25° ANNO - N. 94 - 1° OTTOBRE 1949

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

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO [illegible]TI

PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI TORINO

TABACCO D'HARAR

Il più grande successo della profumeria internazionale degli ultimi anni

TABACCO D'HARAR è per la donna come il tocco magico dell'artista, una nota di elegante distinzione, viva come una pennellata di colore

PICCOLO TEATRO

PALAZZO DEL BROLETTO — DELLA CITTÀ DI MILANO — VIA ROVELLO 2 - TEL. 13464

Direzione Paolo Grassi e Giorgio Strehler

★

FESTIVAL BELGA D'ESTATE DI KNOKKE

Il Piccolo Teatro della Città di Milano vi ha partecipato, unico teatro di prosa, il 25 e 26 luglio 1949 con IL CORVO di Carlo Gozzi e I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Luigi Pirandello

Alcuni giudizi critici:

■ **"Non sappiamo come ringraziare il Piccolo Teatro per il raro momento che ci ha procurato e per la lezione straordinaria di arte drammatica che ci ha dato. Bisogna che il Piccolo Teatro ritorni..."**

LA LIBRE BELGIQUE, Bruxelles 29 luglio 1949

■ **"Il gioco degli attori è di una perfezione che fa sognare..."**

CE SOIR, Bruxelles 30 luglio 1949

■ **"Concepiti per un pubblico colto, come per un pubblico popolare, gli spettacoli di questo giovane teatro portano al problema dell'utilità del teatro nella nostra società dominata dal cinema una risposta entusiasta e affermativa".**

LA LANTERNE, Bruxelles 28 luglio 1949

■ **Ciò che Giorgio Strehler ha fatto mettendo in scena I GIGANTI DELLA MONTAGNA è il lavoro di un grande artista..."**

DE STANDARD, Bruxelles 28 luglio 1949

■ **"Nulla di più interessante delle due rappresentazioni del Piccolo Teatro di Milano... Il regista Giorgio Strehler è uomo di teatro di razza"**

LA NATION BELGE, Bruxelles 29 luglio 1949

■ **"La convivenza del comico e del tragico nel CORVO è di un effetto stupendo e di una realizzazione che fa allibire..."**

DERNIERE HEURE, Bruxelles 29 luglio 1949

★

Il successo del Piccolo Teatro *in Belgio è stato così vivo ed unanime che IL CORVO di Gozzi sarà portato a Bruxelles, al Palais des Beaux Arts, nel novembre prossimo, per cinque giorni, dietro invito esplicito del più grande organismo artistico belga.*

JOHN REWALD

STORIA DELL'IMPRESSIONISMO

352 pagine, con 394 illustrazioni in bianco e nero f. t. e 10 tavole a colori

traduzione italiana a cura

di A. BOSCHETTO

prefazione di ROBERTO LONGHI

su "L'impressionismo e il gusto degli Italiani"

Lire **10.000**

Questa traduzione dell'opera, già classica, del Rewald sull'impressionismo francese è la prima ad apparire dopo l'edizione originale americana del 1946; e sia per le varianti e le numerose aggiunte recate dall'autore stesso al testo e alle riproduzioni, che per la migliore presentazione a tutta pagina del mirabile corredo illustrativo, riveste il carattere di una vera e propria nuova edizione; necessaria perciò anche a coloro che già posseggono quella americana.

Per vantaggio particolare del lettore italiano, Roberto Longhi, direttore della serie monografica di « Proporzioni » in cui il libro appare, ha dato un'ampia prefazione che narra, per decenni, la storia del gusto italiano nei confronti dell'impressionismo, dal primo viaggio del critico Diego Martelli a Parigi (1863) fino alla mostra speciale di quest'anno a Venezia.

★

SANSONI

MAPIM
due produzioni di classe
Keyston
Orion
i super-impermeabili
per uomo e signora

S. T. D.

SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO DI MILANO

DIRETTA DA

Giovanni Orsini

*

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

Sono aperte le iscrizioni al

NUOVO BIENNIO
OTTOBRE 1949
GIUGNO 1951

■

L'INSEGNAMENTO È GRATUITO

■

SEDICI BORSE DI STUDIO DA ASSEGNARSI TRA GLI ALLIEVI

Albo d'oro della S. T. D.

13 e 14 aprile 1946 - Saggi scespiriani.
20 e 26 maggio 1946 - Rappresentazioni di *Danza di morte* di Strindberg.
Giugno-luglio 1946 - Saggi dedicati al *Cinquantenario* del sommo tragico Ernesto Rossi.
15 novembre 1948 - Prima rappresentazione in Italia di *Pasqua* di Strindberg.
19 novembre 1948 - Nuova interpretazione scenica di *Bufere* di S. Lopez.
26 novembre 1948 - Rappresentazione di *Un uomo in più* di Ezio d'Errico, commedia classificata prima dalla Commissione di lettura della S.T.D.
29 giugno 1949 - Rappresentazione dell'atto drammatico *Prima di colazione* di E. O' Neill, nel Saggio dedicato ai Poeti del Teatro.

Norme per le iscrizioni

1. Le iscrizioni si ricevono nella Segreteria della S.T.D., via Castel Morrone 5, Milano, tel. 262.490, dal 10 settembre al 5 ottobre 1949, tra le ore 16-19 e 20-22.

2. La Scuola del Teatro Drammatico di Milano (S.T.D.) educa ed istruisce allievi all'Arte della scena, secondo gli *Ordinamenti* di Giovanni Orsini, che la dirige.

3. Limite d'età per l'ammissione: dai 15 ai 25 anni.

4. Il Corso ha la durata di due anni, ed è aperto anche ai giovani d'altri Paesi, esperti nella lingua italiana.

5. I candidati, nel compiere le formalità d'iscrizione, s'impegnano di presentare i documenti d'obbligo: *a*) certificato di nascita; *b*) certificato di buona condotta; *c*) certificato d'identità; *d*) dichiarazione degli studi fatti; *e*) due fotografie; entro un mese, non oltre, dall'iscrizione, e di osservare gli *Ordinamenti* ed il *Regolamento* interno della S.T.D.

6. L'ammissione dei candidati è subordinata ad un esame, che si effettuerà tra il 7 ed il 12 ottobre, dinanzi ad una Commissione presieduta dal Direttore della S.T.D., e composta dagli autori e critici. Giuseppe Bevilacqua, Sabatino Lopez, Francesco Prandi.

7. L'esame di ammissione consiste nella lettura di un brano proposto dal Direttore, nella dizione d'una poesia o d'una prosa scelta dal candidato, ed in una breve conversazione su argomenti di cultura generale.

8. I Corsi del Biennio si aprono il 15 ottobre e terminano il 30 giugno, seguiti dai Saggi.

9. Agli allievi maturati attori sono distribuiti i *Nominetur*: Certificati di frequenza con onore (1° grado), con lode (2° grado), con profitto (3° grado).

10. Rappresentazioni straordinarie della Compagnia S.T.D. durante il Biennio.

ANNO 25 - NUOVA SERIE - N. 94

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° OTTOBRE 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: S.I.P. Compagnia Internazionale Pubblicità - Milano - Via Meravigli, 11 - Telefono 17.767 - Torino - Via Pomba, 20 - Telefono 52.521

taccuino

Una rete con le maglie troppo larghe * E' la rete della scena di prosa, affidata alla Direzione del Teatro, dove evidentemente non tutti sono molto pratici pescatori. La buttano su allarme, sempre con mare mosso, ora in un luogo ora in un altro, preoccupatissimi di poter far bene, di raccogliere, cioè, un più abbondante bottino, tale da consentire — finalmente — di accontentare tutti, dai buongustai alla piccola e piccolissima gente, che — sempre in attesa — spera di poter campare anche col pesce minuto. Purtroppo, la gran fatica di tirare a riva una rete in simili condizioni, qualche volta sembra un gioco. E gioco invece non è.

Chi segue queste note sa, ormai, come sono andate le faccende da alcuni mesi, nei riguardi delle sovvenzioni, ora dette provvidenze. Per placare gli animi ed arginare le proteste, si pensò — durante l'estate — di buttare la rete in un luogo diverso da quello abituale; una zona di mare chiamata commissione di studio per il teatro. Come la rete fu però mal calata in principio e quanti strappi si produssero subito, dicemmo dettagliatamente. Poi si rappezzarono in fretta quei buchi e si ricalò in acqua e si raccolse il bottino con la circolare detta delle "nuove provvidenze". Quelli del pesce minuto fecero un tale baccano, organizzarono una tale cagnara — per dirla alla maniera dei pescatori nostri napoletani — per la porzione loro spettante che non ritenevano sufficiente, che alla Direzione del Teatro restarono perplessi. Ed invece di riconoscere che, sì, era vero, qualche maglia della rete si era troppo allargata ed alcune cose importanti della proposta Paone s'erano disperse (ma si poteva rimediare), ecco ricacciare in mare la rete frettolosamente, nel punto indicato dai comizianti. I quali comizianti dicono che la qualità e quantità di pesce la vogliono così e così, e non altro che così. E i pescatori sembrano presi da nuovi timori, come se la rete, che costa quasi trecento milioni, fosse dei dimostranti e non dello Stato. Apprendiamo così dal bollettino dei protestanti che il capo-pescatore ha detto loro "che si era preoccupato dei trasporti e dei facchinaggi, che si poteva ripristinare la riduzione del diritto erariale per i lavori italiani, lasciando alla commissione per il teatro il compito di dare a tutte le Compagnie il premio finale, in relazione alle risultanze consuntive di ogni gestione capocomicale". Al che il protestante-capo dice di aver risposto "confutando le negative conclusioni del progetto governativo e chiedendo il ripristino della indennità giornaliera di lire quindicimila per almeno sei mesi di attività, a favore di tutte le Compagnie; il cinque per cento di tassa erariale per le commedie italiane, ed il premio integrativo finale, quest'ultimo applicato con criteri di equità e con il concorso dei rappresentanti le organizzazioni sindacali competenti". Al momento in cui scriviamo, non sappiamo ancora se la rete sia stata tirata su intera e che bottino sarà definitivamente distribuito. Ma qualunque potrà essere, sappiamo — come lo sa Nicola, il capo-pescatore — che non accontenterà più nè gli uni nè gli altri. Però questa rete sempre rotta incomincia a dar sui nervi proprio al capo-pescatore che alla fine pensa seriamente di abbandonarla. Diciamo: ma è proprio difficile rattopparli questi buchi? Crediamo non sia del tutto impossibile. Si provi non a calare la rete in luogo ancora diverso, ma a cambiarla con quella della Cooperativa, che almeno è nuova, come abbiamo proposto nel fascicolo scorso. Proposta che ha avuto una eco così vasta di consensi e di auguri che — a parole — sembrerebbe davvero una rete di ferro. Ma le reti di ferro non sono fatte per la pesca nobile e commestibile; non servono alla bisogna. Si deve fare una rete con alcune qualità di refe ottima che, ben attorcigliata da mani esperte, diventi resistentissima e sicura. Il capo-pescatore ne domandi, intanto, a pescatori esperti e si consigli su come si deve fare. Li interroghi una alla volta, che ognuno ha la sua pratica, e dalle varie maniere si capirà qual è il modo migliore di custodire una rete intatta. O quasi. Si incominci a sentire quel vecchio lupo di mare che è Remigio di Formia; gli abbiamo già parlato noi: sa dove si trova il refe forte di buona qualità. E ci ha anche detto che a vararla è pronto a dare una mano anche lui. Dite niente?

COLLABORATORI

CARLO TERRON: GIUDITTA, dramma in tre atti * *NORMAN CORWIN: IL MIO CLIENTE RICCIOLO, radioscena* * *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di E. FERDINANDO PALMIERI; BASIL MALONEY; BERTOLT BRECHT; ARTHUR MILLER; ANDREA JEMMA; GINO DAMERINI; ALDO CAPASSO* * *Copertina di AL PARKER (illustrazione per l'articolo* Il corvo sul bastone) * *Disegno di ERDOES* * *(Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie).*

Giuditta, premio Riccione

■ *La storia del Premio Riccione 1949 è questa. Centocinquanta copioni in gara (e giudicati, tutti, per iscritto: le parole, a Riccione, non volano); una «prima lettura» che non fa complimenti; un discutere, nelle ultime giornate, che continua a bocciare: una* Giuditta *che allunga il passo; una vicenda intitolata* Tre donne senza scarpe *che non vuol cedere. Alla fine... E' noto: le tre donne senza scarpe rimasero a piedi. Una storia, dunque, semplice; ma non priva, coi tempi che corrono, di significato. In altri termini, un Premio libero. A onor del vero, il Riccione è sempre stato così: niente camorre. Sette giudici imparziali, non sette maneggioni. A cominciar dal terzetto comunista — siamo in Romagna... —, un sentenziare svincolatissimo. L'estetica, sì; la politica e il resto, no. Le raccomandazioni degli amici d'infanzia sono lette ad alta voce. Niente segreti. Insomma: vince il migliore. Il copione migliore, voglio dire. (Per esempio, al dialogo di* Tre donne senza scarpe, *che tanto garbava per certa immaginosa vigoria a due compagni, mancò proprio, al momento buono, il voto — decisivo — del compagno numero tre). Voi capite: verdetti limpidi. Un solo pensiero: indicare agli attori italiani un'opera meritevole, servire il Teatro.*

La sera della proclamazione, molte feste a Giuditta *e al suo autore: il veneto-lombardo Carlo Terron. Ascoltammo tre brindisi. Il primo, di Lorenzo Ruggi, presidente della Giuria; l'altro, di un sottosegretario di Stato addetto alla Marina mercantile; l'ultimo di un senatore romagnolo. Ruggi, naturalmente, parlò del testo premiato, della Scena di prosa e, tanto per non perdere l'occasione, di certe stranezze ministeriali; il sottosegretario si rivolse al mare, che è un argomento drammatico, spiegò, di molto interesse; il senatore romagnolo — un repubblicano storico — citò il corregionale Plauto, la Commedia dell'Arte, la* Cavalla storna *e Garibaldi a Cesenatico.*

Perchè in Italia, alla consegna dei premi teatrali, non assistono coloro che, bene o male, governano il Teatro, ma i sottosegretari che si occupano di navi, di fabbriche, eccetera e i senatori che sbrigliano le cavalline storne sulle strade dell'eloquenza.

