi altro membro dell'esercito di Sua Maestà di citare la Corona in tribunale. Concedergli una simile cosa significherebbe indubbiamente creare un precedente quanto mai pericoloso. Io credo fermamente che in certi casi i diritti privati debbano essere sacrificati all'interesse comune... (*Arthur alza gli occhi dal giornale. Ronnie, dopo un vigoroso sforzo per tenere gli occhi aperti pizzicandosi e impiegando altri espedienti, ha di nuovo ceduto al sonno. In tono aspro*) Ronnie! Ronnie! (*Ronnie si scuote per un attimo e subito si accomoda più comodamente sui cuscini*) Ma guarda cosa devo vedere!

GRACE — Ma è stanco morto! Farei meglio a portarlo nel suo lettino.

ARTHUR — No: se vuol dormire, può dormire benissimo anche qui.

GRACE — Sì, ma nel suo lettino si riposerebbe molto di più.

ARTHUR — Mi spiace, ma debbo insistere: fin che la discussione in Parlamento continua la causa di essa non andrà affatto a riposarsi di più nel suo lettino. (*Dalla porta centrale entra Violet*).

VIOLET (*ad Arthur*) — Di fuori ci sono altri tre giornalisti, signore. Desiderano parlare subito con voi. Debbo farli entrare?

ARTHUR — No. Certo che no. Ieri ho tenuto una specie di conferenza stampa. Ora, fino a che non sia finita la discussione non ho altro da dire.

VIOLET — Sì, signore. È quel che gli ho già detto io, ma non se ne vogliono andare lo stesso.

ARTHUR — Bè, arrangiati. Usa la forza, se è necessario.

VIOLET — Sì, signore. E devo preparare qualche sandwich per la signorina Catherine che non ha fatto in tempo per la cena?

GRACE — Sì, Violet. Buona idea.

VIOLET — Sì, signora. (*Esce. Sulla porta, rivol-*

*gendosi a qualcuno nell'entrata*) No. Niente da fare. Più nessuna intervista.

ARTHUR — Grace cara...

GRACE — Sì?

ARTHUR — Mi pare che questa sarebbe stata un'ottima occasione per parlare a Violet.

GRACE (*risolutamente*) — No, caro.

ARTHUR — Vuoi dire che non era una buona occasione? O vuoi dire invece che non hai la minima intenzione di parlarle?

GRACE — Una volta o l'altra le parlerò, Arthur. Domani, forse. Ma adesso, no.

ARTHUR — Fuori il dente fuori il dolore. Ogni giorno che passa non fa altro che aumentare le tue preoccupazioni...

GRACE (*amaramente*) — Le mie preoccupazioni? E che ne sai tu delle mie preoccupazioni? (*Si alza*).

ARTHUR — Ne so quanto basta, Grace. Ma credo che sarebbe molto meglio se tu guardassi freddamente in faccia la situazione.

GRACE — Tu fai presto a parlare, Arthur. Dal momento che non tocca a te...

ARTHUR — Posso farlo io, se preferisci.

GRACE — No, caro. (*Prende il cestino da lavoro che aveva posato sullo sgabello e col lavoro che ha in mano va a riporlo in un cesto più grande ch'è accanto alla porta*).

ARTHUR — Se le spieghi con ogni precauzione il dilemma in cui ci siamo venuti a trovare... se la metti davanti alle cifre che t'ho fatto io ieri... oso credere che non la troverai priva di comprensione.

GRACE — Ma non le sarà facile trovare un altro posto.

ARTHUR — Le daremo tutte le referenze possibili.

GRACE — Che non serviranno a cambiare il fatto che Violet non ha mai fatto una vera pratica di cameriera e... bè... lo sai anche quante volte abbiamo dovuto giustificarla davanti alla gente. No, Arthur: qui non è questione di cifre. Mandarla via sarebbe una cosa di una brutalità inaudita. (*Si avvicina ad Arthur*).

ARTHUR — La realtà è una cosa brutale.

GRACE (*con una punta di esasperazione isterica*) — La realtà? Non vedo come la realtà possa... (*Si sposta verso il centro*).

ARTHUR — La realtà, in questo momento, è che noi non disponiamo neanche più della metà delle entrate che avevamo un anno fa e continuiamo a tenere lo stesso tono di vita. Comunque tu la giri, questo è un fatto economico.

GRACE (*volgendosi verso di lui*) — Non parlo di fatti economici, Arthur... parlo di fatti normali, comuni, quotidiani, delle cose che ci sembravano sicure un anno fa e che ora non lo sembrano più.

ARTHUR — Quali cose?

GRACE (*avvicinandosi ad Arthur, in tono via via più forte e sicuro*) — Cose come una casa felice e tranquilla e una vita ordinata e rispettabile e una qualunque speranza per l'avvenire nostro e dei nostri figlioli. In quest'ultimo anno tu hai rinunziato a tutto questo, Arthur. Tu te ne ripaghi con questo, immagino... (*indica il titolo del giornale*) ... e capisco che possa essere una cosa appassionante e importante, ma non ci può restituire le cose che abbiamo perduto... (*Ronnie si agita nel sonno. Grace abbassa la voce*) Io non posso fare altro che pregare Iddio che t'illumini su quanto stai facendo.

ARTHUR (*dopo un momento di pausa*) — So perfettamente che cosa mi sto facendo, Grace. Sto per proclamare l'innocenza di mio figlio in faccia a tutto il mondo, e per ottenere questo risultato non sono disposto a guardare al costo.

GRACE (*facendo un altro passo verso Arthur*) — Ma il costo può essere assolutamente sproporzionato...

ARTHUR — Può essere. Questo non mi riguarda. Io non amo la teatralità, Grace, ma certe cose sei tu che mi costringi a dirle. È stata commessa un'ingiustizia. Io mi sono proposto di ripararla e non c'è sacrificio al mondo ch'io non sia preparato ad affrontare per giungere a questo scopo.

GRACE (*con improvvisa violenza*) — Oh, se almeno vedessi la ragione di tutto ciò! (*Indica Ronnie*) Ronnie è perfettamente felice, frequenta una buona scuola, riesce abbastanza bene. Nessuno avrebbe mai saputo niente di Osborne se tu non fossi andato in giro a urlarlo in tutto il mondo. Ora, comunque vadano le cose, egli non sarà altro per tutta la vita che il ragazzo del caso Winslow... il cadetto che ha rubato un vaglia...

ARTHUR (*cupamente*) — Il ragazzo che non ha rubato il vaglia.

GRACE (*con voce stanca*) — Che differenza c'è? Quando milioni di persone parlano e spettegolano su di lui, un «rubò» o «non rubò» conta molto poco. Essere il cadetto Winslow è una cosa già abbastanza triste di per se stessa. Tu parli di sacrificare tutto per lui, ma quando sarà cresciuto non te ne potrà essere grato, Arthur... neanche se avessi dato la vita per... proclamare al mondo – come tu dici – la sua innocenza. (*Arthur fa un gesto d'impazienza*) Sì, Arthur, la vita. (*Sul punto di piangere*) Tu stai distruggendo te stesso, Arthur, e me e la tua famiglia... e a quale scopo, mi piacerebbe sapere? Cento volte ho chiesto a te e a Kate di spiegarmelo... ma non sono mai riuscita a venire a capo. Perchè, Arthur?

ARTHUR (*calmo*) — Per la giustizia, Grace.

GRACE — È una cosa molto nobile. Sei sicuro che sia altrettanto vera? Sei sicuro che non sia soltanto orgoglio e presunzione e stupido puntiglio?

ARTHUR (*con un gesto della mano verso di lei*) — No, Grace. Non credo. Davvero, non posso credere che sia...

GRACE — No. Questa volta non piangerò, non dirò che mi spiace, per ricominciare ogni cosa come prima. Tutto posso sopportare, purchè me ne sia data una ragione. Ma non è onesto chiedermi di sacrificare senza dirmi niente. Non è onesto... (*Esce precipitosamente dalla porta centrale. Ronnie apre gli occhi. Arthur accenna un movimento, come stesse per seguire Grace*).

RONNIE — Che cosa succede, papà?

ARTHUR — Tua madre è un po' eccitata.

RONNIE (*assonnato*) — Perchè? C'è qualcosa che non va?

ARTHUR — Oh, sì. (*Mormorando*) Va tutto bene. Tutto benissimo, davvero. (*Ronnie richiude gli occhi*

*dopo aver tentato di resistere al sonno che lo invade. Arthur prosegue in tono affettuoso*) Ora è meglio che tu vada a dormire, Ronnie. Starai molto più comodo. (*Si rende conto che Ronnie si è di nuovo addormentato. Gli si avvicina e fa un gesto come volesse svegliarlo poi si stringe nelle spalle e torna a sedere. Dalla porta centrale entra Violet con un piatto di sandwiches e una lettera su un vassoio. Depone i sandwiches sul tavolo a destra poi s'avvicina ad Arthur e gli porge la lettera. Arthur la prende e la posa sul tavolo senza aprirla. Violet si volge per uscire*) Grazie, Violet. Oh, Violet...

VIOLET (*voltandosi, placidamente*) — Sì, signore?

ARTHUR — Da quanto tempo siete con noi, Violet?

VIOLET — Ad aprile saranno ventiquattro anni, signore!

ARTHUR — Tanto?

VIOLET — Sì, signore. Quando io sono venuta da voi, la signorina Kate era alta così, non di più (*fa il segno con la mano*) e il signorino Dickie non si sognava ancora neanche...

ARTHUR — Sì, ora mi ricordo. Ricordo benissimo. Che ne pensate di questa faccenda, Violet?

VIOLET — Oh, un bell'imbroglio.

ARTHUR — Già. Un bell'imbroglio.

VIOLET — Oggi c'era un articolo sull'« Evening News ». L'avete letto, signore?

ARTHUR — No. Cosa diceva?

VIOLET — Oh, che in fondo non è altro che una tempesta in un bicchier d'acqua e una deplorevole perdita di tempo per il Governo, ma che – in fondo – era comunque una buona cosa perchè poteva capitare solo in un paese come l'Inghilterra...

ARTHUR — Mi sembra che il ragionamento non fili del tutto logico...

VIOLET — Bè, forse non era proprio come ve lo racconto io. Ad ogni modo, era scritto molto bene. E quando penso che tutto questo è successo per causa del nostro signorino Ronnie mi viene proprio da ridere. Far perdere tempo al Governo, alla sua età! Io non ho mai fatto niente di simile. Bè, non si finisce mai d'imparare a questo mondo!

ARTHUR — Già. Non si finisce proprio mai d'imparare.

VIOLET — Bè... il signore comanda altro?

ARTHUR (*dopo una breve pausa*) — No, Violet. Non c'è altro. (*Violet apre la porta centrale scontrandosi con Catherine*).

CATHERINE — Buona sera, Violet.

VIOLET — Buona sera, signorina. (*Catherine entra mentre Violet, dopo aver acceso le luci esce chiudendosi la porta alle spalle*).

CATHERINE (*avvicinandosi ad Arthur*) — Ciao, papà. (*Lo bacia, poi indica Ronnie*) Un onorevole membro del Parlamento lo sta descrivendo come una piccola creatura affranta che invoca giustizia dall'umanità. Mi piacerebbe che lo vedesse adesso.

ARTHUR (*stizzosamente*) — Dovrebbe essere già a letto da un pezzo. Come vanno le cose? È finita la discussione?

CATHERINE (*va al sofà su cui depone il mantello e i guanti*) — Piuttosto bene. Il Primo Lord ha assicurato formalmente che, per il futuro, non si faranno più inchieste a Osborne o a Dartmouth senza che ne siano preventivamente informati i genitori. Sembra che questo abbia soddisfatto molti parlamentari...

ARTHUR — Ma per quel che riguarda noi? È disposto o no a concederci la possibilità di un giudizio equanime?

CATHERINE — Sembrerebbe di no.

ARTHUR — Ma è iniquo. Credevo che fosse obbligato a...

CATHERINE — Lo credevo anch'io. Ma sembra che il Parlamento sia d'altro avviso.

ARTHUR — Ci sarà una divisione?

CATHERINE — Facile. In questo caso il Governo avrà partita vinta.

ARTHUR — Qual era la mozione?

CATHERINE (*avvicinandosi al tavolo a destra*) — Ridurre di cento sterline lo stipendio del Primo Lord. (*Con un pallido sorriso*) Naturalmente non c'è nessuno che desideri sul serio una cosa simile. (*Vede i sandwiches*) Sono per me?

ARTHUR — Sì. (*Catherine comincia a mangiare*) Di modo che siamo di nuovo al punto di partenza.

CATHERINE — Sembrerebbe.

ARTHUR — L'interpellanza in Parlamento non ci è servita a niente.

CATHERINE — Bè, comunque ha fatto un po' di chiasso intorno al caso. Qualche migliaio di persone in più dirà domani a colazione: « Però, a quel ragazzo dovrebbero dargli la possibilità di avere un giudizio equanime ». (*Si mette a sedere sulla sedia a destra del tavolo*).

ARTHUR — Già, ma a che serve se nessuno gli dà retta?

CATHERINE — Qualcuno gli darà retta... col tempo.

ARTHUR — Col tempo? (*Fa una pausa*) Ma sir Robert non ha protestato quando il Primo Lord s'è rifiutato di concedere il processo?

CATHERINE — A voce non ha protestato. Ha fatto qualcosa di più spettacolare e drammatico. Per quasi tutto il discorso del Primo Lord se n'è stato zitto senza batter ciglio poi, d'improvviso, s'è alzato risolutamente, ha guardato bene in faccia il Primo Lord, ha scaraventato in terra un malloppo di appunti e se n'è andato. Ha fatto molta impressione. Se non lo conoscessi, avrei detto ch'era veramente indignato...

ARTHUR — Certo ch'era indignato davvero. Qualunque uomo di cuore lo sarebbe stato.

CATHERINE — Sir Robert, caro papà, non è un uomo di cuore. Non credo che ci sia emozione al mondo suscettibile di commuoverlo.

ARTHUR — Tranne, forse, un esasperato amore per la giustizia.

CATHERINE — Tranne, vuoi dire, un esasperato amore per sir Robert Morton.

ARTHUR — Sei un'ingrata che non tiene conto di tutto quel che ha fatto per noi in questi ultimi mesi... (*Catherine si alza e gli volge le spalle*).

CATHERINE — Non sono un'ingrata, papà. È stato ammirevole... e io non ho difficoltà ad ammetterlo. Nessuno avrebbe potuto lottare con più entusiasmo.

ARTHUR — E allora...

CATHERINE — E allora sono i moventi che lo

spingono che io discuto. Anzi, non li discuto affatto. Li conosco.

ARTHUR — E sarebbero?

CATHERINE — Anzitutto un calcolo pubblicitario... Sai: « Ecco qua lo strenuo difensore della piccola vittima » ... e poi un calcolo politico. Due cose di molta importanza per un uomo ambizioso. Per sua fortuna noi gliele abbiamo date entrambe.

ARTHUR — Fortunatamente per noi, Kate.

CATHERINE — Bè, d'accordo. Ma non illuderti sul suo conto, papà. Quell'uomo è un anguilla, una fredda, superba, viscida, inafferrabile anguilla. (*Dalla porta centrale entra Violet*).

VIOLET (*annunziando*) — Sir Robert Morton. (*Catherine inghiotte di colpo il boccone di sandwiches che stava masticando*).

SIR ROBERT (*entrando*) — Buona sera.

CATHERINE (*mezzo soffocata*) — Buona sera.

SIR ROBERT — Qualcosa che non va?

CATHERINE — Già.

SIR ROBERT — Posso aiutarvi? (*Le batte gentilmente sulla schiena*).

CATHERINE — Grazie.

SIR ROBERT (*ad Arthur*) — Buona sera, signore. Pensavo di venirvi a dare il resoconto dei fatti del giorno, ma vedo che vostra figlia mi ha preceduto.

CATHERINE — M'avete vista in tribuna?

SIR ROBERT (*galantemente*) — Con un cappellino così grazioso, non avrei potuto fare a meno di vedervi.

ARTHUR — Comunque, signore, siete stato molto buono a salire.

SIR ROBERT (*vedendo Ronnie*) — Ah. Il «casus belli» dorme... (*Arthur si alza e s'avvicina a Ronnie per svegliarlo*) No, no, vi prego. Non disturbate i suoi sogni innocenti.

CATHERINE — Sogni innocenti?

SIR ROBERT — Infatti. E poi, credo che dal giorno del nostro primo incontro Ronnie non abbia molta simpatia per me.

CATHERINE (*sedendo a sinistra del tavolo*) — Vorreste rivelarci un segreto professionale, sir Robert? Che cos'è stato nel corso di quel primo interrogatorio a farvi così sicuro della sua innocenza?

SIR ROBERT — Tre cose. Anzitutto che ammetteva troppe cose a suo svantaggio. Se fosse stato colpevole sarebbe stato assai più attento... assai più guardingo. Poi gli ho teso una trappola, e infine gli ho offerto una scappatoia. Se fosse stato colpevole sarebbe caduto nella trappola e quindi avrebbe accettato la scappatoia. Invece non ha fatto nè l'una nè l'altra cosa.

CATHERINE — La trappola consisteva nel chiedergli improvvisamente a che ora Elliot aveva chiuso il vaglia nell'armadietto, no?

SIR ROBERT — Sì.

ARTHUR — E la scappatoia?

SIR ROBERT — Gli suggerii che poteva aver preso il vaglia per scherzo cosa che – se fosse stato colpevole – avrebbe ammesso senz'altro come quello che fra i due mali era il minore.

CATHERINE — Capisco. Molto intelligente, non c'è che dire.

SIR ROBERT (*con un lieve inchino*) — Grazie.

ARTHUR — Prendete qualcosa, sir Robert? Un whisky e soda?

SIR ROBERT — No, grazie. (*Si mette a sedere sulla poltrona di Grace allungando i piedi sullo sgabello*).

ARTHUR — Mia figlia mi ha detto della vostra protesta durante il discorso del Primo Lord. Una cosa magnifica, ha detto.

SIR ROBERT (*guardando Catherine*) — Ve l'ha detto? È stata molto buona. È un vecchio trucco, sapete. L'ho fatto parecchie volte, in Parlamento. Ed è sempre di un'efficacia sorprendente... (*Catherine incontra gli occhi di suo padre e accenna col capo con aria di trionfo. Sir Robert prosegue rivolto a Catherine*) Vi siete accorta che il Primo Lord ne sia rimasto scosso?

CATHERINE — E come avrebbe potuto non esserlo? (*Si alza e si avvicina ad Arthur*) Vorrei che ci fossi stato anche tu a vederlo, papà... era... (*Scorge sul tavolo la lettera che Arthur non ha ancora aperta. La prende ed esamina la busta*) Quando è arrivata?

ARTHUR — Pochi minuti fa. Riconosci la calligrafia?

CATHERINE — Sì. (*Lascia cadere la lettera sul tavolo dov'era prima*).

ARTHUR — Di chi è?

CATHERINE — Mi darei la pena di leggerla, se fossi in te. (*Arthur la guarda intrigato, poi prende la lettera*).

ARTHUR (*a sir Robert*) — Permettete?

SIR ROBERT — Prego. (*Arthur apre la lettera e comincia a leggere. Catherine sta ad osservarlo per qualche secondo, poi si siede sul bracciolo della sua poltrona e si volge verso sir Robert con una vivacità alquanto forzata*).

CATHERINE — Qual è la prossima mossa che contate di fare?

SIR ROBERT — Ci ho riflettuto a lungo, signorina Winslow... e credo che la cosa migliore, per il momento, sia di rinnovare i nostri sforzi onde costringere l'accusa all'azione.

CATHERINE (*senza perdere di vista suo padre*) — E avete speranza di riuscirvi?

SIR ROBERT — Oh, sì. Comunque otterremo sempre il non disprezzabile risultato di dar grosse seccature a qualcuno...

CATHERINE — Bè, grazie a voi, a questo ci siamo già arrivati...

SIR ROBERT (*soavemente*) — Oh, sì. Dar seccature al mio prossimo è, in fondo, la sola qualità naturale che mi riconosco. (*Anche sir Robert tiene d'occhio Arthur avvertendo qualcosa di anormale. Arthur finisce di leggere la lettera*).

CATHERINE (*con falsa vivacità*) — Sai, papà: sir Robert pensa che potremo costringere l'accusa ad agire...

ARTHUR — Cosa?

SIR ROBERT — Stavamo discutendo come procedere...

ARTHUR — Procedere? (*Gira lo sguardo un poco attonito dall'uno all'altra*) Ah, sì. Dobbiamo pensare a questo, sicuro. (*Fa una pausa*) Come procedere. (*Improvvisamente, a sir Robert*) Temo che, pensandoci bene, ci sia molto poco da procedere... (*Tende*

*la lettera a Catherine. Sir Robert lo guarda senza capire. Catherine comincia a leggere rapidamente*).

SIR ROBERT (*con un improvviso mutamento di tono*) — Dobbiamo proseguire: questa è una cosa che non si discute neanche.

ARTHUR (*a voce bassa*) — Non spetta a voi decidere, signore, ma a me.

SIR ROBERT (*duramente*) — Allora vi prego di rifletterci bene. Sospendere ora sarebbe una pazzia.

ARTHUR — Pazzia? Stasera la mia salute mentale è già stata messa in discussione e proprio perchè ho spinto le vicende a questi estremi.

SIR ROBERT — Qualunque sia il contenuto di quella lettera... o qualunque cosa sia intervenuta a scoraggiarvi, io sono dell'opinione che dobbiamo continuare la battaglia...

ARTHUR — Continuare? Noi? È la mia battaglia... La battaglia che combatto da solo... e a me solo spetta di giudicare quand'è venuta l'ora di rinunciarvi.

SIR ROBERT (*violentemente*) — Rinunciarvi? Ma perchè rinunciarvi? In nome di Dio, Winslow, perchè? (*Si alza e va a mettersi di fronte ad Arthur*).

ARTHUR (*lentamente*) — Ho fatto molti sacrifici per questo caso. Non avevo diritto di farli, ma li ho fatti lo stesso. C'è un limite però, ed io ho raggiunto questo limite. Mi spiace, sir Robert. Mi spiace più, forse, di quanto non spiaccia a voi, ma ormai il caso Winslow è finito.

SIR ROBERT — Sciocchezze! (*Si volge allontanandosi verso destra. Arthur appare sorpreso da questa espressione poco parlamentare. Catherine, che ha letto e riletto la lettera, con voce pacata interviene a rompere il silenzio*).

CATHERINE — Mio padre non si rende conto di ciò che dice, sir Robert.

SIR ROBERT — Ho piacere di sentirvelo dire.

CATHERINE — Forse è meglio che io vi spieghi che questa lettera...

ARTHUR — No, Kate.

CATHERINE — Sir Robert è così informato ormai delle nostre faccende familiari che non vedo ragione di non dirgli tutto. (*A sir Robert*) Questa lettera è di un certo colonnello Watherstone col figlio del quale sono fidanzata. Noi sapevamo perfettamente ch'egli non approvava questa vicenda, cosicchè questa lettera non ci sorprende affatto. In essa dice fra l'altro che i nostri sforzi di screditare l'Ammiragliato alla Camera dei Comuni, oggi, non hanno avuto altro risultato che quello di coprire di ridicolo il nome dei Winslow agli occhi di tutta la nazione. Mi pare che dica proprio così. (*Consulta la lettera*) Sì. Esatto: « Coprire di ridicolo il nome dei Winslow agli occhi di tutta la nazione ».

SIR ROBERT — Mi pare che le qualità letterarie di questo colonnello...

CATHERINE — Non siano eccellenti. Già. Poi prosegue dicendo che se mio padre non gli darà assicurazione scritta di voler por fine a questa « insulsa e stupida agitazione » – immagino che si riferisca al caso – egli eserciterà tutta la sua influenza per persuadere suo figlio a rompere il fidanzamento.

SIR ROBERT — Ho capito. Un ultimatum.

CATHERINE — Sì... ma che non servirà a niente.

SIR ROBERT — Non ha influenza su suo figlio?

CATHERINE — Oh, sì. Un po', certo. Ma suo figlio non è più un ragazzo ed è padrone di se stesso...

SIR ROBERT — Dipende economicamente da suo padre.

CATHERINE — Gli passa un assegno. Ma lui può vivere benissimo... Tutt'e due potremmo vivere benissimo anche senza l'assegno. (*Sir Robert dà un'occhiata a Catherine, poi si volge bruscamente e si avvicina ad Arthur*).

SIR ROBERT — Dunque, signore?

ARTHUR — Temo proprio di non poter tornare su quanto ho detto. Comunque vi comunicherò le mie decisioni tra qualche giorno...

SIR ROBERT — Vostra figlia sembra disposta a correre il rischio. (*Catherine si avvicina al tavolo e prende una sigaretta*).

ARTHUR — Io no, almeno fino a quando non mi sia reso conto di quanto è grande questo rischio...

SIR ROBERT (*volgendosi a Catherine*) — Voi pensate che sia un rischio grosso, signorina Winslow?

CATHERINE (*dopo un momento di pausa*) — Trascurabile. (*Sir Robert la guarda di nuovo. Sentendo gli occhi di lui che la fissano, Catherine gli risponde con un'occhiata di sfida. Una piccola pausa*).

SIR ROBERT (*riprendendo le sue maniere languide*) — Ho capito. Posso prendere una sigaretta? (*S'avvicina al tavolo a destra*).

CATHERINE – Sì, naturalmente. Credevo non fumaste.

SIR ROBERT — Oh, molto raramente. (*Prende una sigaretta. Rivolgendosi ad Arthur*) Vi prego di scusarmi, signore, per il modo con cui vi ho parlato un momento fa. Sono imperdonabile.

ARTHUR — Non parliamone più. Eravate seccato di dover interrompere il caso, e, ad essere franco, mi siete piaciuto proprio per questo...

SIR ROBERT (*con un gesto vago*) — È stata una giornata piuttosto faticosa. La Camera dei Comuni è un posto particolarmente logorante: poco ventilato, aria troppo calda... Sono veramente mortificato.

ARTHUR (*lasciando cadere il discorso*) — Per carità... (*Si mette a sedere*).

SIR ROBERT (*ruvidamente*) — È inteso comunque che voi potete decidere del caso come vi pare. (*A Catherine*) Quel cappellino è veramente molto grazioso, signorina Winslow...

CATHERINE — Sono contenta che vi piaccia.

SIR ROBERT — Però non mi sembra giusto che una signora con le vostre convinzioni politiche si permetta di farsi bella con fronzoli così femminili. Mi dà l'impressione che vogliate tenere i piedi in due staffe...

CATHERINE — Beh, ma io non sono una militante, voi lo sapete, sir Robert. Mica vado in giro a rompere le vetrine dei negozi con un martello o robe del genere.

SIR ROBERT (*languidamente*) — Ho veramente piacere di sentirvelo dire. Sono cose assolutamente incompatibili col vostro cappellino... (*Catherine gli lancia un'occhiata astiosa e trattiene una risposta pungente. Va a sedersi sulla poltrona a destra del tavolo*) Non ho mai capito bene, signorina Winslow, quale sia la vostra attività in favore della causa.

CATHERINE (*brevemente*) — Sono segretaria dell'Associazione Pro Voto Femminile per la Zona Occidentale di Londra.

SIR ROBERT — È un lavoro faticoso?

CATHERINE — Piuttosto.

SIR ROBERT — Non credo però che sia particolarmente redditizio.

CATHERINE — È una prestazione volontaria e gratuita.

SIR ROBERT (*come a se stesso*) — Povero me! Però voialtre ragazze quanti sacrifici siete disposte a fare per le vostre idee... (*Dalla porta centrale entra Violet*).

VIOLET (*a Catherine*) — C'è il signor Watherstone nell'entrata, signorina. Dice che vorrebbe dirvi due parole a quattr'occhi... Ma proprio a quattr'occhi... (*Pausa*).

CATHERINE — Oh. (*Si alza*) Andrò fuori a parlargli...

ARTHUR — No. Ricevilo qui. (*Si alza faticosamente dalla poltrona*) Non vi spiace passare un momento in sala da pranzo, sir Robert?

SIR ROBERT — Affatto.

CATHERINE — Grazie, Violet.

VIOLET (*a qualcuno nell'entrata*) — Volete accomodarvi, signore? (*Entra John, che appare piuttosto ansioso e depresso. Catherine lo accoglie con un sorriso che le è ricambiato senza eccessivo calore. Questo scambio sfugge ad Arthur, che volge loro le spalle, ma non a sir Robert. Violet esce e chiude la porta*).

CATHERINE — Ciao, John.

JOHN — Ciao. (*Ad Arthur*) Buonasera, signore.

ARTHUR — Buonasera. (*Va verso la sala da pranzo, apre la porta e accende la luce*).

CATHERINE — Credo che tu non conosca sir Robert Morton.

JOHN — No. Molto lieto, signore.

SIR ROBERT — Il piacere è tutto mio. (*Ad Arthur*) Mi pare che mi aveste offerto un whisky e soda. (*A John*) Posso farvi le mie sincere congratulazioni?

JOHN — Congratulazioni? Oh, sì, grazie. (*Sir Robert ed Arthur passano in sala da pranzo. Pausa. John s'avvicina a Ronnie*) Dorme?

CATHERINE — Sì. (*Prende il cappellino e lo posa sul divano*).

JOHN (*continuando a guardare Ronnie*) — Sei sicura che dorme davvero?

CATHERINE — Sì.

JOHN (*dopo un momento di pausa*) — Mio padre ha scritto una lettera a tuo padre.

CATHERINE — Lo so, l'ho letta.

JOHN — Oh!

CATHERINE — E tu?

JOHN — Sì, me l'ha fatta leggere. (*Pausa. John evita di guardare in viso Catherine*) E allora, qual è la risposta di tuo padre?

CATHERINE — La risposta di mio padre? Non credo che abbia intenzione di rispondere.

JOHN — Credi che farà finta di niente?

CATHERINE — È la miglior risposta al ricatto.

JOHN (*con un sospiro*) — Devo ammettere che mio padre poteva essere meno brutale.

CATHERINE — Brutale?

JOHN — Ho cercato di persuaderlo a non spedirla.

CATHERINE — Me ne compiaccio.

JOHN — Il guaio è... che lui fa sul serio.

CATHERINE — Non ne ho mai dubitato.

JOHN — E se tuo padre si ostina a mandare avanti il caso, ho proprio paura che metta in atto le sue minaccie.

CATHERINE — Vuoi dire... che si opporrà al nostro matrimonio?

JOHN — Sì.

CATHERINE (*quasi piangendo*) — Ma è una minaccia sciocca, vero, John?

JOHN (*lentamente*) — Bè... c'è la questione dell'assegno.

CATHERINE (*cupamente*) — Sì. Capisco. C'è la questione dell'assegno.

JOHN — Vedi, Kate carissima, dobbiamo andare coi piedi di piombo in questa faccenda; se no alla fine ci troveremo nei guai.

CATHERINE — È senza il suo assegno che ci troveremmo nei guai?

JOHN — E senza il tuo? Cara fanciulla, certo che ci troveremmo nei guai. Non dimenticare che col mio stipendio non posso vivere io, figuriamoci in due...

CATHERINE — Bè, in fondo dicono che costa meno vivere in due che uno solo.

JOHN — Non dargli retta. Vivere in due costa quel che costa... senza contare il resto.

CATHERINE — Ho capito. (*Va a sedersi sulla poltrona a sinistra del tavolo*).

JOHN (*avvicinandosi*) — Non sono come te, io: io sono uno che tiene i piedi bene in terra. Mi spiace, ma credo che non sia il caso di andare più avanti se prima non abbiamo riflettuto bene su queste cose. È un problema che bisogna affrontare.

CATHERINE — Sono pronta ad affrontarlo, John. Tu cosa suggerisci?

JOHN (*prudentemente*) — Bè... io credo che dovremmo pensarci molto bene prima di fare un altro passo.

CATHERINE — Certo che ci penseremo, John. Ma il problema è di sapere quale sarà questo altro passo... (*John si mette a sedere sul bracciolo della poltrona di Grace*).

JOHN — Ecco, io la vedrei in questo modo. Ti prevengo che adesso sarò molto sincero. Spero che tu non ti vorrai offendere...

CATHERINE — No. Anzi...

JOHN — Tuo fratello, quello che dorme là, ruba o non ruba un vaglia di cinque scellini. Per più di un anno tu e tuo padre combattete una magnifica battaglia in sua difesa, e tutti, ne sono certo, vi ammirano per questo.

CATHERINE — Bè, tuo padre forse no.

JOHN — Bè, lui è un testardo come quei vecchi ammiragli con i quali ti sei scontrata. Voglio dire che ti ammira la gente normale e ragionevole, come me. Ma ora... voi avete avanzato due richieste, la Petizione di Diritto che l'Ammiragliato aveva respinto e il ricorso. E alla Camera dei Comuni si sta facendo un chiasso del diavolo intorno al vostro nome. Ma non ne avete abbastanza, carissima? Mio Dio! Dimmi che avete intenzione di farla finita.

CATHERINE (*lentamente*) — Sì, credo che questa volta sia finita davvero. (*Si alza e va accanto al caminetto*).

JOHN (*indicando Ronnie*) — E lui non se ne dà neanche per inteso.

CATHERINE — Già, lo so.

JOHN — Ma guardalo! Eccolo lì felice e contento, non un pensiero al mondo. Come vuoi sapere cos'ha nella testa? Come puoi essere sicura che non sia stato lui?

CATHERINE — Non sono affatto sicura che non sia stato lui.

JOHN (*impallidendo*) — Signore Iddio! Ma allora, in nome del Cielo, perchè tu e tuo padre avete buttato tanto tempo e tanti quattrini per cercare di provare la sua innocenza?

CATHERINE (*pacatamente*) — Che Ronnie sia innocente o colpevole per me non ha nessuna importanza. È a mio padre che importa, non a me. Credo che sia innocente; ma mi posso sbagliare. Ciò che mi sta a cuore in questa faccenda è il fatto che un ufficio governativo ha ignorato un diritto umano fondamentale e che noi possiamo costringerlo a riconoscerlo. Questo è la cosa che io ritengo veramente importante, John, e che è veramente importante.

JOHN — Ma, carissima, credi proprio che questa tua nobile e lunga tirata si possa veramente risolvere nei termini di un ragazzo di quattordici anni e di un vaglia di cinque scellini?

CATHERINE — Sì, si può.

JOHN (*in tono persuasivo*) — Bè, ora stai attenta a quel che ti dico. C'è la minaccia di una guerra in Europa, c'è in atto uno sciopero minerario, c'è la possibilità di una guerra civile in Irlanda, ci sono centinaia di altre cose all'orizzonte che credo tu possa senza sforzo giudicare importanti. E tuttavia, con tutte queste preoccupazioni, la Camera dei Comuni dedica un'intera giornata a discutere su di lui... (*indica Ronnie*) e sul suo stupidissimo vaglia da cinque scellini. Devi ammettere che la cosa è alquanto sproporzionata... (*Pausa. Catherine si alza lentamente*).

CATHERINE (*con calore*) — Tutto quel che ti posso dire, John, è questo: che se mai verrà un giorno in cui la Camera dei Comuni non saprà trovare il tempo per discutere un Ronnie Winslow qualunque e il suo stupidissimo vaglia da cinque scellini, l'Inghilterra sarà un paese assai più infelice di quanto non sia adesso. (*Si avvicina a John. Con voce stanca*). Non è necessario che tu continui, John, caro. Hai detto abbastanza. Ho capito perfettamente il tuo punto di vista. (*Siede sulla poltrona di Grace*).

JOHN — Non so se tu ti renda conto che tutta questa pubblicità che vi state facendo copre il nome dei Winslow... Bè...

CATHERINE — ... di ridicolo agli occhi di tutta la nazione. Lo so: l'ha detto tuo padre.

JOHN (*sedendo sull'orlo del tavolo, accanto alla sedia a sinistra*) — Bè, non vi giova, comunque. La gente comincia a rilevare il lato comico della faccenda. Capisci che s'è già dato il caso di colleghi che, a mensa, mi vengono a domandare: « È vero che sposi la figlia di Winslow? Apri l'occhio. Capace che ti trovi alla Camera dei Comuni per aver rubato il costume da bagno all'aiutante maggiore ». Cose di questo genere. Il che non è particolarmente divertente...

CATHERINE — E non è ancora niente. All'Alhambra cantano una canzoncina così:

Un giorno Winslow andò al Creatore
E vide un tizio rinchiuso in prigione
Diceva il tizio ch'egli era innocente...
Così che Winslow citò anche il Signore.

JOHN — Ecco, carissima, vedi anche tu...

CATHERINE — Già. (*Pacatamente*) Mi vuoi sposare, John?

JOHN — Cosa?

CATHERINE — Ho detto: mi vuoi sposare?

JOHN — Bè, certo che voglio. Lo sai anche tu che voglio. È più d'un anno che siamo fidanzati. Ho mai avuto dei dubbi, prima?

CATHERINE — No: prima, no.

JOHN (*correggendosi*) — E non ce l'ho neanche adesso. Per niente... soltanto desideravo che tu sapessi qual è la miglior cosa da farsi.

CATHERINE — Ma non credi che sia troppo tardi, ormai? Anche se rinunciassimo al caso Winslow, tu saresti ancora disposto a sposare la figlia di Winslow?

JOHN — La gente fa presto a dimenticare.

CATHERINE (*lentamente*) — E noi avremmo il nostro assegno...

JOHN — Sì. Certo che l'avremmo.

CATHERINE — Il che è molto importante.

JOHN (*avvicinandosi; con calma*) — Certo, cara, ch'è importante. Mi spiace, ma non mi vergogno di dirlo.

CATHERINE — Non avevo intenzione di farti vergognare affatto...

JOHN — Oh, sì, che ne avevi l'intenzione. Conosco quel tono di voce.

CATHERINE (*umilmente*) — Scusami. (*John va a sedere sul bracciolo della poltrona di Catherine*).

JOHN (*in tono confidenziale*) — Dunque... qual è la risposta?

CATHERINE (*lentamente*) — Ti amo, John, e voglio essere tua moglie.

JOHN (*lentamente*) — Bene allora: è proprio questo che mi interessava sapere. Carissima! Ero sicuro che una cosa così stupida e banale non ci poteva dividere. (*La bacia. Catherine reagisce debolmente. Suona il telefono. Dopo una breve pausa, Catherine si scioglie dalle braccia di John, si alza e va alla scrivania*).

CATHERINE (*al telefono*) — Pronto... Sì... Un momento, prego. (*Va alla porta che dà nella sala da pranzo, l'apre e chiama*) Sir Robert! Vi chiamano al telefono.

SIR ROBERT (*entrando*) — Grazie. Mi spiace d'avervi interrotto.

CATHERINE — Affatto. Avevamo finito. (*Sir Robert le dà un'occhiata indagatrice avvicinandosi al telefono*).

SIR ROBERT (*vedendo i sandwiches*) — Meravigliosi. Posso?... (*Ne prende uno e prosegue verso il telefono*).

CATHERINE — Prego.

SIR ROBERT (*al telefono*) — Pronto... Sì, Michael... No, non sapevo che dovesse parlare... Ho capito... (*Il suo interlocutore invisibile parla per qualche tempo. Sir Robert ascolta ad occhi chiusi, masticando il suo sandwich. Sulla soglia della sala da pranzo appare Arthur*) Grazie, Michael. (*Riappende il ricevitore e*

*s'avvicina al tavolo a destra*) Sviluppi molto interessanti alla Camera.

ARTHUR — Che cosa?

SIR ROBERT — Il mio segretario mi ha detto che un avvocato amico mio il quale – a mia insaputa – s'interessava del caso di Ronnie s'è alzato a parlare poco dopo le nove e mezzo e ha mosso al Governo una delle più violente accuse che mai si siano sentite alla Camera. (*A Catherine*) È un peccato non esserci stati: ha uno stile oratorio veramente superbo.

ARTHUR — Che cosa è successo?

SIR ROBERT — Si è riaccesa la discussione, naturalmente, e il Primo Lord che credeva ormai di essere al sicuro si è ritrovato all'improvviso sotto il fuoco degli attacchi che lo prendevano di mira da ogni parte della Camera. Sembra che piuttosto di correre altri rischi peggiori abbia dato ordine al Procuratore Generale di dare corso alla nostra Petizione di Diritto. La querela del signor Winslow contro Sua Maestà il Re sarà discussa in tribunale. (*Un momento di pausa. Arthur e Catherine lo guardano increduli*) Bene, signore: che cosa debbo fare?

ARTHUR (*lentamente*) — Non sono più io a decidere, ormai. Rivolgetevi a mia figlia.

SIR ROBERT (*a Catherine*) — Che cosa debbo fare, signorina Winslow? (*Prende un altro sandwich. Catherine guarda Ronnie che seguita a dormire tranquillo. Arthur la fissa ansiosamente. Anche sir Robert, masticando il sandwich non le leva gli occhi di dosso*).

CATHERINE (*con voce debolissima*) — Mi chiedete che cosa dovete fare, sir Robert? Il vostro dovere secondo la Petizione: la Giustizia deve seguire il suo corso.

JOHN (*furioso*) — Kate! (*Nessuno gli risponde*) Buona notte! (*Esce dalla porta centrale. Sir Robert lo segue tranquillamente con l'occhio*).

SIR ROBERT (*a bocca piena*) — Bene, allora... cercheremo di dimostrare che così è, infatti. (*Si sente il tonfo della porta d'entrata sbattuta sgarbatamente*).

## QUADRO SECONDO

*La stessa stanza, nove mesi dopo.*

(*Al levarsi del sipario la scena è vuota e il campanello del telefono trilla insistentemente. Dopo qualche secondo si sente la voce di Dickie che chiama dall'entrata « Mamma,... Violet » senza ottenere risposta. Dickie entra dalla porta centrale. Trascina una valigia, evidentemente molto pesante, ha un cappello di paglia buttato indietro sulla fronte e sbuffa per il caldo e la fatica. Indossa un elegante abito blu scuro, ha una bella cravatta annodata sul colletto duro*).

DICKIE (*nel corridoio*) — Non c'è nessuno? (*Posa la valigia in terra accanto alla porta e s'avvicina alla scrivania. Al telefono*) Pronto... No... Non so dov'è... « Daily Mail »! ... No, sono suo fratello... il fratello maggiore, sì... Bè, lavoro in banca... Sì, esatto: seguendo le orme paterne... Che cosa ne penso io di questa faccenda?... Bè... io... ehm... non ne penso niente tranne che, si capisce, mi auguro proprio che si riesca a spuntarla... No, non sono stato in tribunale. Sono arrivato appena adesso da Reading... Reading... Sì: è il posto dove lavoro... Sì, ho chiesto due giorni di permesso per il processo. La sentenza si avrà domani, no?... Ventidue, a marzo... sette anni di più... No: ne aveva tredici quando è cominciata, ora ne ha quindici... Bè, credo di essere qualcosa come un liberal-conservatore... No: non ho progetti per il prossimo futuro. Ehi, dico: ma a voi che vi importa?... (*Riappende il ricevitore. Entra Grace*).

GRACE (*avvicinandosi alla scrivania*) — Ciao, caro Dickie. Quando sei arrivato? (*Al telefono che ha ripreso a suonare*) No, non c'è nessuno. (*Riappende il ricevitore. A Dickie*) Sei dimagrito un po'. Però stai molto bene con quel vestito.

DICKIE — Vero ch'è bello... (*Indicando il telefono*) Dico... ed è sempre così, con quell'affare?

GRACE — Dal mattino alla sera. In questi ultimi quattro giorni non ci ha dato un momento di tregua.

DICKIE — Mi sono dovuto aprire la strada a gomitate in mezzo a una folla di gente, giornalisti e che so io...

GRACE — Sì. Lo so. Spero che tu non abbia detto niente, Dickie... Con quella gente è meglio non aprire mai bocca...

DICKIE — Non mi pare di avergli detto molto... (*Con noncuranza*) Oh, sì: ho detto che, personalmente, io ritengo che Ronnie abbia davvero rubato il vaglia.

GRACE (*spaventata*) — Dickie! Come hai potuto? (*Dickie sorride*) Oh! Hai scherzato. Ma non dirle neanche per scherzo, cose di questo genere, Dickie... (*Va a chiudere la porta centrale che Dickie ha lasciato aperta*).

DICKIE — Come vanno le cose?

GRACE — Non lo so. Ho passato questi ultimi quattro giorni in tribunale, si può dire, e non ho capito una parola di quanto si è detto. Oggi pomeriggio tu puoi venire con me.

DICKIE — Troverò posto?

GRACE — Oh, sì. Per la famiglia ci sono dei posti riservati. Credo che hai mai visto tanta gente in vita tua. E tutti eccitatissimi. Saluti, applausi, non ti dico. È emozionante, Dickie, vedrai che ti piacerà.

DICKIE — Bè... ma se tu dici che non si capisce una parola...

GRACE — Oh, ma non ha nessuna importanza. (*Va a prendere il cappello e i guanti sul divano*) Sono tutti affaccendatissimi... prendi anche tu l'aria di uno che ha molto da fare. Sir Robert e il procuratore generale non fanno che prendersi per i capelli a proposito di petizioni e remore e rinvii e prerogative e roba del genere. Sentirai. E mai una parola di Ronnie... almeno così mi sembra.

DICKIE — E Ronnie come si è comportato.

GRACE — L'hanno interrogato in contraddittorio per due giorni. Due giorni, dico. Pensa, povero figlio. Ma devo dire che ha resistito bene. Lui dice che preferisce aver da fare due giorni con il Procuratore generale che due minuti con sir Robert. Kate dice che ha fatto un'impressione molto buona ai giurati...