Dei meriti di Giuditta *vi renderete conto nel leggere. A Riccione se ne resero conto — e questo va affermato a scanso di equivoci: la chiarezza non guasta mai — anche i protettori delle tre donne senza scarpe fantasticate dal toscano Domenico Zampa. Dramma, naturalmente, di guerra — il nostro Paese nel '44 —,* Giuditta *è un'inchiesta sull'angoscia di un'umanità obbligata al combattimento. Superfluo aggiungere: col genere legato al primo conflitto mondiale, nulla di comune. Voi già sapete il senso, per il Teatro italiano di questo dopoguerra, del vocabolo «guerra». Un senso che riassume le passioni, le esperienze e le nuove curiosità di un mondo con trenta anni di più sulle spalle; e gli sfoghi imbandierati dei vecchi titani proprio non c'entrano. I nostri drammi di guerra, oggi, si chiamano* L'abisso, Albertina, Uno cantava per tutti, Giuditta. *Opere che frugano nel mistero, domande alla vita. Nuove curiosità, ho detto. Più invecchiamo, più vogliamo capire. Pirandello ci ha insegnato a gridare: perchè?*

Sebbene la battuta conclusiva ripeta, nemmeno a farlo apposta, il finale di Romanticismo, *questo copione di Terron si serve di un linguaggio che non potrà, originale come è, non sorprendervi. L'antico tema di Giuditta e di Oloferne è ripreso da uno scrittore che cerca tra le nebbie rosse della fatalità bellica il vero fondo umano degli aggressori e degli aggrediti, le ragioni di un odio che, forse, è anche pena di se stessi. Ora, voi intendete. Non un'altra variazione su un'avventura sfruttatissima, ma nella villa padana immaginata dal nostro autore (fuori, l'autunno massiccio della Bassa, l'autunno crepitante della lotta) un'ispirazione decisamente singolare. Poi, il fervido svariar dei concetti, la ricchezza delle modulazioni psicologiche, il crescendo pittoresco della drammaticità. I personaggi, che sono quattro, parlano molto. Ma ascoltare un dialogo sì ricco di proposte sottili non è faticoso. Credetemi. E' un dialogo articolato da un uomo di idee e da un teatrante sicuro.*

Voi dovete leggere, e io non voglio, dell'episodio costruito da Terron, rivelarvi nulla. Recensore di gusti difficili e autore di gusti non facili, Terron, con Giuditta *è all'ottava commedia. E al primo mezzo milione. Perchè a Riccione gli hanno dato mezzo milione. Non è molto; ma, a pensarci, non càpita tutti i giorni.*

E. Ferdinando Palmieri

GIUDITTA

DRAMMA IN TRE ATTI DI CARLO TERRON

LE PERSONE

GIUDITTA - ETTORE - ARDEN - IL GENERALE — DUE SOLDATI NEMICI

■

In una vecchia villa della pianura, occupata dagli invasori durante l'autunno del 1944.

* ATTO PRIMO *

Un salotto ricco ed ordinato, intimo e di gusto pur nel carico delle antiquate tappezzerie e del vecchio mobilio. Da molti anni nessuno ha toccato nulla. Lo hanno lasciato chiuso e disabitato dopo la scomparsa di chi ne aveva fatto il rifugio delle proprie ore segrete. E' al primo piano della villa, e dal balcone si vede – ma più che vedere si sente – il giardino infracidito dalla pioggia.

(Un uomo è salito sul balcone e sta aiutando un altro uomo che lo segue aggrappandosi ai rampicanti. Sono Ettore e Arden. Appariscono affaticati e coi vestiti in disordine. Avanzano cauti. Ettore procede con la rivoltella in pugno e conduce per mano Arden. Appena si accorge che nella stanza non c'è nessuno depone l'arma. Arden si butta in una poltrona e si sostiene un braccio dolorante).

ARDEN — Paura. Sono là, e ho paura. Ho paura anche vicino a te. È la prima volta che mi accade di aver paura vicino a te. (*Ettore non risponde. Accende una sigaretta e si mette a camminare su e giù. Arden prosegue in una sorta di angoscioso piacere di lasciar corso ai propri nervi*) È dappertutto. Scivola lungo i muri, filtra attraverso le serrature, striscia sotto i tappeti, è appiattato dietro alle tende. E cresce. Come allora, la paura da bambino. Come da bambino, dietro a quella porta c'è il nemico. Una vecchia conoscenza. E il corpo si spalanca alla paura come al piacere. Un cominciare ad essere ubriachi: la stessa cosa. Proprio come quando venivo qui, nel salotto della mamma, a rifugiarmi da lei per la paura dell'altro. (*Ridacchiando*) Devo dire l'altro. Faccio sempre una terribile fatica a dire: mio padre. (*Ettore continua a tacere. Guarda l'orologio*) Non avere l'amore impaziente. Verrà. Soltanto, verrà al momento giusto. Giuditta è puntuale e definitiva come l'altro, come « suo » padre. Essi sapevano sempre ciò che si deve fare. Giuditta e il giudice Numa erano quelli del peso giusto. I problematici eravamo io e la mamma: i disponibili diceva Giuditta. E i provvisori, aggiungo io e i favolosi... e gli spalancati. Su questa poltrona allora sedeva la mamma. Ricamava, dalla mattina alla sera, ricamava. Cristallizzata nei suoi pizzi. Ed io davanti a lei, accucciato, col capo sulle sue ginocchia. Io e la mamma avevamo un segreto. Essa aveva ricamato – per me, non per Giuditta – un vestitino bianco: sottana e camicetta, un vestito da bimba. Talvolta me lo faceva indossare e stavamo qui, chiusi, io e lei, come due colpevoli. Felici. Giornate intere. La mamma e la sua bambina. Io so che la mamma avrebbe voluto che io fossi una bambina. Ero invaso dalla gioia di aver paura per poterle offrire, come un dono, il mio odio contro di lui. (*Sogghignando*) E perchè non dovremmo essere una famiglia di pazzi, noi? Il diritto di essere pazzi, capisci? Questo, Ettore. Il diritto di disporre della propria eredità, voglio dire. No, tu non lo capisci. Tu appartieni a un'altra categoria ancora: quella dei risoluti che non vogliono dubitare e che debbono agire. Il padre di lui, mio nonno, giudice anch'esso, – tutti giudici in famiglia – si suicidò. Ma tu non capirai mai perchè. Si suicidò perchè un assassino, dimostrato e confesso, un momento prima che sua eccellenza gli potesse leggere la sentenza di morte, s'era sparato in bocca. « Signori entra la corte » e quello: paf. Crepato, lì davanti. Era uno spalancato anche quell'assassino. Non era stato al gioco. Il vecchio si sentì responsabile del suo suicidio, o qualche cosa del genere. Venne a casa, cenò come tutte le altre sere, poi andò nel suo studio e si bruciò le cervella. Eppure la sentenza era di morte, e aveva faticato una settimana per fargliela apprezzare. Ma si sentì responsabile. La giustizia non l'aveva potuta pronunciare, capisci. Se lo avessero fucilato i carabinieri, la mattina dopo, allora tutto regolare. Una questione di orari. La giustizia aveva perso la coincidenza. Anche lui il peso giusto. (*E scioglie i suoi maligni pensieri dentro un riso silenzioso*).

ETTORE (*con autorità, ma dolce*) — Hai la febbre, Arden.

ARDEN (*cattivo*) — Non ho la febbre, ho paura e voglio che si rispetti la mia paura. Un diritto, la paura. (*Guardandosi intorno, porta a porta, cosa a cosa*) Allora, dietro a quella porta, stava il giudice Numa, ora ci stanno loro. È la stessa cosa ti dico: sempre la stanza del nemico. Due mondi. Il suo e

quello della mamma. Dietro alla sua enorme scrivania il giudice Numa cercava il peso giusto e davanti al suo piccolo telaio la mamma ricamava. Tu hai sentito parlare della famosa coperta. È la leggenda della villa. La mamma passò la vita a tessere la prodigiosa coperta di trine. Tutta inventata, punto per punto. Il giorno che la coperta fu terminata la vita della mamma non ebbe più scopo. E morì. Lei sapeva che sarebbe accaduto e forse calcolò con troppa impazienza il tempo. Dopo, il giudice Numa ebbe un pensiero degno di lui. Fu preso dalla frenesia di far stimare la coperta. Gli risposero che essa aveva un valore inestimabile. Dipendeva...; tanto, ad ogni modo, che nessuno avrebbe potuto comperarla, di questo erano sicuri. Un valore di affezione. Proprio così. Quella parola dette maledettamente fastidio al giudice. Non si trovava il peso giusto. Un duro colpo per il signor presidente della suprema corte. Sono sicuro che era diventata la sua ossessione. E la coperta finì in fondo a una cassa. Una magìa. È stata la vendetta della mamma. Il suo modo di dargli torto. La vita trasferita in pizzi, capisci? Fors'anche un modo di suicidarsi. Chissà... (*Pausa*) S'era accaparrato per sè tutta la giustizia. Era un uomo così mostruosamente giusto che imponeva necessariamente, intorno a sè, l'ipocrisia. Scrisse venticinque volumi. Per tutto la sua misura. Tanto fatto, e tanto meritato. Ogni pagina una sentenza. Venticinque volumi e Giuditta. Qua io e la mamma e là il giudice e Giuditta e i libri della giustizia. In fondo non c'erano quattro persone in casa: ce n'erano due sole. O, forse, c'erano due coppie di comp ici. Una coperta di pizzi contro una biblioteca di leggi. (*Ettore si è alzato, si è seduto, si è avvicinato alla porta. E torna a guardare l'orologio*) Non è ancora ora. Abbiamo anticipato noi. Le hai fatto sapere alle sei, nel vecchio salotto? E, alle sei, Giuditta sarà qui. (*Ridacchia*) Nè prima, nè dopo.

ETTORE — Fa male la ferita?

ARDEN — Brucia. Appena uno striscio sulla pelle ma brucia peggio di una pallottola. È un male da donna. Tu non lo avvertiresti nemmeno e io me la sento gridare per tutto il corpo. E credo che non mi dispiaccia nemmeno.

ETTORE — Chi ha sparato doveva essere dietro il muro.

ARDEN — La sua guardia del corpo. Sta qui come un vicerè.

ETTORE — Sarà stata una pattuglia.

ARDEN — No. Hanno sparato un unico colpo e non sono usciti. Era uno solo. E uno solo ha paura... Anche se è uno dei loro.

ETTORE — Purchè non scoprano delle tracce di sangue sul terreno.

ARDEN — Non ho perso sangue. È una semplice scalfittura, ti dico.

ETTORE (*vedendolo comprimersi il braccio*) — Giuditta penserà a fasciarti.

ARDEN — Non hai che Giuditta per la testa. (*Ora si è alzato e malignamente*) Dimmi un po', Ettore; faresti l'eroe se non ci fosse Giuditta? (*Ora aggressivo*) È bestiale essere venuti qui. Credi di fare il patriota e non fai che una dichiarazione d'amore. Siamo tutti eguali. Hai la tua insidia dentro anche tu, come tutti. Il pavone si è cacciato nella tana dei lupi perchè non sa rinunciare a fare la ruota davanti alla femmina. (*In un isterico convulso di riso*) Conosco il nome del tuo coraggio. (*Ettore non dice una parola e, forse soltanto per troncare quella crisi di nervi, gli dà uno schiaffo. Arden si rimette a sedere. Mutato e a voce bassa*) Grazie, Ettore. Anche questo è qualcosa. Io mi so accontentare. (*Tacciono un po'. Ettore è sempre in piedi, preoccupato ed attento*) Eccola. Viene lungo il corridoio. Tu non la senti, ma io percepisco anche i respiri di questa casa. (*Dopo un attimo si apre silenziosamente la porta e compare Giuditta*).

ETTORE — Arden è ferito.

ARDEN — Non è vero, una sciocchezza.

GIUDITTA (*correndo verso il fratello*) — Arden. (*Lo abbraccia e lo bacia*) Caro Arden.

ARDEN (*vagamente piagnucoloso*) — Ancora, accarezzami ancora.

GIUDITTA — Un bambino.

ARDEN — A te piace rifare la mamma. E a me piace farmi accarezzare. Ma non sai accarezzare come lei. (*Mentre la sorella gli denuda il braccio e glielo fascia con un fazzoletto*) Sulla mia fronte c'è un bacio di Giuditta. Vieni a prenderlo, Ettore. La mia pelle è ancora calda delle sue labbra. Non perdere l'occasione. (*Si alza e, senza togliergli di dosso uno sguardo ostentamente ironico, esce lentamente per la porta dalla quale è venuta la sorella. Dritta e sicura, Giuditta va incontro ad Ettore stendendogli le mani. Leggermente intimorito Ettore gliele afferra e poi, di slancio, la trae a sè e l'abbraccia. La donna ha un momento, appena percettibile, di resistenza, poi si abbandona e lo bacia, per prima, sulla bocca, per un deliberato atto di volontà. Dopo un poco, nuovamente ritraendosi*).

GIUDITTA — No, no, non per questo, non per questo.

ETTORE — Anche per questo, Giuditta. Si combatte, anche per questo. Tanti uomini non si sarebbero messi fuori legge se non difendessero la scelta e il diritto di una donna, di una casa, di un letto. Molti gettano la vita per questo soltanto. E forse proprio essi sono i migliori. In fondo, tutta la libertà è contenuta lì, in quelle tre parole. Per non cedere, forse esse sole sono più che sufficienti. Con esse l'uomo sa sempre ciò che deve fare.

GIUDITTA — Non so, non so più. Ma penso che nulla conti ormai, nè le cose, nè le persone e nemmeno me stessa. Da tre settimane vivo in un mondo di assoluti rovesciati. È come se qualche cosa, fuori di noi e fuori di tutti, al disopra di tutti, anche di loro, anche di quelli là, sia stata spezzata. Recise le radici del a legge umana. Essere stati colpiti singolarmente conterebbe molto meno. Non darebbe questa funesta angoscia di torcersi al fondo di un'umiliazione e di un'onta moltiplicate per l'umiliazione e per l'onta di tutti. Non è nemmeno un'offesa, è un vuoto. Un vuoto, ecco.