DICKIE — Come sta Kate, mamma?

GRACE — Oh, bene. Hai saputo di John, no?

DICKIE — Sì. Era questo che chiedevo: come l'ha presa Kate?

GRACE — Bè, lo sai che con Kate non si può mai

dire. È una ragazza che non dimostra i suoi sentimenti. Noi comunque pensiamo che lui si è comportato molto male... (*Entra Arthur che cammina più che mai a fatica*) Arthur! (*Grace gli si avvicina premurosamente*) Non avresti dovuto salire gli scalini da solo.

ARTHUR — Bè, avevo poco da scegliere: non c'era nessuno.

GRACE — Scusami, caro: stavo parlando con Dickie. (*Aiuta Arthur a sedersi sulla poltrona a rotelle che sostituisce la poltrona normale di Arthur, ormai superflua*).

ARTHUR — Oh, ciao Dickie. Come stai? (*Guida la poltrona verso la scrivania*).

DICKIE (*gli si avvicina e gli stringe la mano*) — Grazie, papà: molto bene.

ARTHUR — Io, come vedi, mi son trovato costretto a servirmi di questo ridicolo mezzo di locomozione. Ma tu stai molto bene, davvero. Un pochino dimagrito, forse.

DICKIE — Il lavoro, papà.

ARTHUR — O le ore piccole.

DICKIE — Non esistono ore piccole a Reading.

ARTHUR — Le ore piccole ci sono dappertutto. Comunque, il signor Lemb mi ha mandato sul tuo conto un rapporto molto lusinghiero.

DICKIE — Perbacco! È proprio un caro vecchietto. Pensa che sabato l'ho portato alle corse: è andato a pelo di lasciarci anche la camicia.

ARTHUR — Davvero? Immagino che, se ti lasceranno fare, riuscirai a trasformare la filiale di Reading della Westminster Bank in un banco di scommesse... (*Il telefono suona. Arthur alza il ricevitore e lo abbandona sulla scrivania*).

GRACE (*intervenendo*) — Oh no, caro, non si può fare questo. (*Spinge Arthur verso il centro della stanza*).

ARTHUR — Perchè no?

GRACE — Perchè disturba il centralino.

ARTHUR — Meglio che sia io a disturbare il centralino che il centralino a disturbare me. Catherine ritarda. Ieri alla mezza era già a casa.

GRACE — Forse oggi hanno ritardato un po' il solito intervallo per la colazione.

ARTHUR — Intervallo per la colazione? Non siamo mica alla partita di cricket. (*Osservando Grace*) E neanche, oso dire, a una festa da ballo. Che idea di metterti indosso quell'abito volgare?

GRACE — Non ti piace, caro? È il più bello che mi abbia mai fatto madame Dupont.

ARTHUR — Grace, non dimenticare che tuo figlio è chiamato a difendersi da un'accusa di falso e furto...

GRACE — Oh, caro! È così difficile! Ma io non posso farmi vedere sempre col medesimo abito, tutti i giorni! (*È colpita da un pensiero*) Lasciami fare, Arthur. Domani, per la sentenza, mi metterò la gonna nera con la camicetta...

ARTHUR (*le dà un'occhiata sconsolata, poi dirige la poltrona a rotelle verso la porta a sinistra*) — Non mi avevi detto che la colazione era pronta? (*Dickie corre ad aprire la porta*).

GRACE — Sì, caro. (*Aiutando Arthur a sospingere la poltrona*) Soltanto che è fredda. L'insalata te l'ho preparata io stessa. Violet e la cuoca sono andate a sentire il processo.

DICKIE — Violet è sempre con voi? L'ultima volta che sono stato qui era in discussione.

GRACE — È stata in discussione per sei mesi, povera creatura... senza che lei ne sapesse niente. Nè io nè tuo padre abbiamo avuto il coraggio di dirglielo...

ARTHUR (*fermandosi sulla porta*) — Io ce l'avrei sì, il coraggio.

GRACE — È strano, però, come tu non riesca mai a trovare il tempo di parlarle.

ARTHUR — Le parlerò.

GRACE (*in fretta*) — No, no, non devi. Al momento buono, le parlerò io.

ARTHUR — Vedi, Dickie? Non passa giorno che tua madre non mi rivolga, più o meno velatamente, quell'accusa di viltà. E appena io dichiaro di essere pronto ad agire, ecco che mi scongiura di non muovermi: questa è la logica delle donne. (*Si dirige con la poltrona in sala da pranzo. Dickie richiude la porta*).

DICKIE — Come sta? (*Grace scuote il capo*) Dopo il processo si farà ricoverare?

GRACE — Ha promesso di andare in una casa di cura.

DICKIE — E credi che ci andrà?

GRACE — Cosa vuoi che ne sappia, io? Probabilmente troverà qualche altra scusa.

DICKIE — Come siete riusciti a impedirgli di andare in tribunale?

GRACE — È stata Catherine con l'aiuto di sir Robert. Non voleva dar retta nè a me nè al dottore.

DICKIE — Povera mammotta! Te ne hanno fatto passare di guai da un po' di tempo in qua...

GRACE — Io ho detto quel che dovevo dire, Dickie. Lui sa come la penso io, su questa vicenda. Non che glie ne importi molto. Non gli è mai importato molto, di quel che penso, dal primo giorno che siamo stati insieme. Comunque, non gli ho nascosto le mie preoccupazioni. Lui mi ha risposto che sapeva perfettamente quel che si faceva... (*Dalla porta centrale entra Catherine*).

CATHERINE — Dio, che caldo! (*Richiude la porta*) Non ti puoi liberare da questi giornalisti... Ciao, Dickie.

DICKIE (*avvicinandosi*) – Ciao, Kate. (*Si abbracciano*).

CATHERINE — Sei proprio arrivato a cogliere l'ultimo respiro.

DICKIE — È così che vanno le cose là dentro?

CATHERINE — Quasi. Come strangolerei volentieri quel vecchio gorilla di un giudice, mamma. Ce l'ha a morte con noi.

GRACE — Oh, cara.

CATHERINE — Sir Robert è molto preoccupato. Mi ha detto che l'arringa del Procuratore generale ha fatto un'enorme impressione sui giurati. È stato effettivamente un bel discorso. A sentir lui, ieri, ci si persuadeva che un verdetto favorevole a Ronnie avrebbe per conseguenza immediata l'ammutinamento della Marina da guerra e darebbe un'immensa gioia ai tedeschi. (*Si apre la porta della sala da pranzo e Arthur, sempre seduto nella sua poltrona a rotelle, si ferma sulla soglia*).

ARTHUR — Sei in ritardo, Catherine. (*Si dirige verso il centro-scena*).

CATHERINE — Lo so, papà, mi spiace. C'era una tale folla dentro e fuori del tribunale che non sono riuscita a prendere una vettura. E mi sono intrattenuta a parlare con sir Robert. (*Si sposta a destra. Dickie va a sedersi sul bracciolo della poltrona a sinistra*).

GRACE (*compiaciuta*) — C'era ancora più gente di ieri, Kate?

CATHERINE — Sì, mamma, più di ieri.

GRACE (*avvicinandosi a Catherine*) — Hai visto qualche persona interessante in aula, cara?

CATHERINE — Sì, mamma. John Watherstone.

GRACE — John? Voglio sperare che non gli avrai rivolto la parola.

CATHERINE — Anzi.

GRACE — Oh, Kate, come hai potuto! E che cosa ha detto?

CATHERINE — Che ci augurava buona fortuna.

GRACE — Che sfacciataggine! L'idea di John Watherstone che se ne arriva calmo calmo in tribunale ad augurarci buona fortuna è quanto di più indisponente, di più insolente...

ARTHUR — Grace... bada che farai tardi.

GRACE — Oh, sì. Sei pronto, Dickie?

DICKIE (*alzandosi*) — Sì, mamma. (*Prende il cappello*).

ARTHUR — A che ora ricominciano, Kate?

CATHERINE — Alle due.

ARTHUR — Sono le due e venti.

GRACE — Oh, Signore. Siamo terribilmente in ritardo. Kate... tutto per colpa tua. Arthur, tu devi ancora finire di mangiare... (*Dickie si avvia alla porta centrale*).

ARTHUR — Sì, Grace.

GRACE — Prometti?

ARTHUR — Prometto.

GRACE — Grazie, caro. (*A Dickie*) Andiamo, Dickie.

DICKIE — Pronto, mamma. (*Esce con Grace. Un momento di pausa*).

ARTHUR — Credi che ci batteranno, Kate? (*Catherine si stringe nelle spalle*) È la nostra ultima carta.

CATHERINE — Lo so.

ARTHUR (*con improvvisa violenza*) — Dobbiamo vincere. (*Catherine non risponde*) Che cosa ne pensa sir Robert?

CATHERINE — M'è sembrato piuttosto preoccupato.

ARTHUR (*soprapensiero*) — Mi domando se eravamo nel giusto, Kate. Chissà che non ci fosse un uomo più adatto di lui a sostenere la nostra causa.

CATHERINE — No, papà: non credo che avremmo potuto scegliere un uomo più abile.

ARTHUR — Adesso la pensi anche tu così, eh?

CATHERINE — Dico soltanto ch'è il miglior avvocato d'Inghilterra e per qualche suo motivo particolare... forse per una ragione di prestigio... sembra sinceramente ansioso di vincere questa causa. Per il resto non ritiro niente di quanto ho detto sul suo conto.

ARTHUR — I giornali dicono che ha cominciato la giornata facendo notare al giudice che, in considerazione delle sue non buone condizioni di salute, avrebbe potuto chiedere un aggiornamento del processo. Spero che non ci mancherà...

CATHERINE — Non ci mancherà. È stato soltanto uno di quei trucchi ingegnosi di cui ogni tanto ci racconta. Gli è servito a conciliargli le simpatie della corte e fors'anche... no, non voglio dirlo...

ARTHUR — Sentiamo.

CATHERINE (*lentamente*) — E a fornirgli un'attenuante in caso di sconfitta.

ARTHUR — Non ti piace proprio, eh?

CATHERINE (*con indifferenza*) — Non c'è niente in lui che mi piaccia o non mi piaccia. Lo ammiro. (*Dalla porta a vetri che s'apre sul giardino entra inavvertito Desmond che va a fermarsi in centro-scena*).

DESMOND — Spero che non me ne vogliate per questo mio alquanto discutibile modo d'entrare in casa d'altri. Alla porta c'era una folla paurosa cosicchè ho preferito fare il giro dal giardino.

ARTHUR — Vieni, vieni, Desmond. Perchè non sei in tribunale? (*Desmond si avvicina alla scrivania e posa cappello e ombrello sullo sgabello ch'è lì vicino*).

DESMOND — Ho lasciato il mio socio alla difesa del forte. È uno che sa il fatto suo, state tranquilli...

ARTHUR — Son contento di sentirtelo dire.

DESMOND — Chi sa se potrei vedere un momento Catherine da sola? Dovrei dirle una cosa abbastanza urgente...

ARTHUR — Oh. Vuoi sentire questa cosa abbastanza urgente, Kate?

CATHERINE — Sì, papà.

ARTHUR — Molto bene, intanto io me ne andrò a finire di mangiare. (*Sulla sua poltrona a rotelle si dirige verso la sala da pranzo*).

DESMOND (*avvicinandosi per aiutarlo*) — Permetti...

ARTHUR — Grazie, non ho bisogno di assistenza per guidare questo veicolo. Ma ti sarò grato se vorrai tenermi aperta la porta mentre passo. (*Desmond eseguisce ed Arthur esce. Catherine si va a sedere accanto al tavolo sulla poltrona a destra*).

DESMOND (*chiudendo la porta e volgendosi a Catherine*) — Credo che avrei dovuto avvertirvi della mia visita, forse vi ho interrotto. (*Si sposta al centro*).

CATHERINE — No, Desmond. Ma accomodatevi, vi prego. (*Desmond si siede a sinistra del tavolo*).

DESMOND — Grazie. Temo di non aver molto tempo a disposizione. Devo tornare in tribunale per assistere a un interrogatorio del giudice.

CATHERINE — Va bene, Desmond. E allora?

DESMOND — C'è un taxi che aspetta all'angolo della strada.

CATHERINE (*sorridendo*) — Bè, Desmond, cosa sono queste stravaganze?

DESMOND (*sorridendo a sua volta*) — Già. Questo comunque vi dimostra come questa visita sia necessariamente frettolosa. Il fatto è che... mi sono accorto improvvisamente a colazione che dovevo assolutamente vedervi.

CATHERINE (*pensando a tutt'altro*) — Perchè?

DESMOND — Devo farvi una domanda, Kate, che se avessi rimandato fin dopo la sentenza voi avreste potuto ritenere suggerita magari da un senso di pietà, se avessimo perduto, o, se invece avessimo vinto, la vostra risposta avrebbe potuto essere influenzata, chissà, dalla riconoscenza. Mi seguite, Kate?

CATHERINE — Sì, Desmond, credo di sì.

DESMOND — Ah, allora probabilmente vi immaginate qual è la domanda che vi voglio fare.

CATHERINE — Sì, credo che me l'immagino.

DESMOND (*alquanto sconcertato*) — Oh!

CATHERINE — Mi spiace, Desmond, mi rendo conto che avrei dovuto seguire la prassi in casi del genere e dirvi che non m'immaginavo niente.

DESMOND — No, no, la vostra lealtà e la vostra onestà sono due qualità che ammiro molto. Sono contento che abbiate indovinato, mi facilita le cose...

CATHERINE — Vi spiace concedermi qualche giorno per pensarci su?

DESMOND — Ma certo, certo.

CATHERINE — Vi debbo dire quanto vi sono grata di tutto questo, Desmond?

DESMOND (*sorpreso*) — Non è necessario, Kate, non è affatto necessario. (*Si alza*).

CATHERINE — Non dimenticate che il vostro taxi vi sta aspettando.

DESMOND (*fieramente*) — Oh, al diavolo il mio taxi! (*Controllandosi*) Perdonatemi, Kate, ma vedete io so molto bene quali sono effettivamente i vostri sentimenti verso di me.

CATHERINE (*gentilmente*) — Davvero, Desmond?

DESMOND — Sì, Kate. So benissimo che non vanno più in là di una... bè... diciamo... di una specie di amicizia. Una calda amicizia, spero. Sì, credo che si possa senz'altro definire una calda amicizia. Ma niente più di questo. È così, no?

CATHERINE (*pacatamente*) — È così, Desmond.

DESMOND — Lo so, lo so. Naturalmente le cose non cambierebbero anche se io fossi il più devoto, il più sollecito dei mariti, voglio dire se voi mi permetteste di esserlo... Insomma non potrebbe mai essere diversamente da quello che è. Quand'ero più giovane, forse, sarebbe stato un altro discorso. Quando io giocavo nella Nazionale d'Inghilterra... (*Desmond avverte l'espressione di leggera pietà che si dipinge sul volto di Catherine. In tono di scusa*) Bè, forse non sarebbe neanche stato un altro discorso. Forse voi pensate che io faccia troppo affidamento sulle prodezze atletiche del mio passato. Lo penso anch'io qualche volta... Ma il fatto è che io non ho altro su cui fare affidamento per valorizzare il mio amore per voi. Le mie prodezze atletiche ormai ho paura che siano un ricordo di altri tempi, ma il mio amore per voi è una realtà che perdura.

CATHERINE (*sorridendo*) — Vi esprimete con molto garbo, Desmond.

DESMOND — Non prendetemi in giro, Kate, vi prego. Sono sincero. Ogni parola che vi dico è sincera. (*Si schiarisce la gola*) Comunque, esaminiamo le cose da un punto di vista meno sentimentale. Punto primo, voi non mi amate e non mi amerete mai. Punto secondo, io vi amo, vi ho sempre amata e vi amerò sempre. Questa è la situazione... ed è una situazione che, dopo aver meditato parecchio, io sono pienamente disposto ad accettare. È una decisione alla quale sono giunto da parecchi mesi, ma ho subito pensato che sarebbe stato meglio aspettare fino alla fine della vicenda di Ronnie, cui va così gran parte dei nostri pensieri. Poi, oggi a colazione, ho deciso di anticipare il verdetto di domani, dicendovi subito tutto. Ciò che sentite o non sentite per me non ha nessuna importanza... così come non ha nessuna importanza ciò che potete sentire per altri. Poichè io desidero che siate mia moglie. (*Una pausa. Catherine si alza*).

CATHERINE — Ho capito. Vi ringrazio molto, Desmond, questo rende tutto più chiaro.

DESMOND — Ho ancora parecchie altre cose da dirvi, ma credo che ve le scriverò.

CATHERINE — Sì, Desmond, scrivetemele.

DESMOND — Allora, fra qualche giorno posso contare sulla vostra risposta?

CATHERINE — Sì, Desmond.

DESMOND (*con improvvisa risolutezza*) — Bè, adesso bisogna che torni in tribunale. (*Prende cappello, ombrello e guanti*) Come vi sembra che sia andata, stamattina?

CATHERINE — Credo che, nel complesso, i testimoni che abbiamo sentito abbiano giovato ai nostri avversari.

DESMOND — Oh, no, no, no, nient'affatto, perchè comunque l'impiegata dell'ufficio postale ha dovuto ammettere che non l'ha identificato. È stata un'escussione veramente brillante, no?

CATHERINE — Brillante.

DESMOND — Sir Robert è un uomo bizzarro. Alle volte è così freddo, staccato e... e...

CATHERINE — Anguillesco.

DESMOND — Anguillesco, esattamente. Eppure a questo caso si è veramente appassionato. Mi risulta che egli ha fatto un grande, un grandissimo sacrificio per accettare la difesa di Ronnie.

CATHERINE — Un sacrificio... che sacrificio? Ha dovuto rinunciare a un'altra causa?

DESMOND — No, no, questo per lui non sarebbe un sacrificio, no... Gli è stato offerto... Mi promettete di non dire niente a nessuno?

CATHERINE — Mio caro Desmond, il fatto stesso che il Governo gli abbia offerto qualcosa è già di per sè abbastanza sorprendente, dal momento che lui è nell'opposizione.

DESMOND — È un fatto non solo sorprendente, ma anche molto lusinghiero, per così dire, in quanto costituisce anche un riconoscimento della sua opera come Procuratore Generale sotto il passato Governo.

CATHERINE — Insomma che cosa gli hanno offerto, Desmond?

DESMOND — La carica di Primo Presidente. Egli l'ha rifiutata per poter accettare il patrocinio di Ronnie Winslow nella sua causa contro il Re d'Inghilterra. Gli uomini sono creature strane. Bè, addio, mia cara.

CATHERINE — Addio, Desmond. (*Gli porge la mano, Desmond la prende e, al colmo dell'emozione, la bacia. Quindi esce rapidamente dalla porta che dà sul giardino. Catherine lo segue con l'occhio, pensierosa. Appare perplessa. Si apre la porta di sinistra donde fa capolino Arthur*).

ARTHUR — Posso entrare adesso?

CATHERINE — Sì, papà, se ne è andato.

ARTHUR — Sono stufo di mangiare bistecche di montone sotto gli occhi della gente come se fossi una bestia allo Zoo.

CATHERINE (*lentamente*) — Sono una stupida, papà.

ARTHUR — Come, cara?

CATHERINE — Una vera stupida.

ARTHUR — In mancanza d'ulteriori informazioni, posso soltanto ripetere « Come, cara? ».

CATHERINE — Non ci sono ulteriori informazioni. Mi sono impegnata al segreto.

ARTHUR — Oh! Che cosa voleva Desmond?

CATHERINE — Sposarmi.

ARTHUR — Spero che la stupidità di cui tu parli non si riferisca al fatto che tu l'hai accettato.

CATHERINE (*sorridendo*) — No, papà, credi che sarebbe stupidità, comunque.

ARTHUR — Stupidità vera.

CATHERINE — Oh, non so. È carino e poi come avvocato non se la cava mica male.

ARTHUR — Nè l'una nè l'altra sono ragioni sufficienti per sposarlo.

CATHERINE — No davvero. Bisogna proprio che ci pensi.

ARTHUR — Pensaci pure finchè vuoi, ma poi rispondigli di no.

CATHERINE — Papà, io ho quasi trent'anni.

ARTHUR — Trent'anni non è la fine della vita.

CATHERINE — Ma per una donna ancora da sposare e senza prospettive in vista, può esserlo.

ARTHUR — Sciocchezze. (*Catherine scuote la testa*) Molto meglio vivere e morire da zitella, che sposare un Desmond.

CATHERINE — Già, ma anche le zitelle mangiano.

ARTHUR — Lo sai ch'io lascerò tutto a te e a tua madre.

CATHERINE (*pacatamente*) — Tutto?

ARTHUR — Bè, qualcosa è rimasto. (*Pausa*) Hai pensato a quel che ti ho detto a proposito dell'Unione Pro Voto Femminile?

CATHERINE — Sì, papà.

ARTHUR — Hai sollecitato uno stipendio?

CATHERINE — Sì.

ARTHUR — E spero che l'abbiano concesso.

CATHERINE — Sì, papà, due sterline la settimana.

ARTHUR (*in collera*) — È insultante.

CATHERINE — No, è generoso. È più di quanto possano permettersi. Lo sai che la nostra non è un'organizzazione ricca.

ARTHUR — Dovresti pensare a qualcosa di meglio.

CATHERINE — E a che cosa? A rammendar le calze? Con questo avrei esaurito quasi del tutto le mie capacità.

ARTHUR — Ma ci sarà pur qualcosa di redditizio che sai fare!

CATHERINE — Non credi che il lavoro ch'io svolgo presso l'Unione Pro Voto Femminile, sia redditizio? (*Arthur non risponde*) Può darsi che tu abbia ragione, comunque è l'unico lavoro ch'io sappia fare. (*Pausa*) No, papà, la scelta è molto semplice: o sposo Desmond e accetto un'esistenza agiata e non del tutto inutile... o per tutto il resto della vita continuo a guadagnare due sterline la settimana al servizio di una causa disperata. (*Va a sedersi sullo sgabello*).

ARTHUR — Una causa disperata. È la prima volta che ti sento parlare così.

CATHERINE — È la prima volta che me ne rendo conto. (*Pausa*) John si sposa il mese prossimo.

ARTHUR — Te lo ha detto lui?

CATHERINE — Sì. Con aria molto mortificata.

ARTHUR — Mortificata!

CATHERINE — Non c'era nessuna ragione che lo fosse. La fidanzata è una ragazza ch'io conosco di vista. Sarà un'ottima moglie.

ARTHUR — E lui è innamorato?

CATHERINE — Bè, più o meno com'era innamorato di me. Forse anche un po' meno!

ARTHUR — Ma com'è che la sposa così presto dopo... dopo...

CATHERINE — Dopo aver piantato me? Perchè pensa che tra poco scoppierà la guerra e se scoppierà la guerra il suo reggimento sarà uno dei primi a sbarcare in continente. Inoltre suo padre spinge molto la causa. Lei è figlia di un generale.

ARTHUR — Povera Kate! (*Pausa. Le prende lentamente una mano*) A che punto ho sconvolto la tua vita.

CATHERINE — No, papà; se la mia vita è stata sconvolta è perchè io l'ho voluto.

ARTHUR — Perdonami, Kate, perdonami.

CATHERINE — Non c'è niente da perdonare, papà. Tu e io sapevamo molto bene ciò che stavamo facendo.

ARTHUR — Lo sapevamo?

CATHERINE — Credo di sì.

ARTHUR — Eppure mi pare che i nostri motivi fossero ben diversi; come potrebbero essere giusti entrambi?

CATHERINE — Io credo che siano giusti.

ARTHUR — Certo è che i nostri avversari sono sempre stati di una logica di ferro.

CATHERINE — Mentre invece dalla nostra parte non c'è la minima logica.

ARTHUR — Già. Nient'altro che tenace ostinazione... orgogliosa incapacità di ammettere la sconfitta. Queste, per tua madre, sono le ragioni che ci hanno guidati.

CATHERINE — Può darsi che abbia ragione.

ARTHUR — Ma forse l'ostinazione tenace non è poi quella gran brutta qualità di fronte all'ingiustizia.

CATHERINE — O di fronte alla tirannide. (*Pausa. Si ode in lontananza il richiamo di uno strillone di giornale*) Se tu potessi tornare indietro, papà, vorresti essere diverso?

ARTHUR — Forse.

CATHERINE — Io non credo.

ARTHUR — Bè, non credo neanch'io.

CATHERINE — Io continuo a dire che sapevamo cosa stavamo facendo e abbiamo fatto bene a farlo.

ARTHUR — Grazie, Kate. (*Pausa. La voce dello strillone si sente più vicina, all'angolo della strada*) Tu non sposerai Desmond, vero? (*Tendendo l'orecchio*) Cos'è che grida quel tipo là fuori, Kate?

CATHERINE — Le ultimissime sul caso Winslow.

ARTHUR — Non mi sembra che dica « ultimissime ». (*Catherine si alza e va ad affacciarsi alla finestra. D'improvviso si sente distintamente la voce dello strillone: Le ultimissime sul caso Winslow... La sentenza del tribunale sul caso Winslow*) La sentenza?

CATHERINE — Qui ci dev'essere uno sbaglio. (*Entra Violet, che sorride raggiante ed appare emozionatissima*).

VIOLET — Oh, signore, signore!

ARTHUR — Che cos'è successo?

VIOLET — Oh, signorina Kate, che peccato che non siate rimasta fino alla fine! È stato subito dopo colazione e in tribunale non erano ancora arrivati nè la signora Winslow, nè il signorino Ronnie. Le feste, le grida... non avete mai sentito niente di simile, sicuro... e sir Robert in piedi accanto al tavolo con la parrucca in testa e le lacrime agli occhi che non riusciva a farsi sentire per il chiasso che c'era in aula. Anch'io e la cuoca abbiamo gridato mica male... non potevamo farne a meno; e non avreste potuto farne a meno neanche voi, signore. Oh, è stato meraviglioso. Ci siamo proprio divertite. A un certo punto un uomo dietro di noi che agitava le braccia e gridava qualcosa sulla libertà, diede una pacca in testa alla cuoca e le sprofondò il cappello sul naso... (*Ad Arthur*) Bè, signore, adesso credo che possiate essere contento.

ARTHUR — Sì, Violet, adesso sono contento.

VIOLET — Molto bene. L'ho sempre detto io che alla fine si sarebbe aggiustato tutto.

ARTHUR — Sì, certo.

VIOLET — Son due anni meno un mese dal giorno che Ronnie tornò a casa in quel modo, e sembra ieri.

ARTHUR — Già.

VIOLET — Adesso ve lo posso dire, signore, ma io mi sono chiesta più d'una volta se voi e la signorina Kate non sprecaste il vostro tempo. Ma oggi, in tribunale, ho capito tutto. Bè, signore, le mie congratulazioni.

ARTHUR — Grazie, Violet. (*Violet esce dalla porta centrale. Un momento di pausa*) Bè, si direbbe che abbiamo vinto.

CATHERINE (*avvicinandosi*) — Sì, papà, si direbbe proprio che abbiamo vinto. (*Nasconde la testa sulle spalle di Arthur e scoppia in lacrime*).

ARTHUR (*lentamente*) — Mi sarebbe piaciuto esserci, però. (*Pausa. Rientra Violet*).

VIOLET (*annunciando*) — Sir Robert Morton. (*Catherine si scioglie rapidamente dalle braccia di Arthur, si asciuga gli occhi e va alla finestra. Violet esce. Entra sir Robert*).

SIR ROBERT — Credo che non vi spiacerà conoscere il testo della sentenza. (*Estrae un foglio dalla borsa*) Eccola: (*legge*) « Si accetta pertanto la dichiarazione sottoscritta da Ronald Arthur Winslow, secondo la quale egli non scrisse il nome sul vaglia e non lo sottrasse nè lo riscosse e che quindi egli è da ritenersi innocente dell'accusa mossagli in questo senso due anni or sono. Valga la presente dichiarazione come prova che questo Tribunale ha integralmente accettato le dichiarazioni del cadetto Winslow ». (*Piega il foglio e lo tende ad Arthur*).

ARTHUR — Mi è difficile trovare le parole per esprimervi ciò che sento.

SIR ROBERT — Non datevi pena a cercarle. Non formalizziamoci su queste logore e convenzionali espressioni di gratitudine. Pensiamo piuttosto al problema delle spese e del risarcimento dei danni. Temo che ci scontreremo con le tirchierie dell'Ammiragliato.

ARTHUR — No, signore, non prendetevi altre brighe, vi prego, contentiamoci di questo risultato. (*Indica il foglio*) Questo è tutto quel che volevo avere.

SIR ROBERT (*a Catherine*) — Un vero peccato che voi non foste in aula, signorina Winslow. Il momento della sentenza è stato veramente emozionante.

CATHERINE — Me l'hanno detto. Com'è che l'Ammiragliato ha abbassato le armi?

SIR ROBERT — Era la conclusione inevitabile. Dopo che fu provata l'inconsistenza delle dichiarazioni dell'esperto grafologo – cosa non nuova negli annali del tribunale – mi resi conto che nessuna giuria al mondo si sarebbe contentata delle dichiarazioni dell'impiegata dell'ufficio postale.

CATHERINE — Eppure stamattina sembravate così depresso.

SIR ROBERT — Davvero? Bè, in aula faceva un caldo soffocante e forse io ero un po' stanco... (*Entra Violet*).

VIOLET (*ad Arthur*) — Oh, signore, i signori nell'entrata vi pregano di concedergli un'intervista. Dicono che non se ne andranno finchè non gliel'avrete concessa.

ARTHUR — Bene, Violet, grazie.

VIOLET — Sissignore. (*Esce*).

ARTHUR (*a sir Robert*) — Che cosa devo dire?

SIR ROBERT (*con indifferenza*) — Non ha nessuna importanza. Qualunque cosa diciate non avrà niente a che fare con quello che scriveranno.

ARTHUR — Che cosa devo dire, Kate?

CATHERINE — Ma, inventa qualche cosa, papà. (*Sir Robert spinge la poltrona di Arthur verso la porta centrale*).

ARTHUR (*in un impeto di ribellione*) — No, io rifiuto di parlare alla Stampa da questo ridicolo carretto. (*A Catherine*) Vammi a prendere il bastone.

CATHERINE — Ma, papà, sai cos'ha detto il dottore!

ARTHUR — Vammi a prendere il bastone. (*Catherine eseguisce; poi con sir Robert lo aiuta a scendere dalla poltrona a rotelle*) Bisogna che lo dica: sono contento di essere vissuto abbastanza da vedere che mio figlio ha avuto giustizia. (*Aiutato da Catherine e sir Robert si dirige verso la porta centrale dalla quale esce*).

SIR ROBERT — Signorina Winslow, mi permettete di chiedervi un goccio di quel vostro eccellente whisky?

CATHERINE — Ma certo. (*Va in sala da pranzo. Sir Robert solo si stringe stancamente nelle spalle. Poi va a sedersi nella poltrona a sinistra del tavolo. Quando Catherine rientra col whisky, cerca istintivamente di alzarsi, ma non ci riesce*).

SIR ROBERT — Vi ringrazio molto. Perdonate se non mi alzo. Il caldo in quell'aula era veramente infernale. (*Prende il bicchiere che Catherine gli porge e lo vuota d'un fiato*).

CATHERINE (*osservando il tremito che agita le mani di sir Robert*) — Vi sentite bene, sir Robert?

SIR ROBERT — Nient'altro che un po' di reazione nervosa. Però è tutto il giorno che non mi sento troppo bene. L'ho detto stamattina al giudice, se ricordate, ma temo che non mi abbia creduto. Probabilmente ha pensato che fosse un trucco. Com'è sospettosa certa gente, vero?

CATHERINE — Già.

SIR ROBERT (*rendendole il bicchiere*) — Grazie.

CATHERINE — Sir Robert, temo di dovervi fare una confessione e di dovervi presentare delle scuse.

SIR ROBERT (*avvertendo ciò che sta per accadere*) — Mia cara signorina... sono sicuro che la confessione è imprudente e le scuse sono superflue. Farei a meno sia dell'una che delle altre.

CATHERINE (*sorridendo*) — Meglio di no. Questa probabilmente è l'ultima volta che vi vedo e queste sono cose che preferisco dirvi che scrivervi. Ho completamente sbagliato nel giudicare il vostro atteggiamento e per conseguenza debbo esservi sembrata villana e ingrata. Di questo sono sinceramente e umilmente addolorata.

SIR ROBERT (*con indifferenza*) — Mia cara signorina Winslow, non mi siete mai sembrata nè ingrata nè villana. E il mio atteggiamento era come il vostro: determinato a vincere a tutti i costi. Ma, quando parlate di gratitudine, devo ricordarvi che a sostenere le spese siete stata voi, non io.

CATHERINE — Anche voi, sir Robert.

SIR ROBERT — Prego?

CATHERINE — Forse che non avete affrontato anche voi sacrifici per difendere mio fratello?

SIR ROBERT (*dopo un momento di pausa*) — Era una toga quella che credo non mi andasse bene.

CATHERINE — Davvero?

SIR ROBERT (*astiosamente*) — Comunque questa è un'indiscrezione di cui Desmond Curry dovrà rendere conto dinanzi alla nostra Associazione. (*Si alza*).

CATHERINE — Vi prego, non mettetelo nei guai. Mi ha reso un gran servizio dicendomi...

SIR ROBERT — Bè, vi prego comunque di non parlare di queste faccende a nessuno e anzi di dimenticarle voi stessa.

CATHERINE — Non ne parlerò a nessuno. Ma non posso promettere di dimenticarle.

SIR ROBERT — Molto bene. (*Si avvicina a Catherine*) Se desiderate dare una tinta romantica a un incidente senza importanza, affar vostro. Io me ne debbo andare.

CATHERINE — Perchè vi date tanta pena per nascondere al mondo quale effettivamente voi siete, sir Robert?

SIR ROBERT — Vi pare?

CATHERINE — Lo sapete anche voi. Perchè?

SIR ROBERT — Forse perchè non so io stesso come sono in realtà.

CATHERINE — Questa non è una risposta.

SIR ROBERT — Mia cara signorina Winslow, vi siete messa in mente di sottopormi a un interrogatorio?

CATHERINE — Su questo punto, sì. Perchè questo pudore dei vostri sentimenti?

SIR ROBERT — Perchè, come avvocato, devo diffidare di essi.

CATHERINE — Perchè?

SIR ROBERT — Perchè affrontare una causa movendo da una base sentimentale, significa perderla. Il sentimento compromette la buona riuscita. L'unico alleato di un avvocato è la fredda, lucida logica.

CATHERINE — Ed era per effetto della vostra logica fredda e lucida che piangevate oggi alla sentenza?

SIR ROBERT (*dopo una breve pausa*) — Immagino che ve l'abbia detto la vostra cameriera. Bè, non fa niente. Comunque ci sarebbe stato domattina sui giornali. (*Con un moto di fierezza*) E va bene allora: oggi ho pianto perchè la Legge aveva vinto.

CATHERINE — Non la giustizia?

SIR ROBERT — No, non la giustizia. La legge. È abbastanza facile far ottenere giustizia... molto difficile far applicare la legge. Disgraziatamente mentre l'appello alla giustizia è intellettuale, l'appello alla legge ha per risultato, chissà perchè, di commuovere i tribunali fino alle lacrime. Questa è la mia risposta e la mia giustificazione. E adesso l'interrogatorio è finito?

CATHERINE — No, ancora un'ultima domanda. Come potete conciliare l'appoggio da voi dato alla famiglia Winslow nella sua causa contro il Re con le vostre convinzioni politiche?

SIR ROBERT — Oh, molto facilmente. Nessun partito ha il monopolio dell'interesse per la libertà dell'individuo. Sotto questo punto di vista, tutti i partiti sono uniti.

CATHERINE — Non credo.

SIR ROBERT — Non credete?

CATHERINE — No, non tutti i partiti, soltanto qualche uomo di tutti i partiti.

SIR ROBERT — Questa è una osservazione giusta. C'è soltanto da sperare, allora, che quei pochi uomini di cui parlate siano sempre tanti quanti bastano. Sareste diventata un buon avvocato, comunque.

CATHERINE — Davvero?

SIR ROBERT (*scherzosamente*) — Perchè non dirigete i vostri impulsi femministici verso i tribunali, signorina Winslow, abbandonando la causa perduta del suffragismo femminile.

CATHERINE — Perchè non credo che sia una causa perduta.

SIR ROBERT — No? E allora insistete?

CATHERINE — Certo.

SIR ROBERT — È tempo buttato.

CATHERINE — Non la penso così.

SIR ROBERT — È un vero peccato. D'ora in poi, in Parlamento, non trascurerò mai di alzare gli occhi alla tribuna nella speranza di vedere il vostro fascinoso cappellino. (*Entra Ronnie*).

RONNIE (*avvicinandosi a sir Robert*) — Mi spiace, sir Robert: io non sapevo che dovevano succedere cose importanti.

SIR ROBERT — Dov'eri?

RONNIE — Al cinematografo. Mi spiace molto, signore. E... chi ha vinto?

SIR ROBERT — Abbiamo vinto noi. Bene, addio, signorina Winslow. Posso sperare di vedervi in Parlamento, uno di questi giorni? (*Le porge la mano*).

CATHERINE (*stringendogliela, con un sorriso*) — Certo, sir Robert. Un giorno o l'altro. Ma non in tribuna. Al banco.

SIR ROBERT (*con un lieve sorriso*) — Forse. Addio. (*Si volge e si avvia verso la porta centrale*).

*FINE*

**Tutti i diritti di quest'opera sono riservati all'Autore.**

# il Teatro Italiano

## *visto da uno straniero*

**Nel fascicolo scorso abbiamo presentato il critico teatrale americano Eric Bentley, incaricato dalla Rivista THEATRE ARTS di New York di compiere un'inchiesta sulle condizioni del Teatro nel mondo. Ed abbiamo anche detto che per accordi presi pubblicheremo gli articoli che egli scriverà, contemporaneamente alla consorella americana. Così nel fascicolo scorso tanto «Theatre Arts» come noi, abbiamo pubblicato «Teatro sulle macerie» cioè il panorama teatrale tedesco, e in questo numero pubblichiamo le impressioni del critico sul Teatro italiano. Poichè la nostra rivista è quindicinale, «Theatre Arts» che è mensile pubblicherà nel fascicolo prossimo il testo originale. Trattandosi del nostro Paese e di argomento a noi familiare, è naturale che per noi le notizie sono superate, ma in un articolo sul Teatro italiano scritto da un americano per una rivista di lingua inglese non è il notiziario che può interessarci, ma le considerazioni che se ne possono trarre. Lasciamo ad Eric Bentley intera libertà di espressione, ma ci sia consentito di chiarire alcuni concetti con delle note in riferimento a nostre precedenti osservazioni che ora mettono meglio a fuoco la nostra condotta nei riguardi di coloro che sono preposti, in Italia, alle sorti del teatro di prosa.**

* Nel medesimo tempo in cui Rossellini, De Sica, Zampa e Germi sono venuti, con il neo-realismo, a creare una reputazione al film italiano, un certo numero di registi di teatro ha tentato di conferire analoga rinomanza alla scena di prosa con uno stile di allestimento scenico che dal realismo è quanto di più lontano si possa dare. Il più sensazionale di questi registi pare sia uno alle cui realizzazioni non ho, sin qui, avuto occasione di assistere e che, per la verità, forse vedrei non senza un moto di paura: Luchino Visconti. Il signor Visconti, a quanto mi si dice, è un gentiluomo abbondantemente fornito di denaro da investire nelle proprie produzioni. L'inverno scorso a Roma, ha dato al pubblico italiano la prima rappresentazione di *A Streetcar Named « Desire »* (1), un *As You Like It* con scene di (!) Dali, e una versione piuttosto eterodossa di un classico italiano, l'*Oreste* di Alfieri. Per la sua ultima opera, mi hanno detto, il signor Visconti ha fatto rimuovere dalla sala alcune file di poltrone onde poter proiettare un palco, come uno spiazzo, frammezzo al pubblico stesso. Questo spiazzo riproduceva, nell'apparenza, un lastricato massiccio. La scena era inquadrata da simulacri di fiere fameliche e fatali. Gli attori sembravano vestiti come per un balletto. Sul palcoscenico vero e proprio un'orchestra eseguiva dietro un ampio drappeggio la Nona Sinfonia.

Se da quanto ho detto non appare ancora chiara la ragione onde si può — forse — aver paura ad assistere all'opera del signor Visconti, aggiungerò allora ch'essa riscuote l'incondizionata ammirazione di gente che, pur non approvando i testi ch'egli sceglie per mettere in scena, per snobismo o ammirazione aristocratica esclama: « *As You Like It* è commedia noiosa, ma come la presenta Visconti!... ». E ancora: « Alfieri come drammaturgo è uno scocciatore, ma quando lo mette in scena Visconti!... ». Le idee « sperimentali » di Visconti appaiono assai più sperimentali agli italiani di quanto non apparirebbero, per esempio, ai tedeschi i quali hanno esaurito la gamma dello sperimentalismo da una generazione. Sembra comunque piuttosto improbabile che in questa direzione Visconti possa fare qualcosa che Reinhardt non abbia già fatto parecchio tempo fa; mentre resta da vedersi se Reinhardt redivivo si prenderebbe ancora la briga di ripetere certe cose.

Personalmente, mi ha dato qualche soddisfazione un Alfieri del tutto diverso, presentato da Orazio Costa e dalla sua Compagnia del « Piccolo Teatro » di Roma. Alfieri scrisse tragedie neo-classiche che ricordano abbastanza quelle di Voltaire e un poco quelle di Dryden. Pur ammesso ch'esse possano in qualche modo conservarsi « classiche » alla lettura, è fuor di dubbio che non dovrebbero essere rimesse in scena, bicentenario o non. (Alfieri nacque nel 1749: il 1949 non è stato che un pretesto per riesumarlo). L'esecuzione deve, comunque, rendere la tensione, essenziale a opere di questo genere, fra la placida superficie e l'esteriorità ordinata ed elegante da una parte e la turbolenza dell'emozione interiore dall'altra. Un surrealista tenderà a disperdere questa tensione ignorando o distruggendo la compostezza della superficie. Mentre la ricostruzione di uno spettacolo settecentesco operata da un tradizionalista sarebbe egualmente disastrosa in quanto verrebbe a mancare in essa la turbolenza interiore. Qual è la soluzione?

Ho osservato nelle aree di lingua tedesca che i migliori registi d'oggi hanno minor interesse agli esperimenti scenici sensazionali di quanto non portino invece all'accuratezza della reci-

(1) *Con la collaborazione entusiastica e soddisfatta dell'autore Tennessee Williams, venuto in Italia a portargli il copione, raggiungendolo in Sicilia (ad Aci Trezza: una parola, andarci) dove Visconti lavorava. Ritornato a New York, ha espresso la sua gratitudine a Luchino Visconti sulla stampa del suo Paese.*

tazione. Quando qualcuno, senza intenzione di adularlo, disse qualche tempo fa a Gustaf Gruendgens che il suo allestimento di *Le Mosche* era «corretto», egli rispose: «Questo, oggi, è il più alto elogio che potrei desiderare». Gruendgens a Dusseldorf, Heinz Hilpert a Costanza, Hirschfeld a Zurigo, Gielen e Viertel a Vienna, Engel a Berlino sono stupefacenti — e giungono in tal modo a rieducare il loro pubblico — per l'estrema mancanza di sensazionalità (che non vuol tuttavia dire sciattezza) del loro atteggiamento quale appare soprattutto nelle riprese dei classici. Cominciando con Reinhardt, i grandi registi europei hanno imparato a sottoporre i classici a un processo di revisione, a modellarli sul nostro tempo. Abbiamo avuto così uno Shakespeare barocco, uno Schiller marxista e via discorrendo. Onde, il più radicale e il più auspicabile dei proponimenti attuali sarebbe quello di chi volesse tornare alle fonti, a uno Shakespeare scespiriano non nello spirito di un'esattezza archeologica ma in quello spirito d'indagine, di modestia e di lealtà ch'è lo spirito della verità.