ETTORE (*improvvisamente cauto*) — Diffida delle parole, Giuditta. Le parole portano alle complicazioni mentre tutto è così semplice. Il compito di ognuno è di agire come se avesse un fatto personale con tutti loro.

GIUDITTA — No Ettore, non così. Solo a patto di

non agire per sè stessi si ha il diritto di agire. Solo a questo patto tutto è lecito. Guai se non fosse così.

ETTORE — Ma allora perchè rimanere, perchè ingabbiarti qui?

GIUDITTA — Fuggire no. Anche fuggire sarebbe stata una maniera di farsi loro alleati.

ETTORE — Ed io, e Arden, e gli altri? Alleati, forse?

GIUDITTA — Dico per me, Ettore. Quando sono venuti ad occupare la villa per metterci il comando, e il loro capo si è insediato là dove un altro stette per trent'anni, la vita intera a cercare ciò che è giusto; e di questa casa del dovere essi hanno fatto lo stato maggiore del loro arbitrio, ho sentito che non avrei mai potuto andarmene.

ETTORE — Tu sola in tutto il villaggio.

GIUDITTA — Anche questo era, forse, necessario. Almeno uno. I contadini, le serve, i custodi, tutti fuggiti. Arrivarono press'a poco a quest'ora, ma quella sera non pioveva. C'era sereno ed era una sera secca e rossa, col villaggio che bruciava. Tramonto e fiamme d'incendio. Io ero rimasta per tutto il giorno nello studio del babbo, rifugiata nel vano della finestra (persa nel ricordo). Tutta un'infanzia di ore silenziose trascorsa lì, a vederlo lavorare, nell'attesa di incontrare i suoi occhi. Ogni tanto, egli alzava la testa, guardava verso di me e diceva: « Ditta, sorridi ». (*Dura e fredda*) Hanno preso il suo posto, capisci?

ETTORE — Codesto non conta più, Giuditta. È venuto il tempo che tutto codesto non conta più.

GIUDITTA (*con fermezza*) — Solo questo conta!

ETTORE (*risentito, quasi con collera*) — Arden sua madre, tu tuo padre. E la casa del dovere e la finestra dei ricordi e la coperta e Ditta sorridi... Ogni gancio è buono per rimanere impiccati al vostro passato. È necessario saper edificare il proprio tempo da se stessi, Giuditta.

GIUDITTA — È un'altra cosa, Ettore. Padroni, capisci? Ma con quale diritto padroni? Tu non li hai visti. Tu li combatti soltanto. Niente più esistere fuori dalla loro volontà. Collocarono i loro cannoni, entrarono, contarono e misurarono tutte le stanze. Quella sera non si accorsero nemmeno di me. La mattina uno mi vede e dice: entro un'ora via! Risposi: no. Mi sarei lasciata fucilare piuttosto di andarmene. Devono averlo riferito a lui ed egli deve avermi giudicata così trascurabile che nessuno si curò più di me. Capisci fino a che punto essi sanno offendere? Inesistenti. Mi ridussi in quelle tre camere, l'appartamento delle serve, e restai. Anche così, restai. Essere e giudicare, dentro, con loro, ma non abbandonare la casa di mio padre. Era l'unica protesta possibile.

ETTORE — E a me non hai pensato?

GIUDITTA — Ho pensato anche a te.

ETTORE (*amaro*) — « Anche... ». Saperti qui, sola, in mezzo a loro... e bella, così bella. Sei tu che non li conosci, Giuditta.

GIUDITTA — Ecco l'ultimo pensiero che mi sarebbe potuto venire. L'offesa è ben più oltre, Ettore. (*Sarcastica. Il tono di Arden*) Nemmeno questo. Forse, per loro non vagliamo nemmeno questo. Il loro disprezzo è la nostra garanzia.

ETTORE — Come Arden, anche tu come Arden. Ciechi alla realtà. Li inventate, ognuno a proprio modo. Ne fate un problema vostro personale.

GIUDITTA — Sei tu a ridurre tutto a un problema personale.

ETTORE — Ebbene, sì. Ho, anch'io, la mia paura. La paura di te, qui, al centro del loro desiderio.

GIUDITTA (*con ironica crudeltà*) — Hai rischiato la vita, hai compromesso gli altri, per venirti ad assicurare di ciò? Puoi tornartene tranquillo. Se per te tutto si riduce a una questione di gelosia maschile, puoi tornartene tranquillo. Sono qui, viva davanti a te. Significa che nulla è accaduto. Conservo un'eredità di mio padre che nessuno può togliermi: « sapere che, in ogni luogo, in ogni momento, uno può dire basta alla propria vita ». (*Con lento sarcasmo*) Questa è l'estrema libertà che mi resta, e su essa puoi sempre contare.

ETTORE (*intenso e doloroso*) — Lo so. Non c'è alternativa. Ti conosco. Ed ecco la mia paura. Perderti. E perderti del tutto. (*Giuditta non risponde. Un lungo silenzio. Poi riavvicinandoglisi e stendendogli le mani come prima*)

GIUDITTA — Perdonami, Ettore. Quando i nervi non reggono più si diventa ingiusti. (*Il giovane commosso le prende una mano e tenta di attrarla a sè*).

GIUDITTA (*facendo l'atto di ritirarsi*) — Non così...

ETTORE — Così.

GIUDITTA — Qui no, Ettore.

ETTORE (*cupo*) — Come un muro tra noi. Fin dal principio. Quasi una vergogna. È una colpa.

GIUDITTA (*subito*) — No, no. Taci. Perchè? Non deve essere una vergogna. Colpa. Perchè? (*Ora lei stessa gli si stringe al petto Ettore la serra tra le braccia. Un bacio lungo e teso sulla bocca contro il quale mirano esatte le parole beffarde di Arden apparso sull'uscio*).

ARDEN — « Ditta sorridi! » (*Coll'impetuosità di una colpevole colta in fallo, Giuditta si strappa dalla bocca e dalle braccia di Ettore*) Che penserebbe papà vedendoti far questo, Giuditta? (*Mutando tono nel passare davanti ad Ettore, come una provocazione scherzosa*) Complesso paterno, Ettore: uno dei mostri sotterranei della nostra famiglia. Un'altra cosa che tu non puoi comprendere. In qualchecosa almeno il giudice Numa è dalla mia parte.

ETTORE (*in un impeto di collera lo afferra per le spalle*) — Bada, Arden!

ARDEN — Ma Giuditta tace.

ETTORE — Che c'entri tu, perdio?!

ARDEN — Ma Giuditta tace.

GIUDITTA (*calma*) — Lascialo, Ettore.

ARDEN — E grazie anche a Giuditta. Ecco la tua parte. Protettivamente materna coll'orfanello discolo. (*Ambiguo*) Oh, Giuditta ha ben saputo prendere il posto della povera mamma. (*Tutt'altro*) Che c'entro io, hai detto. Ecco una domanda di buon senso. Ma è di buon senso fare una domanda di buon senso alla famiglia Numa? Che ci dovrei entrare io? Giusto. E tuttavia c'entro. Dramma. Sporco, ma dramma anche codesto. Il mio. Non tutti possono avere un dramma ardente come il tuo e... limpido come quello di Giuditta. La casa dei Numa è piena di insidiose tarlature, Ettore.

GIUDITTA — Sei ubriaco, Arden.

ARDEN — Forse sì, sono ubriaco. Ma tu non dovevi lasciare l'armadio dei veleni aperto e le fiale di morfina della povera mamma a portata di mano. (*Occhiate immediate di Ettore all'uscio e a Giuditta*) Capisco: « La libertà di dire basta alla propria vita ». Bè, ritengo che, per garantire la libertà, ne sia rimasta a sufficienza. A me ne è bastata una fiala. Cura per farmi passare la paura. (*Si mette a sedere. Un lungo silenzio*).

GIUDITTA — Siete stati visti arrivare?

ETTORE — Solo l'uomo che sparò su Arden. All'angolo del muro di cinta. Abbiamo finto di scappare attraverso il granoturco. Devono averci giudicati ladri di pannocchie.

ARDEN — Flora non ha abbaiato e non ci è corsa incontro. Sembra che abbia capito. O sarà stata la paura anche per lei.

GIUDITTA — L'oro e il denaro sono pronti. Nel fienile stanno nascosti anche quattro fucili dei custodi. Fucili da caccia.

ETTORE — Non ci saremmo arrischiati fin qui per questo soltanto.

GIUDITTA — Per questo soltanto era da arrischiarsi.

ETTORE — Va bene. Ma vogliamo qualcos'altro da te.

GIUDITTA — Da me?

ARDEN — Ettore ha pensato di offrire anche a te una piccola parte da eroina.

ETTORE — Ci servono informazioni.

GIUDITTA — Su loro? E come?

ARDEN — E su lui.

ETTORE — Qui hanno una trasmittente e un cifrario. Tutti i loro movimenti nel nord vengono decisi qui. Stiamo preparando qualchecosa e dobbiamo prenderne più che è possibile.

GIUDITTA — Non ho scambiato, mai, una parola con nessuno di loro. E lui non l'ho nemmeno mai visto.

ARDEN — Non conosci neanche la sua faccia?

GIUDITTA — No, per fortuna. Nè lo desidero. In questi giorni c'è stato gran movimento. Un continuo andare e venire di automobili e di generali. È stato assente quattro volte. Per breve tempo le prime tre e per quattro giorni l'ultima.

ARDEN (*subito*) — E tu come lo sai?

GIUDITTA — Quando è assente ammainano la bandiera sulla torretta.

ETTORE — Tutto questo si conosce. Fu al suo paese per un rapporto.

GIUDITTA — Non so quali altri informazioni potrei darvi.

ETTORE — È necessario che tu nasconda qui uno dei nostri. Basterà qualche giorno.

GIUDITTA (*dopo breve riflessione. Semplicemente*) — Sta bene.

ETTORE — Può rimanere Arden. Se dovesse succedere un guaio, trovar qui tuo fratello sarà meno pericoloso per tutti. Io me ne andrò appena buio e raggiungerò gli altri.

GIUDITTA — Dove siete?

ETTORE — Preferisco che tu non lo sappia. Scusa, Giuditta, ciò che si ignora non si confessa. Del resto non lo saprà nemmeno Arden perchè stanotte ci sarà uno spostamento. Arden sarà avvertito quando e dove incontrarsi con uno di noi.

GIUDITTA — Non mi giudicate abbastanza degna della vostra fiducia?

ETTORE — Non è questo.

GIUDITTA — Credi che, all'occasione, non saprei tacere?

ETTORE — No, Giuditta. Non lo sapresti.

ARDEN — Nessuno lo saprebbe. Non puoi immaginare le somme dei tormenti che essi sono capaci di scovare dentro alla tua carne. Gli basta un pezzo della tua pelle grande meno di un francobollo... E nessuno riesce più a tacere. Nemmeno loro riescono. Ettore lo sa.

GIUDITTA — Perchè dici, Ettore lo sa? Perchè?

ARDEN — Beh,... anche noi, ogni tanto, abbiamo bisogno di avere notizie da qualcuno di loro. E quando se ne occupa Ettore, riesce sempre ad ottenerle.

GIUDITTA (*pallida, contratta*) — Ettore?... fino a questo punto è necessario, Ettore?!

ETTORE (*amaro ma deciso*) — Il nostro non è un lavoro piacevole, Giuditta.

ARDEN (*che dal suo posto può vedere la porta*) — Ettore! (*Rivoltella in pugno, sono comparsi due soldati nemici. Uno va verso Ettore e l'altro verso Arden i quali alzano le braccia*) Era da immaginarselo.

ETTORE (*intensissimo*) — Non ci conosci, Giuditta. Ricordati, non ci conosci! (*Subitanea e nell'apparenza della calma e della sicurezza Giuditta si dirige all'uscio che separa le sue stanze da quella degli occupanti. Ne impugna la maniglia e tenta di aprirla. L'uscio resiste e allora vi batte sopra col pugno, ripetutamente. Frattanto, Ettore ed Arden sono stati riuniti e spinti contro una parete.. Uno dei soldati basta a sorvegliarli e l'altro si mette a fianco di Giuditta e la minaccia coll'arma*).

ARDEN — Pazza, Giuditta!

ETTORE — Che fai, perdio? (*Prima che i soldati abbiano avuto il tempo di trascinar fuori i tre prigionieri, l'uscio si apre e sulla soglia appare il generale. Nella camera si è fatto più buio. La sagoma dell'apparso risalta contro la viva luce dello studio illuminato alle sue spalle. Giuditta lo fissa e, come avvertita da un inconsapevole istinto, arretra di qualche passo. Una lunghissima pausa, spezzata dallo strillo isterico di Arden*).

ARDEN — Che trappola! È lui! (*E di seguito, smarrito, quasi balbettando*) Come allora. È lui.

ETTORE — Taci. Sei allucinato.

ARDEN — È lui. Giuditta lo sente. Il babbo. Che trappola, Giuditta.

GIUDITTA (*quasi impercettebile*) — Luce... luce... (*Il nuovo arrivato allunga il braccio verso la cornice dell'uscio e fa scattare l'interruttore. La camera si illumina*).

IL GENERALE — A quel che pare, questi signori hanno paura del buio. (*Avanza nella camera. Non parendo, mentre parla, va osservando cose e persone con curiosità accanita*) Capisco che avrei dovuto scegliere un'occasione meno allarmante per pre-

sentarmi. Ma sono un soldato e non ho avuto troppo tempo per imparare le buone regole. E, del resto, ho avuto l'impressione di essere stato chiamato. Chiedo scusa alla mia ospite.

GIUDITTA (*ora sicura e provocante*) — Penso che vorrete dire: a chi mi ospita.

IL GENERALE (*sorpreso dalle parole e dal tono*) — Capisco... ed è giusto, voglio essere ancora più preciso; a chi è stato costretto ad ospitarmi.

ARDEN (*tagliente*) — Forse nel codice di guerra di questi signori esiste un articolo che prescrive di accoglierli offrendo dei rinfreschi.

IL GENERALE — Generalmente accade.

GIUDITTA — Credo che esageriate, signore. È più facile creare degli schiavi che allevare dei servi.

IL GENERALE (*riflettendo*) — Ben detto. E voi preferite, s'intende...

GIUDITTA — Schiavi.

IL GENERALE — Schön. (*Sorride*) Cio mi ricorda il vostro Plutarco. Ma è l'eccezione. Generalmente, in circostanze simili, si incontrano lagrime e preghiere. E menzogne.

GIUDITTA — E disprezzo, mai?

IL GENERALE (*stupito*) — Mai. No. Mai.

GIUDITTA — Compiango il vostro mestiere.

IL GENERALE — Mestiere? Mai sentito prima. Mestiere. Bah, forse mestiere.

ETTORE (*tanto lui che Arden ancora tenuti a bada dai soldati*) — Il signore non si è certo disturbato per venire qui a conversare con noi. Costoro avranno ancora qualcosa da fare. (*Il generale lo guarda a lungo. Pausa tacita*).

IL GENERALE — Siete l'esempio più cospicuo di fierezza che abbia incontrato nel vostro paese, signorina. Non è frequente.

GIUDITTA — Sono dispiacente per il mio paese.

ETTORE (*secco*) — Finiamola. La signorina non c'entra. Essa ci conosce appena. Siamo venuti qui a sua insaputa.

GIUDITTA — È falso. Li aspettavo. Fui io a chiamarli. Questa è casa mia come è casa loro. Si tratta di mio fratello. (*Con sforzo visibile*) E... del mio amante...

ETTORE — No, non è vero. Mente.

IL GENERALE (*fermandolo con un gesto*) — Perchè contraddire la signorina?

GIUDITTA — Il mio amante, ho detto.

IL GENERALE — Appunto... (*Lento, riguardandoli e seguendoli a dito*) Questo vostro fratello. E questo... evidente. (*Uno dei soldati gli si avvicina e gli porge la rivoltella abbandonata da Ettore*) E questa?

GIUDITTA — Mia.

IL GENERALE — Vostra, già.

ETTORE — Basta con questa commedia. (*Il soldato starebbe per parlare e dare spiegazioni. Il generale lo ferma con un gesto*).

IL GENERALE — Noi crediamo alla signorina. I signori possono andare e venire quando vogliono. E senza doversi servire del balcone. Sono in casa propria. (*Altro gesto verso i soldati. Essi salutano militarmente e si ritirano*).

GIUDITTA (*sconcertata*) — Che significa ciò?

ETTORE — Probabilmente che è più comodo indirizzarci una pallottola nel cranio sotto un albero del giardino.

ARDEN — In un certo senso, è una questione di eleganza. Ciò consente al signore di far la figura del gentiluomo. (*Il generale stava per uscire. Ora si ferma e si volta. Sempre calmo. Ha ancora tra le mani la rivoltella di Ettore*).

IL GENERALE — Patrioti di professione. Immaginavo. (*Scuotendo il capo*) È ovunque la stessa cosa.

ETTORE — Solo un po' meno comoda.

IL GENERALE (*quasi suo malgrado soffermandosi ancora*) — Eppure, noi non vorremmo essere qui come dei nemici.

ARDEN — Ecco il trabocchetto, costringervi ad esserlo.

IL GENERALE (*sereno*) — È una tattica dannosa Per voi e per noi. E che stanca. Voi.

ETTORE — Però, ovunque è la stessa cosa.

IL GENERALE (*pensieroso*) — Già, è la stessa cosa.

ARDEN — Voi barate al gioco, signore.

IL GENERALE — Mestiere, se volete. Forse ha detto giusto la signorina. (*Allargando le braccia*) A ognuno il proprio mestiere.

GIUDITTA — E allora, voi fate il vostro.

IL GENERALE (*avanza di qualche passo. Ed ora, perfino, con una punta di malinconia*) — Ma è proprio del mio mestiere, come voi dite, tentare di non allargare il solco che ci divide e cercare di persuadervi che il vostro interesse può coincidere col nostro. (*Una risata secca di Giuditta*).

ARDEN (*sogghignando*) — Interessante.

ETTORE — La persuasione non fa presa e la generosità ci è di ingombro.

IL GENERALE — Preferivate, per caso, essere messi al muro?

ETTORE (*duro*) — Questo resta sempre molto probabile e, non potendolo evitare, caricarvi di un nuovo delitto qui, ci avrebbe fatto comodo, ecco tutto. (*Lunga pausa. Il generale fa un passo verso l'uscio, poi si volta e stende a Giuditta, la quale ha ascoltato tesa e immobile, la rivoltella*).

IL GENERALE — Questa è vostra.

GIUDITTA (*confusa*) — Me la restituite?

IL GENERALE — Vi appartiene. (*Giuditta prende l'arma. Egli le volta le spalle e lentamente si avvia*). Del resto, noi facciamo ciò che facciamo per il nostro paese. E questo basta.

ETTORE (*secco*) — Soltanto?

IL GENERALE (*voltandosi*) — Come?

ETTORE — Dico, soltanto? Soltanto per il vostro paese? E basta?

IL GENERALE — Perchè? Voi non fate ciò che fate per il vostro paese?

ETTORE — Anche. Ma viene di molto più lontano. È più profondo. Viene dall'uomo. Basta che un uomo, anche uno solo, dica di no. Il vostro ordine, la vostra civiltà, la vostra forza, la vostra giustizia, tutte le cose vostre... e uno che dice di no. Basta soltanto questo. E sono milioni che dicono di no.

IL GENERALE — Bisognerà cercare di avere dalla nostra la vittoria, ecco tutto.

ETTORE — Ecco ciò che conta meno. Vincere o perdere nella partita non conta assolutamente nulla.

Conta solo dire di no. E ci sarà sempre qualcuno che dirà di no. Voi fate la guerra per la guerra. Noi facciamo la guerra contro la guerra. Voi parlate di popoli, di razza, di patrie e di ordini nuovi. E noi parliamo di uomini e soltanto di uomini. Uomini che non vogliono la guerra.

IL GENERALE (*come a se stesso*) — È ovunque la stessa cosa.

ETTORE — L'uomo porta l'umanità intera dentro a se stesso. Egli non possiede altro che il suo titolo d'uomo. In lui e con lui è questo titolo d'uomo che prevarrà. (*Il generale non risponde e si avvia in silenzio*).

ARDEN (*il quale non ha fatto che fissare la rivoltella in mano a Giuditta. Come allucinato*) — Sei l'unica armata, Giuditta.

IL GENERALE — Il ragazzo se ne è accorto prima degli altri.

GIUDITTA (*smarrita*) — Che vuol dire ciò, che vuol dire?

IL GENERALE — Che di noi quattro siete l'unica armata, nient'altro.

ARDEN — Sei l'unica armata, Giuditta.

GIUDITTA — No, no. Non è mia. Prendila tu. Tu Ettore. (*E gliela mette in mano. Il generale procede calmo verso la sua stanza. Sull'uscio, guardandoli e crollando la testa. Lento ed amaro*).

IL GENERALE — A ognuno il proprio mestiere. Ma, evidentemente qualcuno bara. (*E scompare. Dopo, una lunga pausa*).

ETTORE (*pensieroso*) — Ciò complicherà le cose.

ARDEN — Perchè? Tu credi alla sua generosità?

ETTORE — Lo sapremo anche troppo presto. (*Va alla finestra, spia nel giardino. Rimane per qualche tempo immobile e assorto*) Che giorno è oggi?

GIUDITTA — Perchè domandi questo, Ettore?

ETTORE — Avrei preferito che non accadesse sotto la pioggia. È meno pulito...

GIUDITTA — Che vuoi dire? No, no...

ETTORE — Sciocchezze. (*Viene avanti deciso*) Abbiamo tutti i nervi fuori posto. Ho già fatto tardi.

ARDEN — Debbo venire con te?

ETTORE — Può darsi che tu abbia qualche cosa da fare qui. Era già deciso, no? (*Estrae il portafoglio, ne cava alcune carte e le porge a Giuditta*) In ogni caso non devono trovarmi addosso queste carte. Se in giardino accadrà qualcosa, bruciale subito. Se mi vedrai uscire dal cancello, conservale. Verrò presto a prenderle col resto. In ogni caso, non leggerle. (*Si è riavvicinato alla finestra*) O avviene in giardino o non avviene niente.

GIUDITTA — Non andare. Aspetta. Almeno fino a domani.

ETTORE — Sarebbe lo stesso. E farlo stasera, può ancora giovare a molti altri.

GIUDITTA — Ebbene, ti accompagno io dal portone al cancello. Percorrerai il viale al mio fianco.

ETTORE (*reciso*) — Nemmeno questo muterebbe nulla. Se è stato deciso, non muterebbe nulla. E anche tu potrai essere utile qui. Sorveglia Arden. (*Le stringe la mano e si avvia*) Senza dover usare il balcone, ha detto. (*E via, attraverso le camere di Giuditta. Arden e Giuditta vanno subito a mettersi dietro ai vetri del balcone*).

ARDEN — Spegni la luce. (*Essa spegne e poi torna presso il fratello. Ora la stanza è quasi al buio*) Dal portone al cancello sono, giusti, centocinque metri. Lì, da ragazzi, ti ricordi?... Quante volte. Coprivo i cento metri in sedici secondi. Dietro ai vetri, proprio qui, si metteva la mamma, a vedere... e, alla finestra di fianco, qualche volta il babbo.

GIUDITTA — Eccolo, è uscito.

ARDEN — ... è già alla terza panchina... Ma perchè si ferma? Perchè si ferma? (*Giuditta alza un braccio e lo fa oscillare dietro i vetri*).

GIUDITTA — S'è voltato a guardare in su.

ARDEN — C'è buio. Non ti ha visto. (*A pause sempre più tese*) ... ancora dieci passi.

GIUDITTA — È al cancello.

ARDEN — Lì ci sono le sentinelle... Lo fermano... No.

GIUDITTA — È passato. (*Si allontana dalla finestra. Viene avanti e si lascia cadere su una poltrona. Arden rimane in piedi, nel fondo*).

ARDEN — Non era lui che barava.

GIUDITTA (*quasi a sè stessa*) — È difficile uccidere.

ARDEN — Eri la sola armata e non hai potuto. Io sono un vigliacco, e lo so. Ma nemmeno Ettore ha potuto quando ebbe la rivoltella in mano.

GIUDITTA (*assorta, seguendo un suo pensiero*) — Ecco, forse, è stato per questo.

ARDEN — Per questo, che?

GIUDITTA — Per questo mi ha restituito con tanta noncuranza la rivoltella. Uccidere è difficile e lui lo sapeva... Ma allora... anche per loro è difficile... No, no... Perchè lo ha fatto?

ARDEN — Immaginavi tutto diversamente, non è vero? (*Leggero ma insinuante*) Tu forse ti immaginavi di veder comparire un tetro Oloferne. (*Dopo una pausa artificiosa, bene scandito*) Giuditta... Giuditta.

GIUDITTA (*a voce bassa. Un'interrogazione tesa*) — Arden?...

ARDEN — Così. Mi piace pronunciare il tuo nome. C'era tanto odio nella tua voce. Un'esagerazione di odio. Sembrava quasi che tu recitassi un poco davanti a lui. E, di conseguenza, allora anche lui si è messo a recitare un poco davanti a te... Molte cose impreviste che conducono lontano cominciano così. Basta soltanto la tentazione, di investirsi di una parte. Forse, non altro che questo ha salvato la pelle ad Ettore. A proposito, che ragione c'era che tu ti proclamassi l'amante di Ettore? Eppure tu mentisci raramente. Si sarebbe detto che volessi... provocarlo. (*Pausa. Fa qualche passo dietro di lei*) A essere sincero, non è provocarlo che volevo dire. La parola che m'era venuta era un'altra. Stavo per dire: si sarebbe detto che volessi ingelosirlo.

GIUDITTA — Che vuoi dire? Smettila, Arden.

ARDEN — « E questo è il mio amante ». A lui. Ti è costato uno sforzo enorme. Strano come assomiglia al babbo. Solo un po' più giovane.

GIUDITTA — Non assomiglia al babbo. Come potrebbe assomigliare al babbo, lui? Tu bestemmi, Arden.

ARDEN — Deve essere dipeso tutto dalla semioscurità e dalla paura. La mia.

GIUDITTA — E dalla morfina. Non sai ciò che ti dici.

ARDEN — Credo proprio di avere un po' di febbre.

GIUDITTA — Ora ti medicherò e poi cercherai di riposare. (*Una pausa più lunga delle altre*).

ARDEN — Fu la mamma a volerti chiamare Giuditta. Mi ricordo bene. (*Dal fondo, volgendole le spalle e, verso la fine, in mezzo alla camera, con gli occhi fissi sulla porta che li separa dal nemico*) Acqua e fango in palude. Ha cessato di piovere. Domani il Po sarà in piena. Ora verranno i giorni della nebbia e, per tutto l'inverno, la pianura spopolata non sarà che un immobile lago di vapori dalle rive irraggiungibili. Tu qui, sola... e là lui... La villa salpa per un viaggio imprevisto, su acque misteriose. Ci sarebbe del buon lavoro da fare.

GIUDITTA — Taci, Arden, taci, taci...

ARDEN — Io so perchè la mamma ti volle chiamare Giuditta. Forse la mamma non si rese conto perchè ti volle dare questo nome, ma io credo di averlo capito. (*Ora soltanto a se stesso*) Non le riuscì. Allora non le riuscì... E ora... In un certo senso, potrebbe essere la stessa cosa.

GIUDITTA — Taci, no, taci...

ARDEN — Credo proprio che ci sarebbe un buon lavoro da fare.

* ATTO SECONDO *

Giorni dopo. La stessa stanza. Oltre i vetri, una spessa nebbia. Il caminetto è acceso.

(*Ora Giuditta viene spesso e rimane a lungo in questa camera. Essa sta camminando pensierosa e preoccupata, con l'orecchio e l'occhio tesi, divisi tra i due usci di fronte: quello oltre il quale si immagina stia il generale e quello delle proprie stanze. La grande pendola che, durante il primo atto, era ferma e muta, misura il tempo con colpi armoniosi ma ben percettibili nel silenzio. Segna le nove. Di tanto in tanto, qualche fucilata attutita risuona in distanza e fa trasalire la donna. Allora essa va alla finestra, tenta di scrutare la nebbia e poi ricomincia a misurare la camera a passi eguali. Si ode bussare leggermente all'uscio*).