Orazio Costa non ha ancora raggiunto lo sviluppo artistico dei tedeschi che ho citato più sopra, ma sembra essere nel loro ordine d'idee. Mettendo in scena l'*Oreste* e la *Mirra* (opera, anche questa, di Alfieri), egli ha saputo resistere alla tentazione di tutte le Grandi Idee (in altri termini, a tutti gli espedienti della disperazione) ed ha ottenuto gli effetti giusti con tocchi meditati e combinazioni ben dosate. Per esempio: la «semplicità classica» della scena è stata rilevata dalla tinta cremisi dei drappeggi e dei costumi. E ancora: i costumi non erano quelli del nostro secolo, nè del secolo di Alfieri, nè di quello di Oreste: muovendo da una base sette-ottocentesca, il disegnatore (Valeria Costa) si valse di elementi così antichi come moderni. La formula ha funzionato non perchè contenesse una soluzione in se stessa, ma perchè fu impiegata con accortezza e senza ostentazione. Anche il problema dell'interpretazione di un tal genere di teatro è stato risolto da Costa con acutezza. Il modo più efficace di recitare è sempre quello che par semplice ma è complesso nei suoi effetti, che dà un'impressione di semplicità ma in realtà è sottile e quanto mai vario nei suoi elementi. Inscenando Alfieri, Costa ha guidato i suoi attori a stilizzare la dizione e il gesto in una certa misura ma non fino al limite estremo. Così ogni esecuzione è stata classica e moderna al tempo stesso. E si è espressa tanto la placida superficie quanto l'emozione sotterranea. Ha così dato un Alfieri *accurato*, cioè un Alfieri non viziato da interferenze accademiche o bohémiennes. Allo stesso modo abbiamo avuto modo di assistere a un Pirandello egualmente essenziale. L'allestimento dei *Sei personaggi in cerca di autore* curato da Costa ha costituito uno degli spettacoli più ragguardevoli al Festival di Venezia dell'anno scorso. Trent'anni fa Pirandello poteva essere il beniamino dei bohémiens cui andavano a genio i suoi tecnicismi da teatro sperimentale e le sue disquisizioni sulla Realtà. Oggi esiste il pericolo, almeno in Italia, che Pirandello sia soffocato dall'accademismo o quanto meno sia nascosto dalla cortina fumogena del rispetto ufficiale e della deferenza che separa il vincitore di un premio Nobel dal pubblico. (La riduzione cinematografica dell'*Enrico IV* insegni). E' un peccato che la produzione di Costa abbia suscitato interesse soprattutto per poche innovazioni di ordine tecnico che lasciano in sostanza il tempo che trovano, come quella di vestire i «Personaggi» con costumi anteguerra e gli «Attori» con costumi dopoguerra; o quell'altra di farci vedere le prove attraverso la parete di fondo del teatro immaginato e non attraverso l'arco scenico. Mentre le qualità vere dello spettacolo erano da ricercarsi nella recitazione fresca, vivida, moderna della Compagnia — e specialmente di due giovani attori che si sono esibiti altresì, sotto la regìa di Costa, come Elettra ed Egisto, Rossella Falk e Tino Buazzelli —. Oggi si può dire di un'interpretazione ch'essa è fresca, vivida e moderna quando si lascia alle spalle gli atteggiamenti del periodo che si può chiamare Ibsen-Cecov-Stanislavski, durante il quale gli attori si allenavano a rappresentare uno stato d'animo e a sostenerlo per tutta la serata, e perviene a un modo d'espressione più libera e calda in cui è raggiungibile una più vasta gamma di stati d'animo e un più rapido trapasso da uno stato d'animo all'altro, e in cui una vicenda e la caratterizzazione di una figura non sono definiti da una sola atmosfera, nè soprattutto da una di quelle emozioni che ne escludono ogni altra vietando anche l'esistenza del fatto intellettuale. Pirandello suppone qualcuno dei medesimi stati d'animo postulati da Ibsen, ma più interrotti che sostenuti e strettamente legati all'idea, all'intelletto. Pirandello vuole perciò uno stile di recitazione nuovo e, per quanto ho potuto constatare, i giovani attori di Costa tentano di trovarlo e sembrano possedere la sensibilità emotiva e intellettuale sufficiente all'intrapresa.

Al Festival di Venezia gli italiani hanno presentato lavori notevoli ad opera di altri due registi: Guido Salvini (già piuttosto anziano) e Giorgio Strelher (sui trent'anni). Quest'ultimo con la «Compagnia del Piccolo Teatro» di Milano ci ha dato, con un adattamento di *Il Corvo* di Gozzi, una visione della *Commedia dell'Arte* più precisa di quanto non ci sia possibile avere da qualsiasi lettura (1). Salvini ha presentato una singolare versione

(1) *Eccolo incappato nel comune errore di tutti gli stranieri che hanno una conoscenza indiretta e quindi un concetto «sui generis» della Commedia dell'Arte. Ma questo non vale per noi, dove a giudicare — come ha giudicato — abbiamo un Renato Simoni.*

TEATRO STABILE TORINO Biblioteca e Archivio

dell'*Edipo Re*. Egli ha tenuto presente che durante il Rinascimento il Palladio costruì a Vicenza quel famoso teatro che venne inaugurato con la rappresentazione di quest'opera, adoperando i costumi dell'epoca. La scena impiegata per la tragedia a Venezia e poi a Londra e a Parigi è una riproduzione del palcoscenico del Palladio la cui caratteristica principale è data da un immenso arco classico. L'intero spettacolo ripete, quindi, non già lo stile greco ma quello rinascimentale. Fino a un certo punto è stato un trionfo. Il rosso e l'oro dei costumi, la visione dei danzatori che con i loro movimenti accompagnavano il dialogo mi restano nella memoria come una fra le cose più piacevoli ch'io abbia visto. E' fuor di dubbio che l'opera ha più vigore in ogni sua parte — e specialmente nel coro che in questa cornice scenica si trova perfettamente a suo agio, e esprimendosi in lingua italiana appare plausibile — della famosa versione presentata da Olivier all'Old Vic. Salvini merita lode per molti particolari: entro il suo schema, per esempio, la scena di Edipo accecato, tenuta in distanza, « alienata » come direbbe Brecht, è resa finalmente possibile. Ma la somma di questi elementi straordinari non produce la tragedia. Salvini si è limitato a proporci una specie di « masque », uno splendido spettacolo di corte. Molta bellezza assolutamente priva di verità.

Comunque il contributo degli italiani al Festival di Venezia 1948 è stato innegabilmente ragguardevole. Consisteva nei *Sei personaggi*, *Il Corvo*, *Edipo Re* e nell'opera nuova di un esordiente: *Cristo ha ucciso* di Gian Paolo Callegari. Quest'ultima narra la vicenda di un contadino italiano che, prima della guerra, impersonava la parte di Cristo in una sacra rappresentazione al suo villaggio. Durante la guerra viene rinchiuso in un campo di concentramento tedesco come disertore dell'esercito italiano. Testimone di atrocità di ogni genere, prega Cristo di intervenire. Ma Cristo osserva una neutralità strettissima, e la fede del giovane è scossa. Tornato a casa dopo la guerra, riprende la sua parte nella sacra rappresentazione e — ormai soggiogato spiritualmente — quando vede Pilato lavarsi le mani indifferente al patire umano, non riesce più a contenersi. Il villaggio vede il suo Cristo uccidere il suo Pilato. Il signor Callegari ha forse scelto un veicolo troppo grandioso per la propria idea, ma l'opera vale comunque come documento dei tempi, ed è scritta con sincerità e calore. Non ha mancato all'aspettativa così come — d'altra parte — è stato di tutto il contributo italiano al Festival. Avendo assistito alle quattro produzioni a Parigi, durante l'autunno, ho poi atteso la mia visita in Italia, avvenuta in maggio, con viva impazienza.

Se sono stato deluso, è stato in parte per colpa mia: sono giunto a Stagione così avanzata da poterla considerare conclusa. Non avevo tenuto conto del fatto che l'Italia ha pochissimi teatri veri e propri e che tutto, o quasi tutto, si conclude tra Roma e Milano. Si può vedere più teatro a Parigi o a Berlino in tre settimane di quanto non se ne possa vedere in Italia in molti mesi. Ci si reca a Roma o a Milano (le due grandi « città teatrali ») e si trova, forse, tre commedie suscettibili di essere prese in considerazione. Può darsi che il solo elemento quantitativo non sia importante, ma è essenziale per il teatro che una certa massa di lavoratori sia regolarmente all'opera. A Parigi si parla con calore del teatro italiano osservando che gli italiani erano così pienamente consapevoli della loro importanza che pagherebbero milioni — a mezzo del loro governo — per organizzare festival in patria e *tournées* all'estero. Ma quando ci si reca in visita in Italia si desidererebbe che il governo spendesse meno in *tournées* e in festival isolati e spettacoli di eccezione nei giardini dei palazzi, e dedicasse maggior attenzione alla costituzione di teatri regolari con spettacoli regolari. Ma forse ai funzionari governativi sta più a cuore il commercio turistico che l'arte del teatro: il prezzo d'ingresso agli spettacoli d'eccezione — ufficialmente patrocinati — è calcolato in base al portafogli del turista ricco e non in base al portafogli del pubblico italiano; e tuttavia non sembra che esista un movimento di protesta generale. Onde bisogna concludere che il pubblico di teatro, in Italia più che non sia in altri paesi, è stato assorbito dal cinematografo. E' una situazione spiacevole che non si può intendere appieno senza un riferimento alla situazione generale. La cosa più straordinaria in Italia non è tanto che questo sia un Paese pieno di cose brutte e ridicole, ma che questa bruttezza e questo ridicolo siano disseminati lungo ogni strada, accanto alle più folgoranti bellezze che il mondo conosca. L'Italia è il paese dove le cose antiche — prodotte dall'uomo o create da Dio — sono meravigliose e le cose nuove sono orribili. Roma è il Pantheon e Piazza Sant'Ignazio, ma è anche il monumento a Vittorio Emanuele. In altre parole, per gli italiani moderni l'eredità classica è un impaccio e vale soltanto a generare volgari tentativi di soverchiarla (l'architettura fascista e i versi di D'Annunzio); o timidi *exploits* accademici (si veda qualunque mostra d'arte a Roma, oggi, o si segua la carriera di De Chirico). E quindi non è forse così sorprendente che il teatro moderno che tanto deve alla Russia, alla Germania, alla Scandinavia, alla Francia, debba così poco all'Italia.

E poi c'è il fascismo, che è ancora in mezzo a noi. Il fascismo continuerebbe inevitabilmente ad essere presente come influenza — dopo vent'anni di governo e di educazione fascista — anche se si fosse operata una epurazione radicale nel 1943 o dopo. Ma l'epurazione è stata quanto mai superficiale. A capo del teatro italiano odierno (almeno per la parte che interessa il governo) c'è il signor Nicola de Pirro, il quale era già a capo del teatro italiano sotto Mussolini. Non è necessario fare un elenco di nomi. In ogni caso si pone in discussione se il signor X fu o è *davvero* fascista, oppure se si atteggiava a fascista per meglio difendere gli interessi dell'arte drammatica. Ciò che si deduce da una situazione del genere (come, d'altra parte, anche in Germania) è questo: che il fascismo

è contraddistinto da una specie di estetica o pseudo-estetica di natura affatto particolare. In Inghilterra e in America si è accettata troppo spesso l'ipotesi che gli artisti nei paesi fascisti fossero zelanti fascisti o zelanti antifascisti. La verità è che numerosi artisti sprovveduti di particolari convinzioni politiche cercarono di mantenersi amici con i loro governanti fascisti per averne in cambio il permesso di continuare ad esercitare la loro arte. Poichè i governi fascisti erano « carini » con queste celebrità non ebraiche così come le celebrità in questione lo erano con loro, un *modus vivendi* era evidentemente possibile. E le celebrità continuavano la loro « vita nell'arte » con sovvenzione governativa.

Non è questa la sede per ricordare il caso di tutti i Flagstads e i Gieseking e i Fürtwaengler del mondo teatrale, ma forse vale la pena che ci si intrattenga un poco sull'aspetto artistico della questione. Direi che ciò che non va nel teatro italiano odierno è il suo puzzo di fascismo (1). Dal Teatro delle Arti in Roma è stata rimossa una statua di Mussolini. Ma dietro la statua c'era una lapide fascista, infissa nel muro. Questa lapide — mi è stato detto — non è stata rimossa, ma si è semplicemente provveduto a nasconderla — per il momento — con una tenda. Non ho avuto la possibilità di scostare la tenda in questione per controllare la verità del fatto poichè ero accompagnato da un rappresentante del governo italiano che mi veniva spiegando che, comunque, gli slogan di Mussolini erano ottimi slogan; ma il suo valore simbolico salta agli occhi. Difficile trovare un più trasparente documento della propaganda fascista nel teatro italiano: la statua del Duce se n'è andata, e sulla lapide ci si è limitati a tirare una tenda. E' la speciale estetica dell'èra fascista che perdura.

Giorgio Strelher, notoriamente, è comunista, ma dalla sua opera in teatro non sembrerebbe proprio. Sovvenzionato dal governo, egli ha paura di mettere in scena certe opere che pure si possono allestire nelle zone occidentali della Germania o nella conservativissima Svizzera. Il suo Piccolo Teatro è piccolo davvero: un localino di lusso per amabili svaghi. Il suo repertorio, e la sua interpretazione del repertorio, non hanno una linea definita, se non vogliamo considerare come tale quella di uno sperimentalismo contenuto entro i limiti della buona educazione. L'unico testo del repertorio del signor Strelher che qualcuno considera « pericoloso » è *Le notti dell'ira* di Salacrou. Lo stile dell'esecuzione non è però quello di un teatro attivista ma quello, piuttosto, di dilettanti intelligenti e seriosissimi. Un momento caratteristico è dato dall'impiego del cinematografo — per pochi secondi — a far vedere un disastro ferroviario. La pensata ha provocato un'esclamazione: « Che teatro sperimentale abbiamo a Milano! ». La sua funzione, oltre a ciò, è nulla. Tale è l'estetica teatrale. (Non so se un teatro comunista sarebbe migliore: ma è presumibile che sarebbe diverso). Prima che i direttori dei teatri americani giungano a persuadere il governo a sovvenzionarli essi debbono far sloggiare da Washington tutti i De Pirro. Dopo *Il Corvo* del Festival di Venezia, *Le notti dell'ira* hanno segnato un netto ribasso. I Festival monopolizzano tutti gli spettacoli d'eccezione della cultura italiana, cosicchè rimane ben poco — dopo — per mantenere la reputazione acquisita.

Quando si sia passato un certo tempo in Italia è inevitabile che si guardi con sospetto la bellezza senza verità persino di certi spettacoli che pur sono deliziosi in quanto essi parteggiano della speciale estetica della società fascista. Gli esteti dell'èra fascista non avevano il permesso di allestire opere moderne considerate « pericolose », ma erano incoraggiati a mettere in scena i classici nazionali a patto, beninteso, che il « pericolo » così frequentemente contenuto anche in essi fosse accuratamente neutralizzato. Nulla era più adatto a disperdere il significato dei classici che quella Bellezza ch'è la specialità degli esteti di tutti i paesi e che, in Italia, è specialità nazionale. Anche il teatro nazista era niente più che splendido e spesso indiscutibilmente informato a quello che si chiama Buon Gusto: era un teatro che accoglieva ogni Reinhardt di razza ariana, ogni Christian Bérard di discendenza teutonica a braccia aperte. Incoraggiava l'amore alla Bellezza. Lo stesso fa il teatro italiano, e anche di più! Anche oggi, ogni volta che un dubbio l'assale, il regista teatrale italiano guarda fuori dalla finestra: gli viene in mente il Rinascimento e parte alla ricerca di un giardino gentilizio a Firenze. Tutti fanno le più alte meraviglie per il modo ond'è presentato Shakespeare? E' presentato con Bellezza, naturalmente. Cioè, con fiori.

Finora ho parlato del teatro italiano di maggior levatura. Il che lascia immaginare che cosa debba essere in qualche sua parte quello di più basso livello. Il miglior spettacolo di secondo piano che ho avuto occasione di vedere è stato *La Gastalda* di Goldoni, con Toti Dal Monte, a Milano: piacevole e riposante, come dicono i programmini, sebbene forse l'effetto soporifico fosse determinato dal pubblico elegante distratto e scarso. E' difficile divertirsi quando la sala è mezza vuota. La maggior parte dei teatri italiani che ho visto erano semideserti, ma nessuno meritava tale sorte più del « Quirino » di Roma quando Tatiana Pavlova vi è « tornata dopo un'assenza di oltre dieci anni dal palcoscenico » a far « rivivere » un'opera intitolata *Mirra Efros* che, probabilmente, non era stata viva mai. L'autore, di cui ho deliberatamente dimenticato il nome, si può definire una specie di Cecov senza il genio di Cecov. All'esecuzione di *Mirra Efros* il pubblico emerse occasionalmente dalla propria apatia per applaudire uno squarcio particolarmente lamentevole declamato dalla signora Pavlova. Ad un certo momento la signora ripetè una parola per una mezza dozzina di volte (ho deliberatamente dimenticato di che parola si trattasse) la qual cosa fu da tutti giudicata molto commovente.

**Eric Bentley**

(1) *Leggi « Taccuino ».*

# DIARIO

*DI CHI DICE E DI CHI FA*

* Ruggero Ruggeri, ha esordito al Teatro Odeon di Buenos Aires il 6 giugno, con *Enrico IV* di Pirandello, come era stato stabilito. Il nostro amico Giacompol, agente della Società degli Autori di quella città, ci ha comunicato come la presenza del nostro illustre attore e della sua Compagnia abbia costituito il più importante avvenimento della Stagione Teatrale. Meglio delle nostre parole, meglio di quanto i critici hanno scritto con aggettivi del più grande rilievo e della maggiore ammirazione, riportiamo le semplici significative e spontanee parole dello stesso Giacompol:

« Il Teatro Odeon era rigurgitante di un pubblico magnifico che ha salutato Ruggeri — al suo primo apparire — con un consenso di entusiasmo eccezionale. Il magnifico spettacolo è stato ripetutamente applaudito e dopo che gli attori si sono presentati e ripresentati in scena, alla fine, la dimostrazione di omaggio a Ruggeri ha raggiunto l'ovazione, sì che l'illustre attore si è ripresentato da solo ben dieci volte. Commosso ed emozionato, non ha potuto fare a meno di rivolgere al pubblico alcune parole di ringraziamento. Perchè Ruggeri sia stato indotto a parlare, egli così schivo e restio da ogni benchè minimo esibizionismo, bisogna credere al fervore col quale gli applausi gli furono diretti. Una grande manifestazione di italianità, in nome dell'Arte e per il tramite di uno degli attori più completi che vanti oggi la scena di tutto il mondo ».

Aggiungiamo che tutti i critici, pur nel loro entusiasmo per Ruggeri, non dimenticano — con vivissime lodi — Margherita Bagni, Annibale Betrone, Mario Colli, Ortolani, Barbetti, Costa, per la bravura e la disciplina artistica con la quale hanno coadiuvato il nostro grande ed illustre attore.

* La « Stagione Mediterranea di Arte e Cultura » che si svolgerà a Nervi dal 9 al 15 luglio — come abbiamo detto — ha ormai completi tutti i ruoli per interpretare le shakespeariane « Allegre comari di Windsor ». *Camillo Pilotto* sarà Falstaff; *Viarisio*, Ford; *Andreina Pagnani*, la signora Ford; *Anna Proclemer*, la signora Page; *Piamonti*, Page padre; *Giovampietro*, il giovane William Page; *Luigi Almirante*, Shallow; *Foà*, Caino; *Paola Borboni*, la signora Quickly. Fanno parte anche *Mario Gallina*, *Mandolfo*, *Gaipa*, *De Ceresa*.

La regia è di Alessandro Fersen; le scene e i costumi di Emanuele Luzzatti; le musiche di scena di Vlad.

* A Firenze si è tenuta una « Conferenza internazionale del Teatro Giovanile » indetta dall'Azione Cattolica, e si è conclusa il 16 giugno, giorno del Corpus Domini. Tra le altre manifestazioni di carattere strettamente religioso — dalla Messa in Santa Maria Novella alla processione eucaristica — si è avuta la rappresentazione di « Devoción de la Misa », un *auto sacramental* di Calderon, data dalla Scuola di Arte drammatica di Padova. La versione dell'*auto sacramental* è stata curata da Sandro Cassone e Holf Hohenemser, e la rappresentazione è avvenuta al chiuso nella Chiesa di San Salvatore al Monte, sopra il piazzale Michelangelo. Regista, l'allievo Gianfranco de Bosio; scenografo, l'allievo Mischa Scandella; attori, gli allievi: Rolf Tasna, Mario Scaccia, Giuliana Pinori, Agostino Contarella, Cassini, la Carraresi, la Fabbri. Un pubblico particolare di spettatori, con a capo il Cardinale Arcivescovo, ha fatto le migliori accoglienze alla rappresentazione.

* I volenterosi allievi del C.U.T. (Teatro dell'Università) di Roma, hanno dato buona prova del loro grado di preparazione nel mettere in scena e recitare, il 15 giugno al Teatro dell'Ateneo, *E' buono? è malvagio?*, di Diderot, che noi abbiamo pubblicato nel volumetto N. 15 della Collana « Teatro » nella versione di Lorenzo Gigli.

# QUESTA STAGIONE TEATRALE

* Al Teatro Odeon di Milano, il 21 giugno 1949, la Compagnia Torrieri-Carraro, ha rappresentata la commedia in quattro atti di Jean Cocteau: *La macchina infernale*

Quest'opera del bizzarro e geniale scrittore francese fu rappresentata a Parigi fin dal 1934, epoca in cui cominciava la evoluzione dal funambulismo puro al realismo spettacolare dei *Parenti terribili*. *La macchina infernale* resta però vincolata al gusto eccentrico, sardonico, deformatore del primo Cocteau alle prese col mito di Edipo, con Giocasta, Tiresia, la Sfinge, ecc. Il Fato sarebbe la grande « macchina » che muovono capricciosamente gli dèi e con la quale determinano il destino degli uomini.

Naturalmente il linguaggio di Cocteau è quasi sempre allusivo e si allaccia a significazioni moderne. Talora aspro, anzi brutale, tende alla poesia, che non sempre raggiunge. Quale che sia la validità teatrale di quest'opera, è notevole merito averla fatta conoscere agli italiani, tenuto conto pure delle gravi esigenze scenografiche.

La commedia ha ottenuto un vivo successo ad ogni atto, un po' meno al terzo, ma unanimi e calorosi i battimani, al quarto. Il regista Daniele D'Anza ha dato una bella prova delle sue qualità affrontando la difficile opera di Cocteau e risolvendola nel modo più esemplare. Ottima la recitazione di Diana Torrieri che ha interpretato con bravura due parti: quella della Sfinge e quella di Giocasta; di Tino Carraro, un Edipo dagli accenti vigorosi e sicuri; del Garano gustoso e misurato Tiresia, della Pinelli, del Barbagli, della sempre colorita Mercedes Brignone.