GIUDITTA (*dopo aver aperto*) — Entra. (*E viene dentro Arden*).

ARDEN (*guardandosi intorno*) — Ah, qui, ora.

GIUDITTA — Ebbene?

ARDEN — È fatto. Stamattina presto.

GIUDITTA — È stato alle quattro?

ARDEN — Press'a poco.

GIUDITTA — Non mi ero sbagliata. S'è sentito fin qui.

ARDEN — Tre e cinquantatrè per la storia. (*Dopo essere rimasto un poco ad osservare, divagando*) La vecchia pendola ha sempre anticipato. I soliti sette minuti. Ci son sempre stati sette minuti di differenza tra questa camera e il resto della casa.

GIUDITTA — Sono rimasta tutta la notte in attesa.

ARDEN — Qui?

GIUDITTA — Qui.

ARDEN — Alle quattro avresti potuto coricarti. Non sono cose che accadono a ripetizione. Hai sprecato cinque ore. Per chi hai sprecato queste cinque ore?

GIUDITTA — Non divagare Arden, raccontami.

ARDEN — È fatto, ti ho detto. È stato alquanto duro.

GIUDITTA — E poi?

ARDEN — E poi niente. Personalmente mi sono sentito male. Mi ha preso lo stomaco. Ho vomitato e mi hanno dato alcuni schiaffi per farmi riprendere i sensi, ecco tutto. Nervi.

GIUDITTA — Ma Ettore?

ARDEN — Ecco la domanda. Avrebbe dovuto essere la prima. Volevo vedere quanto avresti impiegato prima di farla. Tre minuti. Troppi. Una inibizione di tre minuti e, infine, ti è costata ancora uno sforzo. Conosco. Il solito senso di colpa da superare.

GIUDITTA — Sii buono, Arden.

ARDEN — Come lo preferisci? Eroe o sposo? Una memoria da venerare o una realtà da sopportare? L'altare o il letto matrimoniale? Rifletti bene prima di rispondere.

GIUDITTA — Arden, ti pare il momento?...

ARDEN — Tutto considerato, la prima soluzione farebbe meglio al caso nostro. Dico nostro. Per i vivi e per i morti. Noi abbiamo anche i morti da tacitare.

GIUDITTA — Basta, Arden. Ti prego: Ettore?

ARDEN — Sano e salvo. Nel suo genere è stato un ottimo lavoro. Sembra che Ettore abbia una specialità per queste faccende. Abbiamo avuto alleata la nebbia. Da parte nostra non si è perduto un uomo. Finora non si è perduto un uomo.

GIUDITTA — Che vuoi dire, finora?

ARDEN — Ora staremo a vedere come rispondono loro. Ma ho voglia di bere. (*E fa per andare di là. Ma Giuditta si è avvicinata ad un mobile, e, mentre sta aprendo con una chiave che s'è tolta di tasca*)

GIUDITTA — C'è tutto qui.

ARDEN — Ah! Anche questo, ora, qui. Pure, tu non bevi. (*Si avvicina alla sorella e prende in mano una bottiglia*).

GIUDITTA (*subito e come spaventata*) — No, non quella.

ARDEN (*resta col braccio sospeso. E' stupito. Si volta e fissa alternativamente la bottiglia e l'uscio dello studio di suo padre. Rimane pensieroso e infine senza dir niente la rimette al suo posto. Nel frattempo Giuditta gli ha versato da bere da un'altra bottiglia e gli offre il bicchiere*).

GIUDITTA — Sono della medesima qualità.

ARDEN (*a mezza voce*) — Appunto.

GIUDITTA (*ancora a disagio*) — È stata aperta qualche tempo fa e...

ARDEN — Quella?

GIUDITTA — Sì. E potrebbe essere...

ARDEN — Guasta? Già... I liquori si guastano facilmente... Hai lasciato aperto. (*Giuditta chiude il mobile e si rimette le chiavi in tasca*) Dunque, ti sei trasferita qui. Non avevi mai voluto servirti di questa camera, dopo la morte della mamma.

GIUDITTA — È più decente. E meno fredda. (*Come a cercare un diversivo*) E tu, hai partecipato anche tu, Arden.

ARDEN — In un certo senso. Ma... come si dice?

Io sono di coloro che sembrano più adatti a fare il palo.

GIUDITTA — Dove si trova ora, Ettore?

ARDEN — Beh, si trova in un certo posto. Doveva frazionare il gruppo e far disperdere gli uomini per qualche giorno. Ha voluto che venissi subito a rassicurarti. Sai, dice, se è possibile, meglio che tu ti allontani subito dalla villa.

GIUDITTA — Abbandonare la villa. Sempre le sua idea.

ARDEN — Ettore pensa che potrebbe diventare pericoloso.

GIUDITTA — Pericoloso? Perchè pericoloso? Tutta la prudenza per me.

ARDEN — Il colpo è stato duro e non si sa quali provvedimenti pensino di prendere.

GIUDITTA (*quasi a sè stessa*) — Come se questo contasse.

ARDEN — Siamo d'accordo. Per qualcuno... potrebbe ancora esserci qualchecosa da condurre a termine. Per qualcuno. E poi, nemmeno pericoloso. Sembra incredibile, ma il luogo più sicuro di tutta la vallata è ancora sotto il loro stesso tetto. Caso mai, in questo momento sarebbe pericoloso scomparire.

GIUDITTA (*seguendo un suo pensiero*) — Subito dopo le quattro è cominciato un andirivieni di uomini e di telefonate. Lo hanno svegliato.

ARDEN — E tu, come lo sai?

GIUDITTA — È sceso subito nello studio. L'ho sentito gridare. Poi si è messo a dare degli ordini.

ARDEN — Che specie di ordini?

GIUDITTA — Parlava nella loro lingua. Ha chiamato qualcuno al telefono. O forse, è stato chiamato da qualcuno. È rimasto ad ascoltare lungamente. Sembrava in contrasto con chi stava all'altro capo del filo. Come se non approvasse una decisione alla quale l'altro non voleva rinunciare. S'è messo a gridare di nuovo. Poi ha taciuto. Ascoltava soltanto e prima di mettere giù il telefono, ha mormorato qualche cosa a bassa voce. Come uno che si rassegnasse. (*Pensierosa*) Sì, proprio come uno che si rassegnasse. Hanno aumentato le sentinelle al cancello e, fino alle sei, è continuata la confusione. Sono arrivate delle automobili e ne sono partite delle altre. Poi tutto è ritornato tranquillo come prima.

ARDEN (*riferendosi a qualche fucilata in distanza*) — Non è più qui che hanno da fare. Ora hanno da compiere del lavoro più distante.

GIUDITTA — Che vuoi dire, Arden?

ARDEN — Non penserai, per caso, che intendano rispondere con una distribuzione graziosa di sigarette o di cioccolata. È stato atroce. Un'arcata del ponte crollata di colpo, come un bambù spezzato contro un ginocchio. E due camion, zeppi, incendiati. Uno più del previsto. Settanta uomini. I rimasti sul ponte non si sono trovati meglio di coloro che precipitarono nel fiume. Chi ha avuto acqua, e chi ha avuto fuoco. E chi tutt'e due. Gli uni si gonfiano e gli altri si rattrappiscono. Per tutto il tempo m'è rimasto in mente quel contadino ripescato dopo una settimana che stette in fondo al Po. Lo ricordi? Stava spiaccicato sull'erba come un enorme topo color piombo. E i morti bruciati, dicono che restino tutti bianchi, come di gesso. Ecco perchè mi sono sentito male e m'è venuto nausea.

GIUDITTA — Povero Arden!

ARDEN — Già. Povero Arden. L'unico. Vado. (*Si alza*).

GIUDITTA — Mettiti di là, invece. Riposerai qualche ora.

ARDEN — Ciò sarebbe molto « povero Arden ». Un bell'esempio, se anche tutti gli altri concludessero questa giornata nel letto della loro sorella! E poi... ho paura. È il luogo più sicuro, eppure, qui, ho paura. La solita storia, infine. Ho bisogno di veder gente, di sentirmi in mezzo agli uomini. Scendo fino in paese, mi siedo al caffè e sto a vedere.

GIUDITTA (*accompagnandolo fuori*) — Tornerai almeno stasera a dormire?

ARDEN — Non lo so. Forse è venuto il momento che ognuno deve pensare soltanto a sè stesso. Ma probabilmente tornerò. Avrei una tal voglia di un lungo bagno caldo. (*Sono usciti. Per un certo tempo la camera rimane deserta, poi si apre l'uscio dello studio e comparisce il generale. Vede il caminetto acceso, avanza e si va a mettere davanti alla fiamma. Rientra Giuditta. Resta stupita della presenza del generale. Senza dir niente, fa per andarsene*).

IL GENERALE — Restate. (*Dura, chiusa, si ferma e non risponde*) ... Ve ne prego.

GIUDITTA (*e par quasi spinta a parlare, suo malgrado*) — Pregare è superfluo. Basta che lo ordiniate.

IL GENERALE — Non così.

GIUDITTA — Soltanto così, invece. Voi siete il padrone qui. Potete disporre di tutto e di tutti. È un vantaggio che presenta i suoi inconvenienti. Potete esigere che si obbedisca ai vostri ordini, non che si accontentino i vostri desideri.

IL GENERALE — Non ho saputo resistere all'invito del vostro caminetto acceso. C'è tale un senso di vita raccolta ed antica in questa camera.

GIUDITTA — Ciò disturba forse la vostra... caserma, signore?

IL GENERALE — In un certo senso.

GIUDITTA — Basta un ordine e potete ridurre a caserma anche questa camera.

IL GENERALE — A che scopo? Come se bastasse spegnere i caminetti. Volevo soltanto dire che anche questo ci fa toccare fino in fondo quanto si sia stranieri tra voi.

GIUDITTA — Nemici. Siate esatto.

IL GENERALE — Nemici. Ma prima stranieri che nemici. E ciò è anche peggio. Ho preso l'abitudine di osservare i miei uomini. Gli sguardi che essi gettano su quell'uscio chiuso. E credo di averli compresi. Non è difficile sorprendere negli altri i medesimi sentimenti che sono dentro di noi.

GIUDITTA — Sentimenti?!

IL GENERALE — Sentimenti, purtroppo. Quella soglia rappresenta molto di più di un ideale confine. È la barriera di un mondo proibito. Proibito e invalicabile. La casa e la famiglia. Il regno precluso della pace. Maledettamente insidioso.

GIUDITTA (*armata di sarcasmo*) — Indubbiamente, ai nemici non giova essere conosciuti. Ecco, per esempio, delle idee molto vecchie e borghesi per dei

conquistatori di vocazione. Le stesse idee contro le quali dite di portarci la vostra guerra.

Il Generale (*pensieroso*) — Dalla vostra parte non avete torto. Quando si mette a certi cimenti, l'uomo dovrebbe sapersi difendere anche contro la propria umanità.

Giuditta — Non credo che questo, in particolare, vi debba riuscire troppo difficile.

Il Generale — E tuttavia, per degli uomini in guerra, le vostre case sono assai più pericolose degli avversari armati.

Giuditta — Sarà per ciò che vi preoccupate di distruggerle.

Il Generale — Ebbene, unicamente per ciò, sarebbe giustificato. (*Ora con intenzione*) E tuttavia, un caminetto acceso in una vecchia camera, un giorno di novembre affogato nella nebbia, può risultare più insidioso di... un ponte minato, per esempio. (*E la fissa, diritto in faccia. Giuditta, all'erta, tace*) Dietro a ogni soldato c'è una casa, e dietro a ogni casa c'è una donna. Un'altra vecchia storia. Nessun altro come chi fa la guerra è ossessionato da codesti miraggi. (*Una silenziosa e tagliente risata di Giuditta*).

Giuditta — Posso chiedere se c'è anche un ordine di riconoscenza per l'onore a tante confidenze? Abbiate pazienza, signore. Come voi non potete penetrare nel nostro mondo, così noi non possiamo penetrare nel vostro. E anche potendolo, non lo vorremmo. Meglio non varcare il confine. Nel regno della nostra pace, come voi dite, codesti vostri sentimenti riescono incomprensibili. Lussi proibiti a chi è ridotto come siamo ridotti noi. Noi possiamo scegliere soltanto fra due sentimenti: la vergogna e la paura. E parole come le vostre non possono lenire la nostra miseria. La insultano. (*Il generale si allontana dal focolare, fa qualche passo e si ferma davanti al balcone. Dopo una pausa*).

Il Generale — Non si tratta di lenire, ma, piuttosto di stare in guardia. Sì, stare in guardia. (*Scrollando il capo, ma senza sospendere l'impulso indagatore che lo ha sollecitato finora*) Bah! Pensieri dovuti alla stanchezza di una notte passata in piedi per delle tristi mansioni, in mezzo a questa vostra nebbia corrodente, in questo fango invischiante. (*Guardando oltre i vetri*) Anche la nebbia tende dei trabocchetti pericolosi. Essa è una sotterranea diluitrice delle idee e una insidiosa complice dei sentimenti. (*Volgendosi e guardandola in viso*) La nebbia invita a tradire. Da una parte e dall'altra. (*Pausa. Giuditta chiusa e silenziosa*) È stata una spiacevole notte, non è vero?

Giuditta — Per me una notte non più spiacevole del solito. Una notte come ogni altra.

Il Generale — Pure, questa notte, nemmeno voi vi siete coricata.

Giuditta — Ah! Bisognava dirlo subito. Era dunque questo lo scopo delle vostre confidenze. Un'interrogatorio. Troppo onore. Non era necessario che vi disturbaste voi in persona. Uno dei vostri sergenti era più che sufficente.

Il Generale — Credete?

Giuditta — E sbrigativo. Stanotte non mi sono coricata. Ho tenuto compagnia a mio fratello e al mio amante. Il secondo è partito appena giorno e il primo se n'è andato dieci minuti fa. Siamo in mezzo alla guerra. Alle quattro s'è udito uno scoppio e qualche cosa è avvenuto, ecco tutto. Dalla nostra parte nulla di nuovo.

Il Generale — Peccato...

Giuditta — ...Ciò riguarda voi. La vostra guerra.

Il Generale (*calmo e lentamente*) — Peccato che voi mentiate. Dovreste dei maggiori riguardi a voi stessa. Non siete colpevole tanto perchè non sia vero che stanotte qualcuno fosse qui. Ciò non può nè nuocere nè giovare a nessuno. Siete colpevole per aver mentito. Contro di voi colpevole.

Giuditta — Anche la lezione?

Il Generale (*sincero*) — Non dovreste sciupare la bella corsa all'irreparabile nella quale avete scagliato la vostra vita. Voi avevate, forse, trovato una soluzione. Non dovreste. Una soluzione. È tutto.

Giuditta (*scossa*) — Non vi permetto. Non voglio che mi diciate questo. Non ne avete il diritto. Non per questo voi siete qui.

Il Generale — Io sono qui per capire. Ormai, soltanto per capire. (*Da un'attimo è comparso sull'uscio Ettore*).

Ettore — E anch'io, per capire.

Giuditta — Ettore?!

Il Generale — Vi aspettavo. Non m'ero ingannato pensando che sareste venuto.

Ettore — Meglio così. Se nei vostri piani c'era anche quello di tendermi questa imboscata, eccovi soddisfatto.

Il Generale — Imboscata? Una parola inopportuna in bocca vostra, dopo quanto è avvenuto stanotte.

Ettore — Non sono qui a discutere. Sono nelle vostre mani e ciò mette fine a tutto.

Il Generale — A tutto?

Ettore — Questa notte è accaduto qualche cosa ai vostri. Stamattina sono state arrestate centinaia di persone in paese. Mezz'ora fa sono stati affissi dei bandi. Entro ventiquattr'ore, per ognuno dei vostri morti di stanotte, cinque persone dovranno essere fucilati. I bandi portano la vostra firma.

Il Generale (*calmo e gelido*) — I nostri furono settantadue. Sarà un lavoro lungo.

Ettore — Ma non necessario. Sono qui per risparmiarvelo.

Il Generale — Non vedo come.

Ettore — L'autore dell'attentato di questa notte sono io. Voi lo sapete.

Il Generale — Voi? Non parrebbe. La signorina assicura d'aver passato la notte con voi.

Ettore — La signorina non dice la verità, ecco tutto.

Il Generale — Nessuna incrinatura. Calati fino in fondo nella propria parte. Assurdo. Uno dei modi più spicci per assicurarvi un monumento o farsi intitolare una strada, immagino.

Ettore — Ci sono già più nomi pronti che strade a disposizione.

Il Generale (*con uno scarto risoluto*) — Tutto ciò è pittorescamente romantico ed esageratamente

umano voglio dire. Cose di effetto, e di ottima propaganda, non c'è dubbio. Ma militarmente sciocco. Nel vostro genere anche voi siete un capo. E i capi non si gettano via così. Dal punto di vista della strategia è una vera bestialità.

ETTORE — Più che giusto se fosse per ragioni militari o strategiche che noi vi combattiamo.

IL GENERALE (*mutando tono*) — E allora, vorrei farvi una domanda. Sareste venuto ad accusarvi se qui non ci fosse la signorina?

GIUDITTA — Non rispondere, Ettore. Ciò non li riguarda assolutamente.

IL GENERALE — Scusate. Insisto. In tutta la faccenda ciò è quanto mi interessa maggiormente. (*Dopo una breve sospensione*) Ma potete anche non rispondere. È sufficiente che vi poniate la domanda. Voi comprendete ciò che voglio dire.

GIUDITTA (*con impeto*) — Dilettanti di eroismo e vigliacchi. Capisci, Ettore? Capisci? Vuole poter insinuare quest'accusa, diffondere questo sospetto.

IL GENERALE — Vigliacchi? Caso mai coraggiosi. Una forma particolare di coraggio. Del sentimento, eppure coraggio. Il vostro coraggio.

GIUDITTA — Ma però la viltà di sottomettere al sentimento la dignità umana e l'impegno morale, nevvero? Questo capisci. Al momento estremo, ferire la coscienza nuda dell'uomo col dubbio di una viltà comechessia. Sia pure una viltà eletta. Toglierci tutto, privarci anche dell'ultima dignità. Caro Ettore, a questo progettava di spingerci. Voleva che accadesse. Ora è chiaro. Il loro contegno in questo tempo, la libertà di andare e venire. Tutto un calcolo. Una perfidia. Sapeva che sarebbe accaduto. Non potendo averci vili da schiavi, vogliono che, almeno, qualche cosa di vile risulti nella nostra ribellione.

ETTORE (*semplicemente*) — Ciò non ha nessuna importanza.

IL GENERALE — Ma per lei tutta l'importanza. Per lei, tutta.

GIUDITTA — Non voglio, non voglio che si penetri così nella mia vita! Voi non siete mio padre!

ETTORE — Ciò non ha importanza, ti dico. Ascolta. Un giorno cinque dei loro hanno preso due dei nostri. Erano moribondi di ferite. Li hanno messi entro una siepe e li hanno fucilati. Poi, disciplinati, senza pronunciare una parola, hanno avanzato di dieci passi, insieme, tutti e cinque. E ci hanno orinato addosso. È sempre la medesima cosa. Devono fare così. Se non facessero così non potrebbero resistere alle loro responsabilità.

IL GENERALE — E voi alle vostre? Siete sicuro, voi, personalmente, di poter resistere alle vostre responsabilità?

ETTORE — Sono venuto per questo. Quanto spettava a me di fare è stato fatto. Non sono un capo, io. Basta che ognuno faccia quel tanto che deve fare. Ciò è sufficiente. Conta solamente questo.

IL GENERALE — Comodo.

ETTORE — Non molto. Ma è la propria parte di uomo. E non ci è lecito scansarla. Sarebbe una colpa fare di meno come fare di più. Uno dei tanti. Eguale fra eguali. Non esistono altri problemi.

IL GENERALE — E poi... (*calcando sulle parole*) poi ci si fa suicidare e si sale al fianco di Dio a godersi il premio meritato.

ETTORE — Da molto tempo, ormai, Dio si è disinteressato degli uomini. Seppure c'è stata una stagione durante la quale s'è occupato di loro, ormai non ci si intende più. Gli uomini debbono sbrigarsela da sè.

IL GENERALE — Così. Niente. Nemmeno il vecchio affare.

ETTORE — Pazienza. Sarebbe stato lo stesso fra una trentina d'anni. E trent'anni valgono bene un ponte in frantumi e settanta dei vostri a tenermi compagnia.

IL GENERALE (*indicandogli Giuditta*) — E... lei?

GIUDITTA (*avvicinandoglisi*) — Ettore...

ETTORE — Cara. Ciò era previsto, no? L'incerto della nostra vita. La partita ci è stata sfavorevole. E, del resto, diversamente, tu non mi avresti più potuto amare. Lo so. Nè io avrei saputo chiedertelo. (*Con malinconia*) E poi... forse questo è l'unico modo nel quale tu mi potevi amare veramente. Ma sarà meglio, possibilmente, evitare dei discorsi.

GIUDITTA (*calma nella propria risoluzione*) — C'è n'è ancora uno. Breve. (*Direttamente, a sfida, verso il generale*) Quanto è accaduto stanotte è stato possibile soltanto perchè io ho fornito le necessarie informazioni. Informazioni raccolte qui. E anche questo voi lo sapevate.

ETTORE — No, Giuditta, che fai?

IL GENERALE — E così, ora tutto è al suo posto. La gara delle abnegazioni è al culmine. Si naviga in rigoroso finale d'opera: per la vita e per la morte insieme. Ognuno ha raggiunto la pienezza della propria bella parte. Diffidate, signori. È una rettorica come un'altra. Della quale le prime vittime siete voi stessi. Preferisco i vigliacchi di tutti gli altri giorni. Più semplicità e meno ipocrisia. Ma siete convinti veramente che, quando si è entrati in una guerra come la attuale, basti poi il fatto di non aver paura della morte per tutto risolvere e per cavarsi dagli impicci? Persuadetevi che è assai più difficile vivere e rimanere al proprio posto che morire e passare la bandiera alla staffetta successiva. Questa notte è accaduto qualche cosa. Io non giudico. Da un punto di vista obbiettivo, arrivo perfino a consentire. Un colpo bene assestato. Mi limito solamente a trarne le conseguenze e a prendere i provvedimenti che le circostanze e il contraccolpo che esse potranno avere dalla mia parte, mi obbligano a prendere. Poi si presenta uno e dice: « Pago tutto io, per tutti ». La sua donna batte le mani e per togliergli il dispiacere di finire sottoterra solo, aggiunge: « Sono la sua complice. Fucilateci insieme che la nostra scena è finita ». I signori si sono scelti una bellissima parte da protagonisti. Ma l'antagonista chi lo deve fare? In altre parole, qual è la parte che lor signori hanno riservato per me? Oh, anche questa una parte vantaggiosissima. Ma per loro: quella, altrettanto rettorica e convenzionale, del fabbricante di martiri. Grazie tante, ma essa non mi conviene. Io so unicamente una cosa: che faccio la guerra, la mia guerra. E fornire dei martiri al-

l'altra parte non è, in modo assoluto, nel nostro interesse.

ETTORE (*livido*) — Intendete dire, che è nel vostro interesse l'assassinio di centinaia di innocenti quando il responsabile si è venuto a mettere nelle nostre mani?

IL GENERALE — Io dico soltanto: è la guerra. E voi, personalmente, scusate tanto, ma non valete a sufficienza per pagarmi il danno di quanto ho perduto stanotte.

GIUDITTA (*a denti stretti*) — Cinque per uno, nevvero? È questo il prezzo.

IL GENERALE — Cinque o nessuno, ciò che ha importanza è di riacquistare il sopravvento.

GIUDITTA — E allora...

IL GENERALE (*fermandole le parole, con gesto secco*) — Voi siete colei che dice: azione disonorante. Ma sì. Forse. Se l'onore del tempo di guerra fosse lo stesso del tempo di pace.

GIUDITTA — L'onore è uno solo.

IL GENERALE — Già. Io so unicamente che mi macchierei di disonore verso tutti coloro che stanno al mio riparo, se evitassi di proposito un provvedimento necessario alla loro salvaguardia. (*Volto ad Ettore*) Voi ne sapete qualche cosa. All'inferno come all'inferno.

ETTORE — Un colpevole non vi basta. Vi occorre la soppressione di alcune centinaia di innocenti. La sicurezza del terrore e del delitto.

IL GENERALE — Purchè sia la sicurezza. (*Una pausa*) Anche se non è piacevole (*Ora altro tono, poi teso e appassionato fino a perdere le ultime tracce di quella specie di teorico compiacimento che regge ancora il suo discorso*) Imboscata, diceste. Ma non siete stati voi i soli a caderci. La guerra non è un giro di valzer, giovanotto. Essa ha la implacabilità di una religione e il rigore di una scienza. E guai ad essere o distratti o avari: i conti rischiano di non tornare più. (*Tra due pause*) Guai ricordarsi di essere uomini! Chi la intraprende ha il diritto, non solo, ma anche il dovere di calcolare in precedenza quanto di uomini, di cose, di sentimenti, di diritti, e di tutto può e deve costare. Tanto di quà e tanto di là. Anche quanti se ne debbono sopprimere, se è necessario. E, dal momento che sterminare si deve, ebbene ecco un altro problema da doversi affrontare in lucida coscienza. Magari scientificamente. Ciò è meno crudele, visto che è necessario. E non è certo ignorandolo che lo si elimina. È sciocco ed ipocrita meravigliarsi di tutto questo quando non si può evitare.

ETTORE — Si può evitare la guerra.

IL GENERALE — Questo è tutt'altro discorso.

ETTORE — Questo è l'unico discorso.

IL GENERALE — Prima di esserci dentro, d'accordo. Ma quando ci si è immersi, allora, si fa come me e come voi. E fino in fondo. Legittimo. E colui che non lo fa, tradisce. Vedete che io vado molto in là nell'accettazione delle responsabilità. (*Ora quasi faticosamente, nella raggiunta sincerità*) E tuttavia, senza la lontananza di un assoluto e ragionato coraggio di sterminio, viene per tutti il momento dell'imboscata. Allora c'è chi diventa vile perchè è ancora troppo umano di fronte alla propria guerra. Un giorno ti capita davanti uno come voi e ti dice guardandoti in faccia: « Ho fatto questo e questo, ammazzami ». E quel giorno ti accorgi che non lo puoi fare. Ciò che è consentito fare contro migliaia e milioni, nel disegno di un piano preordinato, in nome di una inflessibile legge, non lo puoi fare contro uno solo che ti combatte e perchè ti combatte, quando te lo trovi petto a petto.

ETTORE ((*sghignazzando*) — Ah, ah... Si può fare all'ingrosso ciò che non si può fare al minuto.

GIUDITTA (*turbata*) — Non ridere, Ettore.

IL GENERALE — Non ridete. L'uomo all'uomo non lo può fare. Voi, e voi, lo avete sperimentato prima di me. Quando aveste una rivoltella in mano ed io vi stavo di fronte. L'uomo all'uomo non lo può fare. Per fare questo occorrerebbe appartenere a una misura diversa. O più in basso o più in alto. Delinquenti od eroi. Forse nè io, nè voi, nè gli uomini, siamo ancora veramente maturi per la guerra. Troppo umani.

ETTORE (*sbiancando*) — Sicchè?...

IL GENERALE — Sicchè io posso, con relativa serenità, mandare al muro quella gente, ma non posso fare nulla contro di voi, ecco tutto. (*Dentro a un amaro sorriso*) Resterebbe la scappatoia della generosità. Come, se nelle nostre condizioni, ci si potesse permettere il lusso della generosità. E domani, fra una settimana, un mese, altri attentati, altri morti, la vita in pericolo, la sicurezza insidiata...

ETTORE — Ci saranno egualmente.

IL GENERALE — Non sarà dipeso da me. Io posso, forse, tradire me stesso, non posso tradire coloro che rappresento.

ETTORE — Vale a dire?