(*Disegno di André Masson*)

■ **il divenire è danza**

# DA ZARATHUSTRA AL SADLER'S WELLS BALLET

**Così cantò Zarathustra: Nel tuo occhio gettai lo sguardo, o vita; vidi brillare nel tuo occhio cupo l'oro, e il mio cuore sospese i suoi palpiti per il piacere; vidi brillare una barca d'oro su acque notturne, una barca d'oro che si cullava, s'inabissava, e risorgeva ■ Gettasti uno sguardo sul mio piede preso dal desiderio della danza, uno sguardo ridente, interrogante, voluttuoso: due volte soltanto agitasti i sonagli con le tue piccole mani, e già il mio piede vibrava nel desiderio frenetico del ballo. I miei talloni si tendevano; le dita del mio piede stavano in attesa, come ascoltando: perchè il danzatore ha il suo orecchio nelle dita del piede ■ Venni verso di te, ma tu ti ritraesti in fuga dinanzi al mio salto; e mi lambì l'ala dei tuoi lunghi capelli fuggenti al vento. Mi allontanai d'impeto da te; ed ecco tu ti fermavi, eretta, l'occhio pieno di desiderio. Con gli sguardi obliqui tu mi insegni gli obliqui sentieri; e sui sentieri contorti il mio piede apprende ogni astuzia.**

**...Vengo danzando dietro a te, ti seguo per le strade più dirupate. Dove sei? Dammi la mano! o almeno un dito. Siamo tra macchie e caverne: ci perderemo! Fermati! ■ Questo è un ballare per diritto e per storto: lo sono cacciatore - vuoi tu essere il mio cane o il mio camoscio? Presto qui, vicino a me! Ma presto, maligna saltatrice! Ora lassù! E di là! Nel saltare sono caduto! Guarda come sono a terra e ti chiedo pietà! Come vorrei camminare con te per sentieri più morbidi! Per i sentieri dell'amore, in mezzo ai cespugli silenziosi e in fiore! Oppure laggiù, lungo la sponda!**

**... Sei stanca? Ti porterò laggiù, lascia cadere le braccia! E se hai sete saprò come dissetarti: ma la tua bocca non vuole!**

**... Sono stanco di essere il tuo umile pastore! Se finora t'ho cantato, ora dovrai gridare. Al ritmo del mio scudiscio dovrai ballare e gridare! Ho forse dimenticato lo scudiscio? - No!**

■ *Dall'inizio del secolo e in ogni parte del mondo Isadora Duncan con la sua scuola aveva danzato come può predicare appena ne veda il bisogno una suffragetta dell'esercito della salvezza, per dare e comunicare la felicità della danza. Per lei la danza non doveva tuffarsi ogni volta in una lontana e sempre chiara tradizione popolare. Era inutile che sviluppasse sapientemente i canoni formatisi nell'ambito dello spettacolo teatrale considerato nel senso proprio del termine, e quindi sviluppatosi dal teatro di corte all'odierno teatro d'opera (riserva di caccia per pubblici sempre meno meritevoli).*

*Isadora Duncan danzava come Zarathustra: perchè l'animo si facesse leggero e si sollevasse al di sopra di ogni parvenza, perchè il corpo godesse delle sue più libere facoltà fisiche, perchè la vita potesse esprimersi come puro anelito fine a sè stesso, atto di vivere nel suo corpo naturale. Nulla perciò doveva arrestare l'effusione del movimento che attraverso l'effusione della musica, anch'essa sentita come pura onda di suoni, raggiunge una estatica armonia, dove l'ispirazione è libera da ogni vincolo e attinge alle fonti trascendenti dell'essere. La danza greca divenne il suo mito: un mondo lontano e cristallino, ideale, dove poter giungere dimenticando le remore della civiltà e dell'assillo quotidiano. La clamide, il piede nudo, gli atteggiamenti tolti dalle pitture vascolari, furono per lei mezzi che le permisero di compiere la sua ascesi nel flutto della musica, determinando la sua danza i passi e gli abbandoni che sul ritmo armonico ogni volta ella lasciava sorgere inattesi, in funzione di una corrente in cui palpitava l'anima del mondo. La danza doveva così divenire per l'uomo un'acqua lustrale quotidiana: non più uno spettacolo, ma un esercizio che ognuno eseguiva per la loro propria libertà e felicità, come fase finale, età d'oro del tempo che gli è stato concesso, suo raggiungimento.*

*Jacques-Dalcroze, con la scuola di Hellerau, sciolse i principi della Duncan dalla sua personalità, e dette loro un'applicazione concreta, larga, feconda: divennero ginnastica ritmica, e cioè solfeggio ritmico del movimento. Il legame musicale non fu più soltanto sentimento, ma connessione tecnica, rispondenza lo-*

gica. Nasce così anche una comunione spirituale nella danza: l'« ecclesia ». La solidarietà e l'umanità divengono reali quando gli uomini sono uniti da uno stesso ritmo, per un'unica espressione vitale nello spazio.

Rudolf von Laban, il massimo teorico della danza moderna, studia alle radici la natura psichica biofisica anatomica e fisiologica del movimento, lo collega all'attività quotidiana del lavoro, ne determina tutte le facoltà espressive e produttive. In base ai risultati delle sue ricerche scientifiche, può porre le fondamenta naturali della danza, il suo modo di essere e di svolgersi secondo i dettami delle sue possibilità, dall'Anspannung (tensione) all'Abspannung (rilassamento). Crea una scienza del movimento nei « cori di movimento » che oltre ad essere necessaria nelle posizioni degli attori e delle masse fa sorgere un equilibrio purificatore del sentimento e del lavoro giornaliero. Esule in Inghilterra, durante l'ultima guerra Laban diede preziose indicazioni alle donne inglesi sull'economia dei gesti e dei movimenti e la loro scioltezza nel duro lavoro delle fabbriche. Con lui il movimento diviene funzionale per l'espressione emotiva come per l'estrinsecazione di ogni attività, per l'organismo fisico e l'organismo sociale. Kurt Jooss si pone alla sua scuola e ne assume la tecnica per trasfonderla in un nuovo genere di balletto, a contenuto unicamente pantomimico, realistico, di analisi sociale, di tipizzazione fedele, comparabile, in certo senso, a quella compiuta dalle nostre maschere. Si pone un tema, lo si fa vedere riflesso nelle diverse individualità e nelle diverse circostanze storiche se ne traggono risultanze di ordine ideologico, impulsi all'azione pratica: nel celebre Tavola verde, ne La grande città, in Pandora. La pantomima a volte sbocca nella danza: sono abolite le punte, ma non i tre quarti; si vuole ereditare dal balletto l'esigenza di spettacolo, quindi se ne usano liberamente le forme e le linee. La musica fa da sfondo, da ambiente suggestivo.

Mary Wigmann con la sua scuola e il suo corpo di ballo, allarga la concezione di Laban in un cerchio di interessi speculativi, ad una eteronomia che ha i caratteri del sentimento religioso e delle sue visioni cosmiche. Le sue composizioni hanno un andamento lirico e liricodrammatico, spesso sostituiscono alla musica semplici ritmi di percussioni oppure la direzione di un poema. Il loro contenuto è leggendario, con la tendenza a vedere dietro al racconto della leggenda, il substrato dei sentimenti ed il loro significato ideologico: il mito, scoperto nelle sue fibre, e le forze motrici del mito. La Wigmann non limita mai il suo impegno ad una fase illustrativa, ma dà alla sua danza un compito autonomo di ricerca ed elaborazione delle verità che espone: le fa assumere direttamente un ruolo di conoscenza, di gnoseologia. E' azione ritmata. A questi princìpi corrisponde quindi uno stile scarno ed aspro, che non vuol conoscere le grazie consuete, ma si applica solo a chiarire e ad esporre il suo assunto ideale, a cercarlo nella stessa elaborazione del movimento. Sono impulsi precisi e diritti verso la loro meta, spogli di ogni fronda, che intersecano lo spazio seguendo le sue linee compositive, facendo prorompere e raffigurando i sentimenti nelle norme della sua regola d'oro.

Marta Graham ha ripreso negli Stati Uniti le costanti migliori del suo insegnamento e creato un balletto che da parecchi anni svolge una vasta e impegnativa attività seguìta con molto amore dal pubblico nordamericano. La scuola di Kurt Jooss in Inghilterra continua regolarmente nella sua opera, ma senza altri originali sviluppi. Mary Wigmann vive a Lipsia quasi in povertà, e forse non ha ancora potuto riaprire la sua scuola.

Nell'immediato primo dopoguerra, si formò a Parigi, con evidente derivazione dal balletto russo, la compagnia dei balletti svedesi, diretta da Rolf de Maré e dal ballerino e coreografo svedese Jan Borlin. Le sue produzioni furono molto interessanti e suscitarono molta curiosità per l'opera dei musicisti e dei pittori che lavorarono con essi — tutti i migliori nomi di quell'epoca: Milhaud, Honegger, Poulenc, Satie, e De Chirico, Léger, Picabia, Juan Gris, con la collaborazione di Claudel, René Clair, Cocteau — ma non ebbero una vera originalità di propositi e di risultati per quello che riguardava soltanto la danza, e cioè per il loro vero scopo. Il loro stile derivava nettamente da quello di Massine nei balletti russi, accentuandone ancora più il lato caricaturale ed evocativo. Lo stesso può dirsi per le altre formazioni, svariate e tutte provvisorie, che dopo la morte di Diaghilev, tentarono di proseguirne e svilupparne l'opera, non riuscendo, nel migliore dei casi, che a ripeterne i più noti balletti con la stessa cura formale. Fra di essi Leonida Massine inserì il tentativo del « balletto sinfonico », pura danza senza nessun colore pantomimico, ispirata da un determinato mondo musicale, esistente a priori, senza riferimenti ad una effettiva realtà: interpretazione filosofica del movimento sinfonico (rifacendosi così ad alcuni princìpi della Duncan, ma non al loro spirito).

Serge Lifar primo coreografo e ballerino negli ultimi cinque anni del balletto russo, poi coreografo e ballerino all'Opera di Parigi e a Montecarlo, tentò per proprio conto un ritorno al classicismo e quasi all'arcaismo del balletto, ma nonostante abbia suffragato la sua opera con molti studi teorici e storici, non si può dire sia giunto ad una nuova fase: non ha fatto che ripetere e ingigantire l'ultimo indirizzo neoclassico del balletto russo. I balletti « des Champs Elysées » creati da Boris Kochno, Roland Petit, David Lichine, in questi ultimi anni, si mantengono in una linea di intelligente buon gusto e di abile eclettismo. Di tanto in tanto appaiono grandi personalità di danzatrici che traggono dalla ricchissima linfa delle tradizioni del proprio paese materia abbondante e genuina per spettacoli di danze e per lo sbocciare e irrompere della loro personalità, per l'ispirazione del loro « invito alla danza »: dall'Argentina a Katherine Dunham.

Al margine del balletto russo, Anna Pavlova fece rivivere il romanticismo e lo splendore delle virtuose, Ida Rubinstein dette la sua trasognata mimica a personaggi e a simboli del mondo floreale che sbocciava nel primo anteguerra.

Spesso fecero la loro comparsa sui palcoscenici europei ed americani, danzatori e compagnie di danza che provenivano dai paesi orientali: dalla Cina, dal Giappone, dalle isole di Bali e Giava, dall'India. Le loro danze

si ispirano a tradizionali sentimenti religiosi, a leggende e a miti che si sono trasmessi immutati per secoli. Spesso si uniscono alla parola, a forme drammatiche e pantomimiche: è riconosciuto, e non può non riconoscerlo ogni spettatore, che essi rappresentano uno stadio fondamentale nella storia del teatro e dell'umanità, uno dei pochi perenni termini di riferimento, nei quali sia racchiuso il senso della vita, disponendolo alla fioritura.

Ma queste visioni così impreviste ed arcane, non potevano più agire di fatto sull'evoluzione della danza, nella «weltanschauung» della nostra civiltà, mancandone le premesse religiose e storiche. Ebbero soltanto, a volte, un'influenza sugli accorgimenti tecnici dei nuovi e svariati eclettismi. Presentemente la danza e il balletto hanno quindi una vera e propria scarsità di manifestazioni capaci di creare nuovi impulsi, nuovi ritmi, nuove armonie, in accordo ad un'evoluzione del pensiero, o addirittura contribuendo a suscitarlo. Siamo ad una lunga pausa, che prelude probabilmente a radicali cambiamenti di direzione. Nel frattempo l'amore alla danza e al balletto si è largamente diffuso nei paesi anglo-sassoni e nell'Unione Sovietica (dove stile classico e danze popolari compiono un singolare avvicinamento). Danza e balletto sono divenuti popolari, hanno perso quel colore di banale e artificiosa raffinatezza alla moda che per secoli ne costituivano il movente sociale, al seguito dell'aristocrazia o a quello dell'alta borghesia. Si sono suscitati l'anima della danza, la comprensione delle sue leggi formali, il senso diffuso di un suo bisogno fisico e spirituale per dare all'esistenza una vera libertà e lievità di atteggiamenti.

Difatti i corpi di ballo che svolgono un'attività più regolare e feconda, e dispongono di un insieme tecnicamente accuratissimo e perfezionato di elementi, sono sorti a Mosca e a Londra. Il balletto del teatro d'opera di Mosca mette in opera una severa applicazione e un largo, intelligente virtuosismo (che rasenta l'acrobazia). Il balletto del Sadler's Wells appare oggi esemplare da ogni punto di vista, come espressione di cultura e compiutezza di stile.

La direzione artistica è affidata a Ninette de Valois, fondatrice e direttrice del balletto, a Frederik Ashton, coreografo e ballerino di caratteri, a Constant Lambert, compositore e direttore d'orchestra: nei programmi e nell'attività svolta sinora si avverte purtroppo una certa discordanza di intendimenti tra i tre, e ne viene a rimettere l'indirizzo stesso del balletto. Alla coreografia si alternano Ninette de Valois, più mimica ed espressiva, Frederik Ashton, più legato al balletto classico e al balletto sinfonico, Robert Helpmann (anche primo ballerino) portato per natura e per educazione (è anche un ottimo attore di prosa) a forme drammatiche, con conflitto e progressione teatrali. Margot Fonteyn da molti anni è capofila del corpo di ballo, con delicata forza emotiva e ideale duttilità tecnica: le ballano a fianco Alexis Rassine e Harold Turner, Pamela May e Moira Shearer, ognuno con una sua schietta e disciplinata individualità che si esprime con le migliori seduzioni della scuola classica, e un corpo di ballo agile, flessuoso, fuso come un'orchestra e di alta levatura, di fervida sensibilità artistica.

Lo stile del balletto appare quasi sempre eclettico: oscilla dal gradevole romanticismo di «Cenerentola», alla danza pura (realizzata con sensuale e armonioso plasticismo) delle «Variazioni sinfoniche», alla mimica violenta, ma sempre contenuta nella forma classica, di «The Rake's Progress», alle esercitazioni simbolistiche di «Scacco matto»: il gusto che ha presieduto alla scelta delle musiche, e della parte decorativa, è sempre piuttosto discutibile, manca nell'impostazione generale come nel programma e nell'assunto coreografico una vera profondità di intendimenti.

Cos'è la danza per l'uomo? In essa si rinnovano di continuo le partenze della sua vita, i suoi scarti improvvisi, le sue brillanti e audaci impulsività. Con essa i passi compiono una disamina aggressiva, e lo sfogo svolge i suoi moduli attraverso il polso dell'esistenza, in collane di stimoli, in anelli a cui viene incatenata la sorte confusa del sex-appeal: tra il principio maschile e il principio femminile del ballo.

Nella danza ogni fremito esterna un gesto; ogni impulso diviene sopraffacente, ogni esplicarsi rimane senza logica, ogni forza agisce senza meccanica. Gli atteggiamenti umani irrompono in essa come una bufera protesa a generare la sostanza anche fantomatica della vita, a gettare un senso di rivolta nelle sue fibre. In essa vengono a comporsi gli intimi assiomi del sentimento, e il tema che la ispira si scioglie in vibrazioni e in stacchi che non hanno limiti. L'intensità del movimento, nelle sue fasi, trova una liberazione per l'accendersi della sensibilità del danzatore in una sconfinata visione interiore, in un seguito di curve e di archi che vengono a frangersi senza arresto, con tagli adombrati nello spazio.

Le assi del palcoscenico sembrano una sola morbida atmosfera, dove si disegnano lievi e pure le membra, dove sbocca un flusso di atti. Negli sbalzi ci si abbandona sulle spiagge dell'inconscio, oniricamente. La ballerina solleva il petto quasi per raggiungere un oblio, e gli spettri piumati che le si agitano sulle reni, spargono quasi un veleno, che pone fuori di senno: la gioia affoga nel desiderio e poi se ne libera ancora. Con la danza si acquista la libertà di giungere dall'arbitrio al di là dell'immaginazione, e dall'arbitrio, dalla gratuità immediata del proprio sentimento, a sentire nell'amore la cadenza ritmica, la misura del passo con cui il corpo si effonde come per infiniti raggi. L'elemento naturale dell'uomo si rende soprannaturale. La «fantasia» del varietà, i ritmi «internazionali» dei dancing, dànno un sollievo definitivo. La danza ha percorso tutte le sue vicende: dagli entrechats e dai fouettés delle Giselle, Silvie e Silfidi, ai mimi grotteschi dei baracconi e delle fiere; dalle nostalgiche evoluzioni delle danseuses sulle melodie popolari all'indiavolata claquette jazzistica; dalle evocazioni sottili dei balletti moderni, alla danza che vuole virilmente esprimere un'idea e la sua emozione; dalle coppie ondeggianti nei dancing al movimento libero e naturale di sfogo dell'uomo, dal principio femminile al principio maschile, in un continuo scambio di lotte e di abbracci, nel movimento verso la felicità.

Per la danza, vorrei citare il calembour di Marcel Duchamp, grande giocatore di scacchi e grande pittore surrealista: «Ouvert toute la nuit, ovaire toute la nuit».

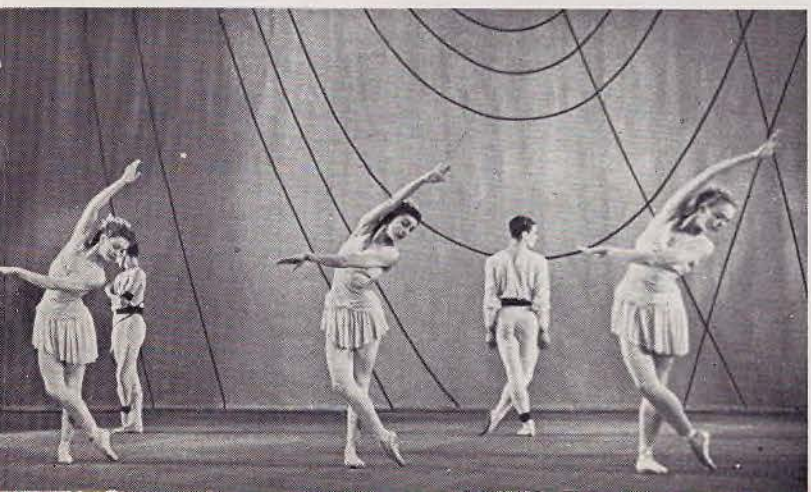
**Vito Pandolfi**

MOIRA SHEARER in *Cenerentola* di Prokofiev. La Shearer è anche la ormai famosa interprete del film *Scarpette rosse*.

## dal Sadler's Wells a Martha Graham

* Nei giorni 28, 29, 30 maggio si sono svolte a Firenze le attese esibizioni del Sadler's Wells Ballet accolte con testimonianze di vivissimo consenso da un pubblico sensibile e cordiale. Esprimendo la propria soddisfazione di rivedere l'Italia dopo un primo e fugace contatto nel Natale del 1926 quando al seguito dell'ultima *tournée* di Diaghilev essa danzò al Teatro di Torino, la coreografa Ninette de Valois ha brevemente tracciato la storia del complesso di danza da lei diretto definendone le caratteristiche. Ninette de Valois ritiene i Sadler's Wells vincolati alle convenzioni del balletto tradizionale, mentre d'altra parte le sue coreografie più importanti rivelano valori formali di schietta marca inglese. Sono, infatti, i quadri di Hogarth che forniscono l'ambiente, i personaggi, i costumi e le scene stesse per la sua coreografia del balletto *The Rake's Progress* (Le avventure di un libertino). La vicenda sembra ritratta dal vero in una serrata figurazione pantomimica con riflessi di luci e di ombre ora sinistre (scena della bisca), ora altamente drammatiche (finale tra i ricoverati al manicomio). Ma per i soggetti a forti tinte, ricchi di elementi allusivi, Ninette de Valois sembra mostrare una sua particolare predilezione. Nella sua realizzazione coreografica per *Checkmate* (Lo scacco matto) incombe davvero il senso di una fatalità ineluttabile.

Alla realizzazione degli altri balletti in programma concorre



Martha Graham in *Harlequinade*

Nella foto a sinistra: Moira Shearer, Margot Fonteyn e Pamela May in *Variazioni Sinfoniche*, di C. Franck.

l'opera
Frederi
sinfonis
hanno
maglia
geomet
imperso
su musi
*Cenere*
degli e
quel ta
« féerie
assoli v
il Prin
danzato
con effi

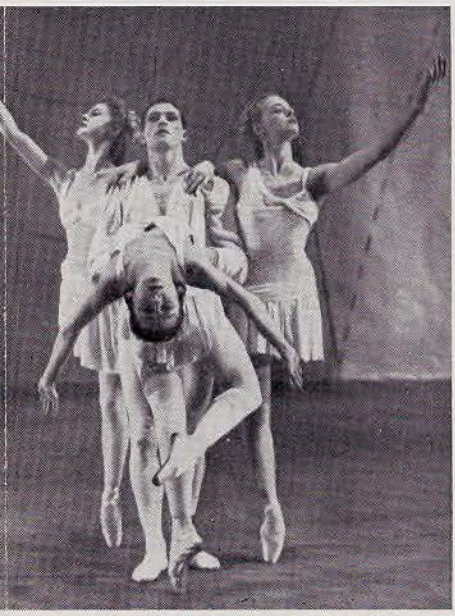
Moira She

Micha
Nella

di due giovani coreografi a loro volta magnifici danzatori. ek Ashton si è già dimostrato sensibile interprete di musiche del mo romantico. Le *Variazioni sinfoniche* di César Franck ne offerto il pretesto. Su di un fondale luminoso, sei danzatori in e gonnellino bianco intrecciano figurazioni ritmiche nello spazio ico segnando il trionfo del magistero tecnico. Robert Helpmann na invece la figura di Amleto in una sua singolare coreografia iche di Ciaikowsky. Il più largo successo ha incontrato il balletto *tola* su musica di Prokofiev. La coreografia di Ashton si vale lementi più appariscenti della tradizione italiana danzata con nto di atmosfera spettacolare inerente al gusto inglese per la ». Cenerentola balla in « tutù » piroettando sulle punte, svolge irtuosistici di grande leggerezza e intreccia « passi a due » con cipe Azzurro. Precisione tecnica e stile impeccabile. I coreografi ri Ashton e Helpmann personificano le due « brutte sorelle » cacissime trovate caricaturali.

*(Tutte le foto riguardanti il « Sadler's Wells Ballet » sono di Richardby, New York).*

Harold Turner in *Le avventure di un libertino*, di G. Gordon.



arer e i suoi compagni in *Variazioni Sinfoniche* di C. Franck.

ael Somes e Beryl Grey in *Scacco matto*, di A. Bliss.
foto a destra: Martha Graham in *Satyric Song*.