IL GENERALE — Cercherete di portare voi la responsabilità dei vostri morti come io porterò quella della vostra salvezza. Esso sono egualmente pesanti. Ve l'ho detto: in certi casi è molto più difficile vivere che morire. (*Ettore si avvia silenziosamente verso l'uscio*).

GIUDITTA — Ettore, che fai?

ETTORE (*sulla soglia*) — È più difficile salvare che perdere qualcuno. E se sarà proibito evitare il massacro di tanta gente incolpevole rimarrà sempre la possibilità di essere uno di più insieme con loro.

IL GENERALE — Lo farete voi, con le vostre mani?

ETTORE — Non mi riconosco alcuna colpa per dovermi punire, io. E, del resto, non sarà necessario. I vostri subordinati non hanno certo tante complicazioni. E se pure essi le avessero, ne sono certamente privi i nostri che si sono messi con voi. C'è tale uno zelo di giustizieri!... Voi non potete far nulla contro di me, avete detto. È vero. Ma non nel senso che voi credete.

GIUDITTA — Ettore...

ETTORE — Addio, Giuditta.

IL GENERALE — Questa conclusione non era difficile da prevedere. Ma basta impedirvi di poter rivarcare il cancello per evitarla. (*Breve pausa. Ettore lo fissa interrogativamente*) Già disposto.

ETTORE — Ebbene, fosse anche soltanto questo, avreste perduto. Voi non potrete mai capire, Non esistono delle patrie, esistono soltanto degli uomini, come non esistono delle libertà, esiste soltanto la

libertà; la libertà dell'uomo. (*Serra la mano a Giuditta ed esce*).

GIUDITTA (*più che altro a sè stessa*) — Perchè? Perchè?

IL GENERALE (*dopo una pausa*) — Siete una donna di una razza dura voi, difficile da capire.

GIUDITTA — Gli oppressi sono sempre difficili da capire.

IL GENERALE — Sì, può essere. Quest'idea m'è venuta anche stanotte. Eppure non ci può essere vittoria senza aver capito. (*Assorto*) Ed essere stati capiti. È tutto qui. E, in fondo, oltre i contrasti che dividono i popoli, gli uomini dovrebbero potersi comprendere. Anche soltanto per odiarsi è necessario comprendersi.

GIUDITTA — Volete dunque vincere su tutti i fronti. Non bisogna pretendere troppo.

IL GENERALE — Credete? In certi momenti, e senza saperlo, forse, anche l'accanimento di capire è un'insidia che l'uomo tende a se stesso. È una strada difficile e non si sa dove possa condurre. (*Sta per uscire. Ha già aperto l'uscio dello studio e tiene ancora la mano sulla maniglia, quando appare Arden. E' pallido ed eccitato*).

ARDEN (*col braccio verso il balcone*) — Uno spettacolo indimenticabile, Giuditta. Guarda. La nebbia s'è tutta tinta di viola. Bisognerà ricordare bene il fenomeno perchè i meteorologi non ne parleranno.

GIUDITTA — Arden?

ARDEN — Ubriaco. Sì, ancora ubriaco. E come potrei essere tornato qui se non fossi ubriaco? (*Avanzando*) Sono arrivati con tre camion. Lanciafiamme e bombe a mano. Ed ora le case in paese bruciano e le stalle saltano. Se tendi l'orecchio puoi udire fin qui gli urli delle bestie. La gente no. La gente ha troppa paura per urlare.

IL GENERALE (*contratto*) — No. Questo no. Non era negli ordini.

ARDEN — Zelo alleato. C'è qualcuno il quale sta facendo il lavoro che spetta a voi. Sono giunti i nostri. Coloro, dei nostri, che si sono messi dalla vostra parte. Essi sono più diligenti di voi, ecco tutto.

GIUDITTA (*facendo un passo avanti e investendo il generale*) — Anche questo previsto, non è vero? Ecco, per noi, tutto quanto c'era da capire.

IL GENERALE — Sbagliate. (*Via in fretta, lasciando l'uscio socchiuso. Pausa*).

ARDEN — Dammi da bere.

GIUDITTA — Ancora, Arden?

ARDEN — Sono necessari molti bicchieri, per asciugare la paura. E la nausea. (*Come prima, Giuditta estrae le chiavi, apre l'armadio, prende una bottiglia e riempie un bicchiere*) È dall'altra bottiglia che dovresti versare se tu fossi una brava sorella. (*Essa gli porge il bicchiere in silenzio*) Bevi anche tu, Giuditta. Non si può cavare tutto da sè stessi. (*Si avvicina all'uscio socchiuso e getta un'occhiata nello studio*) Il « babbo » s'è messo a telefonare.

GIUDITTA (*all'improvviso. Convulsa e a bassa voce*) — Va via, Arden. Va via. Ora torna. Devo essere sola. Io sola. (*Lentamente, senza dire una parola e fissandola suggestionato, Arden se ne va. Pallida ma sicura, Giuditta, estrae due bicchieri. Li dispone su un vassoio. Ha ancora a portata di mano la bottiglia con la quale servì Arden. La stappa e riempie uno dei bicchieri: per lei. La ripone ed estrae l'altra bottiglia. La mette sul vassoio insieme al secondo bicchiere ancora vuoto: per lui. Poi dispone il vassoio sul tavolo vicino al quale, sempre tenendo d'occhio l'uscio, si mette a sedere. Perchè la trappola sia a punto, ora le restano ancora due gesti da fare: prendere il bicchiere pieno e avvicinarlo all'orlo del tavolo, nel punto presso il quale sta seduta, e spingere il vassoio, con la bottiglia e il bicchiere vuoto, di fronte a lei, quando sarà apparso colui che aspetta come un invito a sedersi e a versarsi da bere. Trascorre qualche istante e ricompare il generale*).

IL GENERALE (*privo della tensione precedente, quasi stanco*) — È ovunque la stessa cosa. (*Fa alcuni passi nella stanza, dopo una pausa*) E tuttavia voi dovreste essermi grata.

GIUDITTA — Grata, sì. Finora avevo pensato che se, un giorno, noi dovessimo risvegliarci e risalire il precipizio della nostra miseria, il primo moto non dovrebbe essere nè la superbia, nè la stima di noi, ma la vergogna. Ora comprendo che dovrà essere unicamente la pietà, poichè è su voi, su nessun altro che voi, che ricade non soltanto il carico della nostra sventura, ma anche quello del nostro disonore.

IL GENERALE — Soprattutto grata, penso, di avervi salvato la vita. A voi e al vostro compagno. Ciò conta pure qualchecosa.

GIUDITTA — Così? Ma gli altri muoiono nella tenebra cupa della notte dell'odio. Odiando l'oggetto per cui muoiono. E allora la morte è un privilegio. Ben diversa. Più luminosa che il morire. Un po' più chiara, quasi un'alba. Grata di avermi tolto questo privilegio?

IL GENERALE — Forse a ciascun uomo spetta in sorte una data morte individuale; la sua morte. E il dovere più alto e anche l'unica felicità possibile è proprio il morire quella morte e non un'altra. Saper attendere la nostra morte. (*Ora con una vaga ambiguità nella voce e negli sguardi coi quali avvolge la donna e le cose che la circondano*) E, quando è possibile, andarle incontro. (*E' il momento. Senza tradire la propria emozione, Giuditta spinge il vassoio verso di lui e gli riempie il bicchiere*).

GIUDITTA — Voi pensate che non dovesse essere quella la mia morte?

IL GENERALE (*avanzando di un passo, istintivamente*) — Non so. Ma immagino che a voi spetti una morte più difficile da morire.

GIUDITTA — E a voi?

IL GENERALE — Io ho solo un timore di passare vicino alla mia morte senza accorgermene e senza approfittarne.

GIUDITTA (*ambigua*) — Voi appartenete agli eletti. E vi siete riserbata la morte degli eroi. Non dovrebbe essere difficile riconoscerla.

IL GENERALE — La si riconosce quando la si merita. La mia morte io non posso più sceglierla, ma soltanto accettarla.

GIUDITTA — I padroni del destino, i signori della vita o delle sue leggi dovrebbero essere sempre in grado di scegliere il tempo e il modo della loro morte.

Il Generale (*serio e semplicemente*) — L'ho creduto. Per molto tempo.

Giuditta — La vostra rettorica.

Il Generale — No. La nostra illusione. Ed era la nostra verità.

Giuditta — Era?

Il Generale (*triste e lento*) — Era. La sconfitta è questa. Qualsiasi altra è nulla al paragone. E comincia il giorno nel quale si dubita di sè stessi. La scoperta di sè stessi: ecco l'insidia.

Giuditta — La scoperta degli altri, piuttosto.

Il Generale — Degli altri, quando negli altri si riconosce se stessi. (*Breve pausa. L'uomo allunga la mano verso il bicchiere. Lo prende, lo guarda e lo riposa*) Quale diritto si ha di portare la distruzione in seno agli altri popoli, voi chiedete.

Giuditta — Questo e niente altro. È il perno di tutto.

Il Generale — È un quesito che non ci si pone. Che non ci si può porre. Non esiste per chi sia giunto alla conquista di identificare se stesso col proprio popolo.

Giuditta — Conquista, dite?

Il Generale — La maggiore. Ma anche la più difficile da tenere. (*Senza esaltarsi nelle parole, piuttosto con la malinconia di rievocare un bene perduto*) Il senso di inattaccabile sicurezza e di moltiplicata potenza di una massa! Parte di un'anima collettiva. La fedeltà alla propria razza. Persi e come diluiti in lei, penetrati fin nelle ossa dalle più segrete aspirazioni della propria gente. In testa ad essa, investiti e premuti dalla sua volontà. Una bandiera scagliata verso l'avvenire. La mente e l'orgoglio che si esaltano di pensieri armati, e l'istinto di procedere portando il proprio popolo sulle braccia. Nulla, mai, dovrebbe far vacillare chi si è collocato a quest'altezza.

Giuditta — E credete che ciò giustifichi qualsiasi azione?

Il Generale — Tutte, fin che si resta lassù.

Giuditta — Ancora il diritto della forza. Ma è un diritto che non può sussistere. Una criminosa illusione.

Il Generale — A quel gradino non esiste nemmeno il problema.

Giuditta — Il problema esiste prima di ogni altra cosa.

Il Generale — E che importanza potrebbe avere di fronte alla disperata volontà di tutto un popolo? Non entra assolutamente in una misura umana. Si tratta di qualche cosa di enorme. Un fenomeno della natura, mostruoso e sublime che, a una data ora nella storia, in un certo punto della terra, comincia a lievitare, a dilatarsi e a rovesciarsi sulla terra.

Giuditta (*ferma*) — Non ci può essere nulla, nè degli uomini nè dei popoli che non rientri in una misura umana e si possa sottrarre a una legge morale.

Il Generale — E va bene: il diritto della forza, se volete. Però lo si capisce soltanto più tardi. Un diritto problematico, non codificato, illegittimo. Ma che diventa subito legittimo quando il successo gli arride.

Giuditta — Fin che gli arride.

Il Generale — No. Finchè non si scende da quell'altezza. Noi siamo condannati alla vittoria, è vero. Questa è la prima incrinatura. E del resto, chi dubita della vittoria quando esporta la propria guerra? Ma questa è l'incrinatura minore. Siamo sopratutto condannati a non dubitare. E questo avviene appena ci si accorge che il diritto dei vincitori si incontra col diritto dei vinti. Può cominciare in cento modi. Un giorno – basta un attimo, sentirsi per un attimo negli altri, dall'altra parte – ti chiamano. È toccato a te: un mucchio di macerie. Sotto: la tua donna e tua figlia, un essere solo, tutto; la vita... Ciò che si subisce e che si fa subire: regolare; e nemmeno il peggio... ma sentirsi un attimo dall'altra parte. L'uomo che dice di no: voi, i vostri... tutti... Questo vecchio diritto depositato nella carne dell'uomo, ereditato nascendo. Che gli circola nel sangue; e quanto più è umiliato e contrastato tanto più si erige inattaccabile. Si parte persuasi che, all'estremità della battaglia, stia la grandezza e la felicità del proprio popolo e si scopre che, in fondo alla guerra, si incontra la prova dell'uomo e niente altro. Vedete stanotte. Ciò che avete fatto voi: un atto eroico. Noi abbiamo dovuto rispondere, dopo di voi: un'atrocità. E se stasera i vostri risponderanno assassinando qualcuno di noi, un altro atto eroico e giusto. E se noi risponderemo difendendoci, un altro delitto. Sempre. Vedete prima, e poco fa... È ovunque la stessa cosa. Oh, resiste a tutto il diritto dei vinti, resiste a tutto. E la sconfitta, l'unica vera sconfitta senza scampo, non è nei risultati quali che possono riuscire; è nell'essere giunti a pensare un pensiero come questo. Un pensiero che è un tradimento. (*Prende il bicchiere, lo alza e lo avvicina alle labbra*).

Giuditta (*commossa e sconvolta*) — No. Non bevete.

Il Generale (*la fissa stupito. Un sospetto, quasi la certezza, passa nei suoi occhi*).

Giuditta (*a voce bassa e smarrita*) — Non bevete.

Il Generale — Che importanza potrebbe più avere ormai... (*Resta ancora col bicchiere alzato. Lunga pausa sospesa, carica di silenzi e di sguardi reciproci*).

Giuditta (*quasi supplicando*) — Non bevete. (*Egli depone lentamente il bicchiere. Dopo un'altra pausa*).

Il Generale — E vedete anche ora... A tutto, resiste a tutto. (*Dopo essersi alzato*) È come essersi messo per una strada e, ad ogni passo che si fa, sentire dietro alle spalle calare successive cortine di muro che ti isolano dal cuore della tua origine, dove traevi la fiducia e la forza. Un allontanarsi e distaccarsi, di ora in ora, dalla propria gente. Tagliato fuori. Si fa ancora il proprio dovere e si sente di venir meno ad esso mentre lo si fa, seppure è ancora il proprio dovere. Perchè ogni pensiero è già un tradimento.

Giuditta (*quasi suo malgrado*) — Non un tradimento: una rinascita. La propria individualità che risorge nella ritrovata dignità umana della responsabilità personale.