Martha Graham, è, oggi, una delle più sensibili esponenti della classica arte del balletto. La sua arte personalissima è stata fermata in un durevole documento fotografico (Martha Graham, sixteen dances in photographs, Duel, Sloan and Pearce – New York) di cui – per cortese concessione dell'Autrice – riproduciamo alcuni esemplari. La foto in alto presenta Martha Graham, Erich Hawkins e Merce Cunningham nel balletto «El Penitente» che ripete in modi di danza le figurazioni mistiche di una Sacra Rappresentazione. Nella foto a sinistra, un'interpretazione figurata del contrasto razziale fra i bianchi e negri in America: è intitolata «Emancipation Episode» e si svolge sul tema: tutti coloro che sono tenuti schiavi debbono dunque essere liberi d'ora innanzi e per sempre.

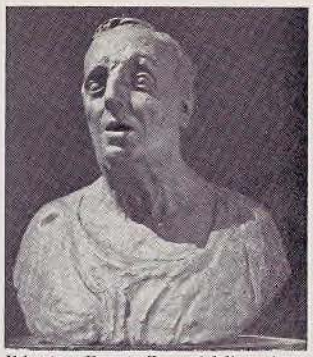
EMMA GRAMATICA e RUGGERO RUGGERI sono

## vicini al nostro cuore

La prima: stabilita in America del Sud, dove recita in lingua portoghese; il secondo: appena giunto, non certo per una tournée di rappresentanza, ma per faticosa speculazione privata, sia pure - ad onore dell'impresario Miraglia - dotata da tutte le attenzioni e l'ammirazione che può concedere un privato teatrante che deve mettere però sulla bilancia lo sforzo materiale e l'amore per l'arte. I due maggiori attori che abbia oggi l'Italia si sono incontrati con affettuosa commozione e noi ci auguriamo che, istituendosi il « Teatro Drammatico Nazionale », possano recitare nuovamente insieme, sorretti dall'omaggio di ammirazione di tutti gli italiani.

RUGGERO RUGGERI nella sua ultima foto italiana, alla partenza per Buenos Aires. Ha esordito con la sua Compagnia in quella capitale il 7 giugno, con un successo degno della sua grande arte e del suo celebre nome. (*Foto Melvan - Genova*)

Organizzando con sempre miglior precisione i nostri servizi redazionali, ecco una « foto - ricordo » romana in cordiale collaborazione tra Lucio Ridenti, il critico Vito Pandolfi e il giornalista fotografo Bosio. Il personaggio in piedi dietro Ridenti e Pandolfi è Piero Carnabuci e quello in primo piano che sfoglia un copione è Nico Pepe.



Il busto a Ermete Zacconi dello scultore Camillo Bersani (*Foto Villani-Bologna*)

# ZACCONI

## *sorride ancora*

e sorride, prima d'ogni altro, ai suoi vecchi compagni d'arte che lo hanno voluto per sempre accanto — in immagine — nella loro Casa. A Bologna, in quell'oasi di pace del Meloncello fuori porta Saragozza, nel giardino della Casa di riposo degli Artisti Drammatici — tutta nuova ripulita e splendente; come rifatta la cappella di San Genesio, protettore dei comici — il nove giugno si è svolta la cerimonia di memore omaggio al grande Attore scomparso; di ringraziamento solenne in chiesa per Adolfo Re Riccardi fondatore dell'Istituto; di riconsacrazione della Cappella che la guerra distrusse. Il Cardinale Arcivescovo Nasalli Rocca ha svolto il suo alto Ufficio, ed onorato — con autorità artisti invitati — la gentile cerimonia. Centinaia di telegrammi sono stati inviati dai maggiori esponenti del Teatro nazionale, enti istituti associazioni della cultura e delle arti, come isolatamente da numerosi attori. Riassumiamo le espressioni augurali di tutti, trascrivendo il telegramma di Luigi Einaudi, che per noi non è soltanto il presidente della Repubblica Italiana, ma il « professore » che prima di rappresentare l'Italia politica, personifica quella culturale:

« Inaugurandosi il busto di Ermete Zacconi che gli

artisti drammatici hanno voluto sorgesse nella Casa di riposo di Bologna prego accogliere la mia commossa partecipazione e reverente omaggio alla memoria indimenticabile maestro scena italiana ».

Infine la *Incom* ha fatto riprendere un documentario della « Casa di riposo » e dei suoi ospiti, che — diffuso in Italia e all'estero — servirà a meglio far conoscere al grande pubblico questa singolare istituzione che in forma analoga altre Nazioni d'Europa e d'America mantengono a spese dello Stato; ma noi che ne abbiamo visitata più d'una, possiamo affermare con orgoglio — per l'attaccamento che ci lega ai vecchi compagni d'arte — che la Casa di Bologna si differenzia da tutte le consorelle straniere, oltre che per la signorilità dello stabile, la cura dell'ambiente, il parco magnifico, *soprattutto perchè in essa sono conservati i valori della personalità umana dell'ospite in rapporto alla sua statura artistica.*

E questa nostra festa così intima ed affettuosa, valga — se possibile — a illuminare coloro che da anni, ormai, fanno una « politica d'attesa » immobilizzando un grosso patrimonio — il lascito Piccolomini — con intenzioni certo onestissime, ma affatto risolutive. Conciliando gli interessi di tutti, con un gesto di umana solidarietà, davanti alla compiutezza dell'Istituto di Bologna, si vedrebbe coronati — in un avvenire assicurato — quegli sforzi non pochi e non sempre noti, di quanti si adoprano disinteressatamente e con amore alla Casa di riposo. Se tutte le possibilità materiali saranno unificate per lo sviluppo dell'istituto bolognese — che non può avere logicamente nè succursali nè doppioni — si darà alla Nazione, nel tempo e per il bene dei meno fortunati attori, un patrimonio di altissimo interesse morale.

■ Lorenzo Ruggi, presidente della Casa di riposo degli Artisti drammatici, ha così ricordato Ermete Zacconi, alla cerimonia di Bologna:

*Desta grande commozione in tutti noi veder fermati ora nel bronzo i tratti di un volto che, vivo l'artista, ebbe tanta mobilità; trovare dischiuse, e tuttavia mute per sempre, le labbra che già seppero rendere tutte le più svariate tonalità della passione e del sentimento umano.*

*Come vorremmo riudire quella sua voce che tuttora è nei nostri orecchi, quale eco incancellabile. Era essenziale nella sua arte, ma di certe voci, può dirsi come di alcune mani dette miracolose in un grande chirurgo. La voce come le mani, in questi casi, non sono che un eccezionale strumento di non meno eccezionale cervello. E Zacconi fu soprattutto cervello; ciò che significa, accanto a un cuore pur grande, intuito, penetrazione, osservazione, volontà fuori classe.*

*Nessuno quanto lui volle essere ciò che poi fu.*

*Solo con forze proprie, il fanciullo vagante per paesi e borghi ottocenteschi — con la romantica appassionata ma un po' zingaresca sua famiglia tutta d'attori — seppe rapidamente salire, ornarsi di cognizioni vaste e profonde, ma destinate a non essere in lui puro ornamento o vanità. Immediato mezzo divennero in lui Zacconi, per ricerche affannose nel vero e nel bello espresso in forma d'arte. Discernere voleva, con perspicace giudizio d'artista e di critico insieme, ciò che davvero meritava d'essere importato fra noi. A lui si deve infatti, se l'Italia conobbe quando era tanto più difficile scoprirli ed imporli a platee quanto mai conformiste e impreparate, scrittori come Hauptmann, Ibsen, Tolstoi, Turghenieff, Molnar. Battaglie combattute e vinte, e quando con opere d'autori del genere, c'era, a quel tempo, più da rischiare che da riscuotere. Battaglie vinte, ma senza mai trascurare con l'ammirazione del teatro degli altri, l'ammirazione per il nostro teatro e per gli autori italiani. Tanto che pure a lui si deve il verismo giacosiano trionfante nei* Tristi amori, *l'affacciarsi della fama di Roberto Bracco sul palcoscenico. Con lui Alfieri tornò acclamato alla scena con nuove forme interpretative, e con lui D'Annunzio sperimentava i più audaci estetismi. Con lui fu portato infine alla popolarità e al successo ultra trentennale, l'autore gaio bolognese che, dalla parte opposta di questo giardino, ora lo guarda e lo saluta, il suo Ermete.*

*D'ora innanzi, nei silenzi notturni dell'incipiente estate, quando tutti i vecchi compagni di questa Casa riposeranno e il silenzio stesso non sarà venato che da canti di grilli, poi ancora, e sempre, nei freddi futuri mesi invernali, quando sul bronzeo capo d'entrambi la neve infilerà l'ultima giocosa parrucca, Zacconi risponderà a Testoni con l'arguzia d'un tempo. E se un dialogo ne verrà fuori, sarà per convenire fra loro, che, tutto sommato, la loro vita fu bella. Ottimisti furono entrambi di buona pasta petroniana.*

*Molti sommi attori ed attrici, allo scoprimento di un loro busto in vita o in morte ebbero presenti o rappresentate le maggiori autorità dell'arte e della politica del tempo loro, ma non ricordo che, a cerimonie analoghe, abbia, prima d'ora, presenziato un Principe della Chiesa. Non disdice però questo onore a Zacconi, particolarmente qui nella sua Bologna dinanzi al busto di Alfredo Testoni. Portò il sommo attore, per anni e anni, sulla scena un'opera che aveva al centro un porporato, ma impresse alla sua figura tal dignità di linee e di espressione che il ricordarlo, anche di fronte a un Cardinale autentico, non si fa torto. Tanto più che egli risuscitava con la sua arte, nella gaiezza naturale dello storico personaggio, anche l'anima alta e nobile di colui che doveva poi essere fra i più augusti e famosi papi della cristianità: Papa Benedetto XIV, che prevenne i tempi e si trovò, reverenti con lui ed amici, persino spiriti scettici e indiavolati come Voltaire.*

*Ma ricordavo Zacconi ottimista, che potè essere tale perchè oltre che essere grande, fu sommamente buono. Nessuno più di me può affermarlo per prova. La sua bontà si manifestava in due forme: nell'amare i giovani, per i quali affrontava i rischi della battaglia senza chiedere di essere assicurato da nessuno e senza* do ut des. *Pagava di suo, se mai avesse sbagliato, e godeva del successo dell'autore prescelto se questo vinceva. Ne godeva e gli lasciava per giunta l'incoraggiante illusione di essere stato lui, quasi lui solo, a vincere. Pervaso in ciò da convinzioni sincere, altra prova di bontà, egli — idolo delle folle, formidabile fascinatore d'anime — diede sempre il passo a colui che avesse offerto ai suoi formidabili mezzi la parola e la favola. « L'autore! l'autore! » gridava chiamando per il palcoscenico fra un chiudersi e riaprirsi di sipario, se mai l'autore si mostrava timido e restìo nell'ubbidirgli. E lo portava avanti egli stesso, di prepotenza, e lo lasciava solo dinanzi al pubblico plaudente. Non falsa modestia, la sua, ma esatta coscien-*

*za della posizione dell'interprete anche sommo, di fronte al creatore dell'opera.*

*— E che cosa sono mai le nostre forze anche migliori, senza la base di un testo? — diceva. Animava così i giovani e fiero andava dei loro passi vittoriosi. Se oggi mi sono io arbitrato di scegliere per effigiarlo, un giovane scultore, fu perchè so che questa stessa audacia non è sgradita a lui che onoriamo. A questo giovane vada ora il nostro grazie e un augurio; ma gli sono particolarmente grato per avere egli qui resa la sembianza di un Zacconi nè vecchio nè giovane, ma così come lo vedemmo negli anni di sua piena maturità meditativa, quando già si avvicinava per lui l'agognato momento di effettuare certo suo antico ambizioso sogno: portar sulle scene i Dialoghi di Platone. Poichè era convincimento in lui che il teatro dovesse soprattutto giovare elevare difendere ciò che è buono e bello, ciò che è utile sia divulgato dal poderoso megafono dell'arte scenica. Nè valse a dissuaderlo la sfiducia nell'idea espressagli più volte da amici e da critici anche illustri. Neppure lo dissuase la dolce adorata sua Ines, colei che dopo i suoi figli, egli amò come tutti sanno, con tenerezza commovente indicibile. Egli fu Socrate. Con quel suo prodigioso vigore, con quella sua incomparabile potenza espressiva chiarì davvero a folle di giovani e di indotti il pensiero socratico, divulgò i concetti e sillogismi che portano alla conclusione dell'immortalità dell'anima e lo fece come forse nemmeno un docente di cattedra avrebbe saputo fare. Questo è alto ingegno, nobiltà di spirito eccezionale, oltrechè arte. Per nostra fortuna la sua interpretazione dei « dialoghi » fu ripresa, col sonoro, cinematograficamente e fa parte della cineteca di Stato.*

*E con Socrate chiuse la vita. La chiuse con lo stesso gesto del suo Socrate in scena: levò sul suo volto il lenzuolo e spirò non visto da nessuno, neppure dalla sua Ines che lo vegliava lacrimando. Così nobilmente si è spento in Italia questo nostro grande Attore, dopo aver pronunciato — ultime parole sue percepibili, su labbra di moribondo — i versi del grande trageda italiano di cui si rinverdisce oggi, nel centenario, la fama e la gloria.*

Bell'alba è questa. In sanguinoso [ammanto...

*Le albe si succederanno rosee in questo giardino, Ermete. E ti baceranno la fronte vasta dove il pensiero aveva sì scavato da ultimo segni profondi ma per aggiungervi nobiltà e bellezza nuova. Le rive del Tirreno custodiranno le tue ceneri, ma qui nella nostra terra emiliana, nella casa dei tuoi compagni d'arte, noi emiliani abbiamo voluto l'immagine del tuo volto, abbiamo voluto una traccia per convogliare verso di te i nostri migliori ricordi di giovinezza ed avere sì un pretesto per poterti salutare noi pure passando, e dirti: « Addio, Ermete, addio amico del Teatro del mondo e degli autori italiani ».*

**Lorenzo Ruggi**

---

**La sottoscrizione per il busto a Ermete Zacconi, non si è chiusa, nè si chiude — abbiamo detto — con la cerimonia del nove giugno. Varie offerte ci sono pervenute ed ancora altre perverranno certamente; di tutte faremo cenno in questa Rivista. Ecco il**

QUARTO ELENCO: Società Italiana Autori e Editori: L. 25.000 * Rina Morelli: L. 10.000 * Luchino Visconti: L. 10.000 * Paolo Stoppa: L. 10.000 * Massimo Girotti: L. 10.000 * Teatro Eliseo di Roma: L. 10.000 * La « Faméia bulgnéisa »: L. 5.000 * Compagnia del Teatro Bolognese, in persona del capocomico Amedeo Cevenini: L. 5.000 * Guido Sacerdote: L. 1.000 * Guglielmo Barnabò: L. 1000 * Arnaldo Marchetti: L. 800 * Elio Borghesi: L. 500 * Alfredo Falconi: L. 500 * Amilkara Cerati: L. 300 * *Somma di questo elenco*: L. 89.100 * *Somma raccolta precedentemente*: L. 212.025 * *Somma raccolta fino ad oggi*: L. 301.125.

**NOSTRA SOTTOSCRIZIONE PERMANENTE PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI**

SECONDO ELENCO DEL TERZO MILIONE: *Somma precedente*: L. 86.000 * *Nuove offerte*: Italia e Remigio Paone per le loro nozze d'argento, festeggiate il 26 giugno 1949, a Formia: L. 50.000 * Lucio Ridenti, per festeggiare le nozze di argento di Italia e Remigio Paone, con fraterno affetto: L. 10.000 * Guido Sacerdote, per festeggiare le nozze d'argento di Italia e Remigio Paone, con affettuoso augurio: lire 25.000 * Italia e Remigio Paone, per onorare la memoria di Leda De Pirro: L. 10.000 * Dino Piazza, da Buenos Aires: L. 10.000 * SADAC (Teatro Carignano di Torino - Anna Daniele Chiarella): L. 6.000 * Salvatore Basile, da Vigone, in memoria della prof. Angiola Rosso: L. 1.000 * Ing. Dino Mazzoni, da Forlì, L. 1.000 * Valentino Fusi: L. 1.000 * signor Ventrella, da Cosenza, L. 50 * *Somma di questo elenco*: L. 114.050 * *Somma raccolta fino ad oggi*: L. 200.050.

*(Disegno di Wild)*

## *ERSKINE CALDWELL*

**oltre ad essere uno dei maggiori scrittori del mondo, ha al suo attivo il singolare primato del maggior numero di repliche che mai un'opera di teatro abbia ottenuto consecutivamente. Questo primato, che ancora oggi detiene, l'ha conseguito con la ormai famosissima opera narrativa « Tobacco Road », dalla quale John Kirkland ha ricavato la commedia in tre atti**

# LA VIA DEL TABACCO

Questa commedia fu rappresentata anche in Italia dalla Compagnia di Laura Adani e con la regia di Luchino Visconti. Anche da noi, per la geniale messinscena e per la perfetta interpretazione, l'opera di Caldwell e Kirkland, oltre al successo, fu molto discussa per la cruda verità dei fatti che la vicenda presenta.

**Erskine Caldwell, è nato a White Oak, Cowieta County, Georgia, il 17 dicembre 1903. La vicenda della commedia si svolge, appunto, nella Georgia, a circa trenta miglia da Augusta, in una baracca di coltivatori georgiani.**

**« Tobacco Road » è del 1932 e fu rappresentata per la prima volta a New York il 4 dicembre 1933. Per otto anni non fu ristampato il manifesto.**

**La leggerete nel prossimo fascicolo nella nuova versione italiana di Gigi Cane.**

# Troilo e Cressida

*AL MAGGIO FIORENTINO CON LA REGÌA DI LUCHINO VISCONTI*

*

DAL NOSTRO INVIATO VITO PANDOLFI

■ Nonostante tutto Firenze conserva ancora una certa libertà di movimenti nel pensiero e nelle visioni critiche. Il suo stesso isolamento provinciale, impedisce anche materialmente ai giovani di porsi subito sotto le ali protettrici dei pomposi Monumenti che incombono da decenni, per spartire con essi una piccola ma non indifferente quota di vantaggi ufficiali. Così, sul foglio « La città » che esce mensilmente a Firenze, ho letto due scritti, di Giuseppe Lisi e di Sergio Surchi rispettivamente, dove si pone senza equivoci l'affermazione di una « regìa creativa »: si dà quindi alla regìa, come somma di tutte le interpretazioni che nascono e collaborano nel teatro, una fisionomia attiva nello spettacolo, un compito che non è sottomesso al testo, ma pone dinanzi al testo le sue esigenze ed ha anche il diritto di farle valere, a parità di merito: sullo stampo fornito dalla tradizione o dai dati della realtà, l'interpretazione dà il colore e il segno dell'epoca, i tratti inconfondibili di una situazione sia intima che sociale. Credo che una convinzione simile a questa che vado esprimendo già da parecchi anni e che in un piano diverso hanno anche questi scrittori fiorentini, sia, coscientemente o no, anche nella forma e nel modo con cui Luchino Visconti affronta il suo lavoro di regista, porta a termine la sua opera. E' certo, che egli possiede un ricco e sicuro temperamento teatrale, eminente nel nostro teatro che di registi e di tradizione registica è notoriamente sfornito. Tuttavia, e questo per i limiti fin troppo evidenti della sua personalità come della situazione teatrale nella quale si è posti, i suoi maggiori tentativi si sono accompagnati ad equivoci assai gravi, hanno svuotato il suo impegno, lasciandolo nel limbo delle buone intenzioni, e portando invece in luce estetismi da dilettante, facili quanto inutili raffinatezze. Quando il testo da mettere in scena è distante nel tempo e non risponde direttamente alla sua sensibilità moderna, egli si affida troppo esclusivamente alle seduzioni dei colori, dei suoni, degli atteggiamenti, di tutto ciò che è complementare e superficiale, anzichè compiere un'opera di penetrazione all'interno, e renderci lo spirito del travaglio shakespeariano e suo, non soltanto le apparenze: abbondano le parate e i luccichii (questa volta a Boboli, la sabbia si è fatta color di rosa e i carabinieri a cavallo hanno impersonato combattenti greci e troiani con perfetta disinvoltura) manca invece la commozione, la comunicazione, l'impeto e il ritmo drammatico, tutto ciò che il regista fa scaturire dal trasporto divinatorio dell'attore, guidandolo in un'attiva ricerca ideologica (così lo spettacolo va più in là del testo: rappresenta una conquista di pensiero realizzata analizzando e situando i termini del dramma). Niente è inutile o complementare in uno spettacolo: ma evidentemente vi sono diversi piani in cui far agire i suoi elementi, vi è una prospettiva da osservare, ed in essa campeggia la figura dell'attore in quanto conduce fino alla catarsi, la progressione e il significato del dramma.

Visconti ha avuto in partenza una concezione registica al tempo stesso coerente e di una logica profonda: ricondurre il dramma di Shakespeare alle fonti tra cui è stato immaginato e probabilmente anche realizzato da Shakespeare stesso. Per Shakespeare non si può davvero fare a meno dell'animo con cui Shakespeare si

ispirò (qui però obbedendo piuttosto ad esigenze di spettacolo e di divertimento teatrale, che ad una necessità interiore: questo *Troilo e Cressida* sarà apparso allora un appassionante e chiassoso film sull'epos omerico, piuttosto che il deciso intervento nella realtà dell'uomo e del suo tempo, compiuto da Shakespeare in molte altre forme; qui resta soltanto, molte volte, il gusto del romanzesco e del melodrammatico per se stessi, il piacere della passione teatrale, provvisto solo a tratti, soprattutto nei personaggi grotteschi — Pandaro e Tersite — di una genuina vitalità). Visconti purtroppo dell'atteggiamento shakespeariano, come abbiamo visto questa volta già in una fase di « gusto », ha poi visto soprattutto il riferimento figurativo: che si tratti della « cavalleria » medievale non c'è dubbio. Ma la cavalleria (cosa ne diresti, cavaliere dalla triste figura che erravi nella Mancia?) non era soltanto costume e forma. Era anche una duratura disposizione dello spirito razionale e del sentimento, oltrechè della sensibilità. Inoltre, anche nell'ambito puramente sensibile dello spettacolo, numerosi e arbitrari erano gli spostamenti d'accento che spesso facevano stonare l'insieme figurativo e sonoro (d'altra parte, in un testo così composito, il rischio era continuo). Accanto ad armoniose canzoni trovadoriche, un continuo strombettare da caserma, accanto a trasfigurazioni sonore di timpani, fastidiosi scricchiolii di un vero ponte levatoio tra Troia e il campo greco, rimbombare di bandone nei combattimenti. Una continua preoccupazione naturalistica stridente con tutta la fantasia shakespeariana e con il suo inquadramento, abbiamo visto come armonico e giustificato, nell'amor cortese medievale. Torme di cavalli veri, combattimenti da manovre militari, torri, torrette e ponti, veri anch'essi (mancava un vero cannone) quando poi ci si era preoccupati del colore del terreno: Troia vista con una complicata costruzione biancocalce, grande quanto un palazzo, macchinosa, se pure tecnicamente perfetta, pesante (ideata dal bozzettista Franco Zeffirelli) che ha contribuito a rendere faticoso lo spettacolo, e per di più sembrava ispirarsi a miniature persiane, non a quelle medievali (non credo che i miniaturisti medievali abbiano pensato che Troia fosse nell'Asia Minore), e comunque una discontinuità e una confusione di stili (anche nei costumi — alcuni dei quali però particolarmente armoniosi — su bozzetti di Maria de Matteis) non perdonabile in un'atmosfera dove il gusto e il senso figurativo volevano regnare sovrani, e invece si rischiava di pensare ai film sulle crociate di Guazzoni. I movimenti delle masse di armati e di cavalleggeri raggiungevano perfette composizioni pittoriche e plastiche, ma avrebbero certamente acquistato un altro senso se si fossero svolte coerentemente con allusioni ritmiche, anzichè con goffe esercitazioni da caserma. Lievità, lievità soprattutto e ironia, sentimento, lirismo soffusi da un fuggevole alitare di espressione, questo sembra che suggerisca ogni volta Shakespeare: il suo incantesimo è fatto tutto di misura, di accenni, di sarcasmo che squarcia per mescolarsi alla passione che brucia, ma tutto mantenuto sulle ali della libertà, di un ondeggiare fluttuante e acceso di forme, di un gonfalone che si abbandona agilmente ad ogni vento. Ed anche in *Troilo e Cressida* quanto vola lieve per ogni sua fase quest'amore che passa fra tutte le sue possibilità di gioia e di sventura, di speranza e di disperazione, in quella mescolanza fatale e senza fine che è la vita. Ad esso fa da contrappunto lo spietato esame dei suoi impulsi che compiono ora Pandaro, ora Tersite, sul filo della lussuria e dell'appetito da cui l'uomo è mosso, nel fondamento dei suoi istinti. Al caldo pathos di Troilo si fonde questo amaro e comico tormento: nell'uno e nell'altro, Shakespeare ha una forza di emozione teatrale che ci trasporta a quelle zone della vita che fanno traboccare l'animo e lo fanno espandere oltre ogni limite. Ma qui non si deve esaminare *Troilo e Cressida* quanto la rappresentazione che ne è stata data, ed in cui purtroppo sono soprattutto emerse le debolezze e le prolissità dell'opera (al pubblico di allora era necessario un ampio tessuto narrativo mentre noi siamo ormai abituati ad intuire e rivivere più che a conoscere ogni passo della vicenda): perchè Visconti, oltre ad amare il fasto per se stesso e a compiacersi di cerimoniali feudalistici, ha poi la tendenza a non controllare il ritmo e l'equilibrio dello spettacolo, a soffermarsi sui suoi momenti separati anzichè a guidare il dramma in un ritmo serrato e travolgente. Nel dramma moderno quasi sempre la profondità delle sue analisi e dei personaggi che fa sorgere soprattutto con attori che gli sono cari, fa passare quasi inavvertita questa sua debolezza.

Nei classici però inceppa gravemente tutto l'andamento dello spettacolo: e, di pari passo, sempre nei classici, la preoccupazione di uno « stile » lo rende esterno alla recitazione degli attori, incapace di incidervi con quella trascinante partecipazione che gli è propria.

Questo è proprio il punto: Visconti non è riuscito a sentire l'animo di Shakespeare, il sentimento che lo muoveva, nè ad assorbirlo talmente da poterlo presentare nella forma della propria regìa, con un suo travaglio ideologico. Mancando a questo, la sua attenzione si è, freudianamente direi, spostata sulle lusinghe dell'apparato, in un tardivo preraffaellitismo alla Van Dongen.

La parte migliore del nostro teatro si è presentata quasi per intera sulla scena: ma fortunatamente il nostro teatro non ha un solo stile, nè si può uniformarlo in un mese. Così, purtroppo per lo spettacolo, ne è risultata una clamorosa diversità di linguaggi, che spesso cedevano all'enfasi o alle necessità stentoree degli spettacoli all'aperto, e venivano a dissolvere le virtù magiche della recitazione — le maggiori di cui potrà sempre disporre il teatro — in un ambito troppo largo e disperso (si sa invece che l'attenzione dello spettatore va sempre « concentrata ») lasciando ogni residua illusione di sincerità.

Che dire dello spirito e dell'eleganza di Renzo Ricci (Achille), della veneranda autorità di Gualtiero Tumiati (Nestore), della sobria e sicura baldanza di Carlo Ninchi (Ettore), della straziante commozione di Eva Magni (Andromaca), della spiritosa grazia di Elsa De' Giorgi (Elena)? Ammirevoli, certo, separatamente, ma inefficaci nell'insieme, ridotti a un ruolo canoro. Sergio Tofano (Ulisse) ha potuto incidere di più, grazie ad un particolare estro fantastico che lo conduceva a un trionfante ruolo di grottesco *deus-ex-machina*. Memo Benassi come Tersite ha portato le note sarcastiche e tormentose che già gli conosciamo ad un crescendo e a un virtuosismo che turbavano, mantenendosi sempre nella crudezza (e nell'orrore) della verità ad occhi nudi. Elena Zareschi (Cassandra) è stata la sola a non appoggiarsi mai all'artificio: ed a lei si devono le maggiori emozioni drammatiche, in un'apparizione pervasa e devastata dall'impeto shakespeariano. Nè Rina Morelli (Cressida) nè Vittorio Gassman (Troilo) a cui si debbono, come il lettore sa, le migliori interpretazioni teatrali di questa stagione, potevano, a mio parere, per quelle limitazioni fisiche e spirituali che inevitabilmente sono anche nell'attore, porsi nei loro personaggi. Hanno fatto il possibile, con il meglio della loro arte, ma lo sforzo si è sentito: meno all'inizio in Vittorio Gassman, grazie al suo impeto naturale, e, corretto da una grande esperienza, da un sottile intuito della misura, in Rina Morelli. Ottimo è stato anche l'intervento e l'impegno di Piero Carnabucci (Priamo), di Mario Pisu (Enea), di Massimo Girotti (Aiace), di Ada Vaschetti (Ecuba). Paolo Stoppa ha interpretato Pandaro con molto gusto e abile coloritura, conservando naturalezza e vivissima comunicativa: dovrebbe forse sorvegliarsi e non ripetersi come impostazione di voce nei diversi personaggi che affronta, non appoggiarsi a determinate intonazioni.

L'attore tende a presentare se stesso (deformando i testi che ha, e non creandoseli e creando un tipo, come i comici dell'arte e Petrolini). Dovrebbe invece mascherarsi al punto da rendersi totalmente irriconoscibile: farsi personaggio. Difficilmente la vita del teatro glielo consente, gli consente lo studio e la trasformazione. Qui sembrava di essere in un caro ritrovo di famiglia: e, dopotutto, è una cara famiglia il teatro italiano. Ma, pur essendo un grande spettacolo come questo, una festa per il nostro teatro (che in verità ha più bisogno di rattopparsi le scarpe che di concedersi dei lussi), ed essendo forse inevitabile che queste splendide manifestazioni abbiano soprattutto scopi coloristici come i fuochi d'artificio, ci si perdoni tuttavia se, oltre allo svago e alla illustrazione culturale offertici con tanto impegno e d'altronde assai gradevole e amabile, si insista a cercare nel teatro, e magari anche in un teatro privo di qualsiasi suggestione, qualche cosa di più, e si voglia dirlo ai lettori e a coloro che con assiduo lavoro hanno creato lo spettacolo, perchè si vada alla sostanza, più in là che sia possibile nella realtà umana.

**Vito Pandolfi**

# ★ BIBLIOTECA ★

■ **Eligio Possenti: « Guida al teatro »**, prefazione di Renato Simoni; disegni originali di Molino - Gruppo Ed. Academia, Editrice, via Parini, 1-a - Milano.

* Dice Possenti nella sua introduzione al lettore: « In Italia si pubblicano pochi libri intorno al Teatro e quei pochi sono rivolti più agli studiosi che al pubblico. Cosa degnissima e utile. Ma perchè non pensare a coloro che riempiono i teatri? Questo libro ci pensa. Se ci pensa bene dirà il lettore. Ad ogni modo chi sa che anche un debole lume possa, nel buio, servire ».

Sì, rispondiamo noi — lettori primi di ogni lettore per il mestiere che facciamo e l'esperienza che abbiamo — il tuo lume non è debole, Possenti, e nel buio attuale serve molto. Si sa che questo teatro d'oggi è in un momento di confusione e troppi « ismi » si contrastano, ma è necessario aggiungere che ai molti « ismi » è ancorata la vanità di non pochi. Il Teatro ha assunto la sua fisionomia in ogni tempo; l'assumerà anche per il nostro. E se oggi — come tu dici — caro Possenti, non si intravvede quale potrà essere questa fisionomia, il tuo libro è utile perchè spiana la strada e soprattutto perchè invita a non aver paura d'essere individuati come « conformisti » (che oggi suona condanna) considerando il conformista attuale colui che ripudia un torbido inganno, gabellato per arte. Ebbene, — tu scrivi — se essere « conformisti » vuol dire credere nella bontà, nella sincerità dell'amore, negli ideali disinteressati; se essere « conformisti » significa rispettare la famiglia, indulgere ai difetti altrui, compatire gli ignoranti e i presuntuosi, dire che sono brutti un quadro che raffigura mostruosa la bellezza e una commedia che trae unicamente dalla bassezza e dalla volgarità i suoi elementi, non s'ha da esitare a dichiararsi « conformisti » e a vantarsene. Con ciò non ci si aggrappi al passato come ostriche. Pur rifacendosi alla purità delle fonti, si proceda verso l'avvenire sorridendo ad ogni nuovo raggio di sole.

Questa « Guida del Teatro » di Eligio Possenti, è dunque polemica? Quel tanto necessario, rispondiamo, in un libro che ti accompagna per mano e, onestamente, ti insegna a percorrere la difficile strada del teatro. Perchè il primo errore, per non pochi nuovi arrivati, è di credere che sia una strada facile.

Renato Simoni, abbiamo detto, ha scritto la prefazione di questo libro: lucida e precisa; le sue parole suonano ammonimento. Non sono molte queste parole, e vale la pena di conoscerle tutte. Le trascriviamo con vero piacere: « Il caro Eligio Possenti (nessuno più di me, che conosco, per molte prove, la sua anima generosa, ha il commosso diritto e l'affettuoso dovere di usare, parlando di lui, la parola « caro »), ha accettato l'invito che gli venne rivolto dal Gruppo Editoriale « Academia » di scrivere una « Guida al Teatro ». In verità, a priori, ci si poteva domandare se è possibile scrivere un libro che insegni a orientarsi, in tanta mutabilità di temperie, tra i bivi, i trivi e i quadrivi del teatro, che, o si inventa, o si sfolgora inatteso, o riverdisce sul tronco robusto in nuove primavere, o si ricalca su stampi effimeri, assoggettandosi, talora, ad altre arti che, più spesso, gli furono tributarie, tra il vecchio, del quale molto pubblico ha un'idea generica, e il nuovo, che talora è travestimento del vecchio o ansia indefinita di superare il teatro, cioè di uscirne.

« Eligio ha esitato, ma poi ha accettato. Per quel suo grande amore per il passato, per il presente, per l'avvenire della scena di prosa di ieri e di oggi, per la consolazione che prova quando scrive commedie o articoli che si riferiscono alle commedie, agli attori, alle tradizioni e alle innovazioni sceniche, egli ha ordinato le sue ricche esperienze, che, in un giornalista e in un drammaturgo, non sono soltanto intuizioni e cognizioni personali, ma si allargano e si intensificano nel contatto col pubblico per un entusiasmo che in chi ama disinteressatamente il teatro, è, insieme, fresco e saggio. Eligio ha ripensato a tutto quello che ha visto, che ha esaminato, che ha indagato, che ha commentato, che ha scritto con la sua viva e onesta serenità d'invenzione e di esame, di fantasia e di riflessione, e ha raccontato tutto ai lettori; ha descritto ad essi la psicologia del pubblico, i rapporti tra la società, nella sua storia, nella sua evoluzione e nelle sue rivoluzioni, e il teatro, con limpida sintesi; e, del teatro, ha riassunto la storia antica delle origini, per poi risalire da esse ai giorni nostri, descrivendo con imparzialità quello che è avvenuto alla ribalta e tra le quinte, e nelle platee, dalla fine dello Ottocento fino a questa nostra metà del secolo XX; degli ultimi trent'anni rendendo, con acuta analisi e insieme con sintesi pittoresca, testimonianze personali abbondanti, sicure, nitidamente commentatrici.

« E' il libro dove si parla di tanti segreti e di tanti non segreti dell'arte drammatica, dove tutte le varie correnti, fino alle ultimissime, sono esposte e chiarificate; è un manuale prezioso perchè è storicamente, cronisticamente e criticamente informato; e perchè la narrazione e il giudizio non sono mai comunicazioni astruse di un augure ad altri auguri, ma il discorso di un uomo che conosce bene la materia che tratta e non ha superbie rannuvolate o antipatie preconcette; anzi, se mai, cordialità e fervore; e che pubblica questo libro soltanto per persuadere anche gli ignari che il teatro è una grande istituzione, una gioia dell'intelletto e del cuore, un sogno o ansioso o meraviglioso, per chi lo ama, per chi gli consacra l'ingegno, l'entusiasmo, la più cara malinconia e la fatica e per chi lo frequenta con freschezza di speranza e di fede ».

Al lettore non possiamo, davvero, aggiungere altro. Questo libro è necessario se tu, lettore, sei sinceramente nel teatro; e se le nostre idee contrastano, non importa; basta essere onestamente convinti di ciò che si afferma.

*

## termocauterio

* Enrico Bassano abita una piccola e bella casetta a Boccadasse, cioè quella parte di Genova che è un lembo di Paradiso sulla terra. Macario, dopo essere andato a far visita a Bassano, ha detto « mica male; mica male » e si è comperata una casa a dieci passi da quella del suo amico. I due vicini si visitano, ormai, tutti i giorni dopo colazione e qualche volta (lo dobbiamo dire!) lavorano anche insieme.

Un pomeriggio di qualche settimana fa, Bassano è entrato in casa Macario un po' malinconico, ed ha domandato al suo amico:

— Hai sentito alla radio il discorso di Scelba sul « culturame ? ».

E Macario, facendo spallucce e saltellando:

— Scelbiaggini, scelbiaggini...

* Gli attori sui cinquant'anni, chi più chi meno, si tingono i capelli. « E' naturale — dicono — non si può recitare, o mostrarsi al pubblico per la strada, con i capelli bianchi ». Uno di questi, che ha ancora i capelli abbondanti e quindi, tingendoli, si notano di più, è capitato nelle mani di un parrucchiere per signora (sono quelli che sanno adoperare la tintura), non si sa se più cattivo che incosciente. Ma certo, incosciente. Dopo averlo ben ritinto, gli ha anche ondulato la chioma. Ritornato a casa la moglie, guardandolo sconsolata, ha esclamato:

— Come ti sei conciato! Sembra che tu torni da un concorso di bellezza per cani.

* Teatro Valle - Tatiana Pavlova - Mirra Efros. Intervallo dello spettacolo. Il regista Ettore Giannini incontra Enrico Raggio. Non lo ferma, ma sfiorandolo, dice: — Vent'anni dopo.

* Il sindacalista Gittardi, con aria paterna e molta protezione, posa la mano sulla spalla di un vecchio attore e gli dice:

— Sta tranquillo, una volta o l'altra ti metto a posto.

— Ho fiducia — risponde l'attore — ma preferirei tu mi mettessi subito a pasto.

* Orazio Costa è, finalmente, riuscito a far parlare di sè non più soltanto Silvio d'Amico, ma tutta l'arte drammatica, cioè tutti coloro che vivono nel mondo della scena di prosa.

Potete immaginare con quanta viva ammirazione ne discutono, dal momento che Orazio Costa « è quello che al Comitato di studio per il Teatro » ha chiesto che si formi una Commissione che *abbia il coraggio di decidere chi deve o no fare il teatro.*

— Mi piacerebbe tanto — dice Pilotto — che la Commissione si formasse per davvero e che, *onestamente,* lo escludessero per primo.

* Indro Montanelli, in un « ritratto » dell'avvocato Porzio — il cui nome già celebre è divenuto popolare in questi ultimi tempi per la difesa del maestro Graziosi — ha ricordato questa battuta:

Parlando con Matilde Serao, napoletanissima come lui, Porzio disse:

— Donna Matì, Shakespeare è un grande scrittore, ma io a Amleto trent'anni glieli darei.

* Dice Guglielmo Barnabò di un giovane attore del Piccolo Teatro di Milano: « E' un bell'uomo. Non gli manca che di non aver la parola ».

* Alcuni credono che noi siamo nemici di Paolo Grassi. E ce lo hanno domandato.

No, no, siamo degli amici un po' severi: ecco tutto.


Nella Collana « Millepagine »
un vero capolavoro

**LA FIERA**
*DELLA VANITÀ*
DI
W. M. THACKERAY
VERSIONE DI F. MELLA MAZZUCCATO

*Due volumi*
ILLUSTRATI DA LUIGI CRIPPA

*

« La Fiera della vanità è cominciata col mondo e finirà con esso: ciascuno vi ha il proprio ruolo, ciascuno a turno ride del prossimo e fa ridere di sè ».

ISTITUTO EDITORIALE ITALIANO
*VIA PIOLTI DE BIANCHI, 10 - MILANO*

*FRANCESCHI*

UN VECCHIO AMICO DI *IL DRAMMA* IN OMAGGIO ALLE NOSTRE LETTRICI

*

*LE CALZE NYLON*

**MILLE AGHI**

*LEGGERISSIME*
*(15 DENARI)*

« CADETTE »

**a lire 1500**

*(INVECE DI TREMILA)*

*

UNICO NEGOZIO DI VENDITA A MILANO
VIA MANZONI, 16

*Franceschi*

*MAESTRO CALZETTAIO*

BUONO DELLA RIVISTA *IL DRAMMA* per acquistare le calze MILLE AGHI a metà prezzo (non più di tre paia)

C. C. Post. 3/32295

Per riceverle fuori Milano aggiungere all'importo delle calze lire 100 (da uno a tre paia) per le spese postali.



Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Editrice Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile

*TREMILA TRAME DI DRAMMI, COMMEDIE, FARSE, FILM*

**Per** gli amatori del Teatro una grande notizia: è finalmente pronta l'**ENCICLOPEDIA DEL TEATRO E DEL CINEMA**, diretta da Armando Curcio; l'Opera che realizza una aspirazione sentita da tutti quanti, allo spettacolo in genere, ed al Teatro in ispecie, dedicano il loro vigile amore. Redatta alfabeticamente, secondo la tradizione classica, contiene i nomi di tutti gli **autori**, di tutti gli **attori**, dei **registi**, dei **critici**, illustrazioni, caricature, ritratti di attori ed autori, scene di commedie e di film.

# ENCICLOPEDIA DEL TEATRO E DEL CINEMA

DIRETTA DA **ARMANDO CURCIO**

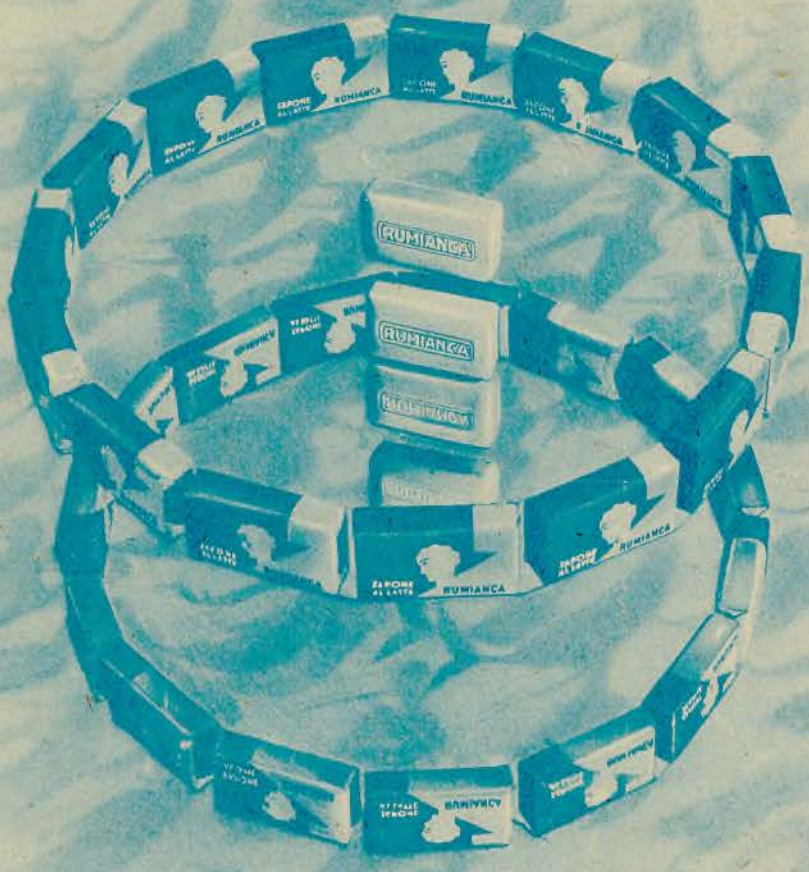
■ *Un volume in grande formato (16x22) di circa 650 pagine 1300 colonne, 1.800.000 lettere, 1200 illustrazioni, rilegato in tutta tela con incisioni in oro, sopracoperta in carta patinata a 3 colori* **L. 2500**

*L'Opera viene venduta a rate di L. 500 mensili, senza anticipo e senza cambiali*

■ A tutti gli acquirenti che richiederanno, contr'assegno della 1ª rata, l'**ENCICLOPEDIA DEL TEATRO E DEL CINEMA**, viene inviato **GRATIS** il volume **TEATRO COMICO** di Armando Curcio, contenente 5 commedie rappresentate dai De Filippo, tra cui **"A che servono questi quattrini?"**.

Ordino una copia della **ENCICLOPEDIA DEL TEATRO E DEL CINEMA**, impegnandomi a pagare lire 500 all'arrivo e 4 rate mensili di L. 500 cad. Inviatemi gratis il volume **TEATRO COMICO**

*Inviate il tagliando qui contro stampato, corredato dei seguenti dati ben leggibili: nome, cognome, luogo e data di nascita, professione, ditta presso la quale lavorate, alla CASA EDITRICE CURCIO - via Sistina, 42 - Roma*




# SAPONE AL LATTE
# RUMIANCA

DETERGE E NUTRE LA PELLE

P/478

# IL LUPO DELLA SILA

AMEDEO NAZZARI * SILVANA MANGANO * JACQUES SERNAS

LUISA ROSSI * OLGA SOLBELLI * DANTE MAGGIO

e con la partecipazione di

VITTORIO GASSMAN

Regia di DUILIO COLETTI

Produttore DINO DE LAURENTIIS

UN FILM LUX