Il Generale — Dopo aver sempre creduto che la soluzione fosse una sola ci si rende conto che, invece, le soluzioni sono più di una. E quando l'uomo è giunto a rendersi conto di ciò, allora si trova di fronte alla necessità di dover scegliere. Per uno che arrivi donde arrivo io, questo significa tradire.

GIUDITTA — Sarebbe tradire non ascoltare la voce della propria legge. Solo colui che sa essere fedele ad essa non tradisce mai.

IL GENERALE — Ma a che prezzo? Della colpa e della solitudine. Si è circondati dalla propria gente e si vive in un deserto di solitudine. Ancora la solitudine del proprio popolo in mezzo agli altri popoli si sopporta. Ma l'angoscia dell'uomo solo in mezzo agli altri uomini, con la sua debolezza i suoi dubbi e la sua colpa, ...questa mortale stanchezza dell'anima non ha nè rimedio nè conforto.

GIUDITTA — L'uomo non è mai solo quando abbia scelto la propria verità.

IL GENERALE — Voi parlate con la stessa voce che emana da quei grandi scaffali di libri che stanno là, dietro alle mie spalle. (*Fa qualche passo verso l'uscio dello studio*).

GIUDITTA — La voce di mio padre. Egli era padrone delle verità e non dubitò mai.

IL GENERALE — Sono rimasto molte notti seduto a quella scrivania a riflettere. Dentro, nella mente e nel cuore, una successione di crolli... una frana dell'essere. Stanco. E dietro alle spalle l'invito di un antico, fermo e definitivo ordine morale.

GIUDITTA (*automaticamente, come affascinata, si è alzata e gli si avvicina*) — Anche voi. Avete dunque sentito anche voi quell'invito. Esso è l'anima della casa.

IL GENERALE — L'altra soluzione. Ma che aiuto potrebbe portare a chi ormai ha accettato di vivere senza più salvezza? Ho conosciuto anche voi su quelle pagine. Voi eravate qui sconosciuta, chiusa, ostile e vigilante: un'area di odio; e nelle vostre note, nei segni e nelle sottolineature di quelle pagine io penetravo il vostro segreto. Lo sgomento di toccare il fondo della incolmabile distanza che separa i vincitori dai vinti.

GIUDITTA — Li conosco tutti, riga per riga.

IL GENERALE (*assorto dopo una pausa*) — « E Ditta sorride ».

GIUDITTA (*sconvolta*) — Anche questo? Perchè anche questo?

IL GENERALE — Queste parole sono incise con un temperino sotto il piano della scrivania.

GIUDITTA — Tanti anni fa... Bambina. Per mio padre. Egli non se ne è mai accorto... Ed ora le avete scoperte voi. (*Pausa. Essa gli è presso. Gli respira vicina*).

IL GENERALE (*concludendo un'interna e remota riflessione*) — E tuttavia c'è pure una disperata dolcezza nell'accettare l'idea di sentirsi esclusi, al bando del proprio gruppo... Perduta la propria personalità collettiva e ricominciare da capo, come semplice individuo. Solo con le sue risorse. Il diritto dei vincitori, il diritto dei vinti? Soltanto il diritto dell'uomo.

GIUDITTA — E il dovere dell'uomo. E la sua dignità. Il progresso della giustizia fra gli uomini non è il risultato di forze cieche, ma di uno sforzo cosciente, di un'idea sempre più alta verso un ideale sempre più elevato.

IL GENERALE — Ritornare un uomo e andare verso gli altri uomini. Come... Come... un mendicante che tende la mano pur sapendo, ormai, che non troverà nessuno disposto a offrirgli la sua. (*Ciò dicendo ha naturalmente compiuto il gesto di sollevare la mano. Giuditta gliela afferra, si stringe contro di lui e gli posa il capo sul petto. Restano per un momento così. Poi, lentamente per misterioso istinto, egli si mette ad accarezzarla sui capelli, quasi paterno, la bacia sulla fronte e, prima che sia sceso il sipario, la serra fra le braccia e le dà, e ne riceve, un bacio convulso, bocca sulla bocca*).

* ATTO TERZO *

Il giorno dopo. L'uscio dello studio è chiuso.

(*Entra Arden in punta di piedi. Si avvicina all'uscio. Origlia. Se ne allontana. Fa qualche passo. Torna all'uscio. Si china e incolla l'occhio alla serratura. La porta si apre. Appare Giuditta. Breve silenzio*).

ARDEN — Così. Volevo essere scoperto così. Ti spio. Da ieri. E origlio agli usci. (*Giuditta non risponde. Viene avanti. Fa l'atto di sedersi. Pronto Arden la precede e le spinge vicino la poltrona sulla quale egli si è seduto al primo atto*) Qui. Nella poltrona della mamma. Ti spetta. Fin da ieri, credo: ti spetta. Lui là, tu qui. E Arden come sempre. Fra babbo e mamma. (*Giuditta non risponde. Nasconde il volto fra le mani*) La trappola eh?! Presa. Anche tu.

GIUDITTA (*sordamente, quasi impercettibile*) — Lo sapevi, tu lo sapevi.

ARDEN (*fischiante*) — Non so. Sapevo, prevedevo. Lo desideravo, lo volevo, lo temevo: non so. Fin dalla prima sera, forse. O da mai. Io non devo rispondere. Non devo rispondere a nulla. Non sono nè logico, nè morale, io. Da un pezzo ho fatto saltare i ponti con tutto ciò. (*Scagliato in un'aggressiva disperazione*) Ora ci sei anche tu. È venuto anche per te il giorno delle tenebre. Giù. Come me. Più di me.

GIUDITTA — Morta. Come morta dentro, Arden.

ARDEN — E felice. (*Giuditta non risponde*) Vero? A capo in giù. Esaltata fino a spezzarsi. Così, vero?

GIUDITTA — Oh... (*Con un gesto di vergogna*).

ARDEN — Morta e felice. Conosco. È quello che si prova quando si tocca il fondo.

GIUDITTA — Non volevo.

ARDEN — Non si vuole mai ciò che non si può fare a meno di volere.

GIUDITTA — La colpa. Invasa fin nelle ossa dalla colpa. Aiutami, Arden.

ARDEN — A portare la tua colpa? Non ho spalle capaci di reggere nemmeno le mie. Perciò le mie le ho accettate. Mi tengono compagnia. Più coraggio, Giuditta. Ci vuole più coraggio per capirla, la tua colpa, che per portarla. In questo ti posso aiutare: a capirla.

GIUDITTA — Mi sta davanti. Spalancata.

ARDEN — Lo credi. Ma occorre andare oltre. Strapparsi le palpebre e figgerci gli occhi fino a bruciarseli.

GIUDITTA — Non come pensi. Sei sempre fisso nella tua ossessione, tu. Non nel tuo inferno, Arden. Ma egualmente atroce. Se tu sapessi.

ARDEN — Più di te, so. Io so tutto su questo argomento. Uno specialista. Perchè ho dentro tutto.

GIUDITTA — Siamo rimasti noi due soli, Arden. Io e te. Lo stesso sangue.

ARDEN — Sì, lo stesso. Non c'è rimedio. Cose di famiglia.

GIUDITTA — Non farmi del male anche tu. Tanto me ne sono già fatto io.

ARDEN — Hai paura. Anche tu, paura.

GIUDITTA — Non basta forse la mia colpa così com'è?

ARDEN — Oltre, oltre. La colpa degli innocenti non ha limite.

GIUDITTA — Quest'orrore... un orrore come...

ARDEN — Come? Sforzati, Giuditta.

GIUDITTA — Tutto fallito. Un tradimento.

ARDEN (*ride stridulo*) — Vile, Giuditta, vile. Avanti. Un orrore come... Come un incesto.

GIUDITTA (*terrorizzata*) — No, no, Arden.

ARDEN — Questo. Lo sai. Tradimento? Anche. I principi? Non è colpa tradire i principi. È il meno. Capovolto il giudizio su una persona, opposta da quel che si giudicava; e sia pure il nemico? Possibile. Un diritto. Assumersi la parte dell'eroina e accorgersi di non poterla reggere? Càpita. Umano. La vigliaccheria è un diritto dell'uomo. E tu sei abbastanza forte per sostenere tutto questo. Fin qui funziona ancora la valvola di sicurezza del suo insegnamento. (*Accennando verso l'uscio*) Dell'altro, non di questo: la libertà di dire basta alla propria vita: i tuoi veleni. Se fosse soltanto tutto questo. Libera ancora. Te ne saresti servita. Perchè non l'hai fatto? Non puoi più. Ora non c'è nè liberazione nè riscatto. Colpa sopra colpa sarebbe. Riconoscerla. Via sbarrata.

GIUDITTA — Non hai compassione.

ARDEN — Compassione? Ma se mi pare perfino di esserti grato incontrandoti a questo punto?! Caso mai riconoscenza. Ti odio. E non per questo ti odio. Da sempre. Ti odio per quello che mi hai preso. Da bambino, da adolescente, da uomo. Uomo? Non da uomo. Uomo mi hai impedito di diventarlo. Tu. Mi hai preso l'affetto del babbo, il mio posto presso di lui. E nella casa. E il posto della mamma. Rubato, al suo fianco il posto della mamma. Tu e lui, tu e lui. Prima. Ed ora. Eguale, ora, tu e lui, capisci? La mamma tradita, sostituita. Io escluso. Così. Io così.

GIUDITTA — Perchè, perchè... Non basta forse l'angoscia presente?

ARDEN — E di là che discende. Perso tutto, capisci? Mi sei mancata anche tu. Nulla.

GIUDITTA — Si può dunque fare tanto male senza volerlo?

ARDEN — Si può farne anche di più: Ettore. Preso anche lui. Tante volte ti ho uccisa nell'immaginazione. E se ti sogno – non faccio che sognare di te – ti sogno morta. Ti odio perchè non posso fare a meno di te.

GIUDITTA (*rattrappita e col volto nascosto per la vergogna*) — Povero Arden.

ARDEN (*mutato, sarcastico*) — E povera Giuditta. Finalmente pari.

GIUDITTA — Ed ora?

ARDEN — Puoi riparare sulla carta del martirio. Graziati tutti, gli ostaggi, sai. Fosti pagata bene.

GIUDITTA — Che si fa? Che si fa?

ARDEN — Non dipende più da noi. La parte di protagonista non è più disponibile. Si aspetta, Giuditta. Ci si abitua. (*Prima di uscire*) E si vive. (*Via*).

GIUDITTA (*alzandosi e correndo verso di lui*) — Arden, Arden. Non lasciarmi sola, Arden. (*Va al balcone e apre le imposte. I vapori della nebbia che fremono contro i vetri invadono la camera. Ferma, con la faccia rivolta all'esterno, essa respira a lungo l'aria che la investe. Più tardi appare il generale e rimane fermo sulla soglia. Poi fa per avanzare. Giuditta lo avverte. Senza voltarsi, con una angoscia sorda nella voce*) Non avvicinatevi. Ve ne scongiuro.

IL GENERALE — Senza uscita, dunque. Ci sono esperienze, superate le quali, la vita rifiuta di avere un seguito.

GIUDITTA — Almeno la nebbia che ci assedia invadesse la casa fino a confondere tutto. Non vedere, non pensare altro che attraverso un opaco spessore. (*Quasi soltanto per sè*) Mia madre. Sarebbe dunque vero? Doveva essere lo stesso sentimento per mia madre. Forse quella era la saggezza. Forse è inumano voler calcolare sempre la propria responsabilità. Essa amava la nebbia. L'aspettava, la spiava ogni sera, strisciare e salire dal Po, sommergere il giardino, scalare i muri della casa. Anche lei la invitava ad entrare nella sua camera. La chiarezza schiaccia. Qualche volta veniva mio padre mentre essa stava di fronte alla finestra aperta. Così. E la rimproverava. In nome della chiarezza, certo. Egli stava nella lucidità e nella responsabilità della propria coscienza come una spada eretta nella luce del sole. Nemmeno mia madre, allora, aveva il coraggio di voltarsi. Non sarà dunque mai possibile liberarsi da tutto questo?

IL GENERALE — Ognuno si trascina dietro il proprio passato come il galeotto la propria catena.

GIUDITTA — Il passato è più forte di tutto: sta nell'uomo come un cancro. (*Ora convulsamente e sempre volgendogli le spalle*) Non cedere. Non arretrare. Solo in ciò può consistere la salvezza.

IL GENERALE — Accettandosi forse, come si è. E che salvezza?

GIUDITTA — Non accettandosi. Anzi. Difendendosi da sè stessi. Perseguendo la propria scelta.

IL GENERALE — Ma quale? Una per tutte. Ad ogni costo, serrando gli occhi e sbarrando i pensieri ad ogni scoperta capace di suggerire una diserzione?

GIUDITTA — Casi, forse. Solo casi.

IL GENERALE — Oppure volta per volta, seguendo il flusso della vita che approda dentro ognuno di noi? È tutto in questa alternativa. (*Lungo silenzio. Con grande sforzo la donna si volta. Repentina*).

GIUDITTA — Perchè avete liberato gli ostaggi?

Il Generale (*stupito*) — Voi mi chiedete questo?

Giuditta — L'unica, io, ad averne il diritto. Questo solo è necessario sapere. Perchè? (*Chiude la finestra d'impeto e, retta da un'improvvisa e lucida energia, viene avanti e gli si mette di fronte*) Chiarezza. Per me? Lo avete fatto per me? Per ciò che è accaduto? O non per questo: per la nuova verità che avevate conquistato?

Il Generale (*cauto*) — Dopo, ad ogni modo.

Giuditta — Dopo. Pagate bene, ha detto mio fratello.

Il Generale — Mi rimproverate di averli liberati, oppure di averli liberati per voi?

Giuditta — Non so, non so e tuttavia devo sapere.

Il Generale — Ma non è questa la domanda che avete il diritto di farmi

Giuditta — E di farvi, voi a voi, perchè ormai le mie risposte sono anche le vostre.

Il Generale — Chiediamoci più semplicemente allora il fu giusto o ingiusto? (*Amaramente lucido*) Fossimo coinvolti soltanto noi e si potesse escludere tutto il resto, sarebbe facile rispondere. Fra noi, io e voi, non esiste più alcuna domanda che necessiti di risposta, come ci sono delle parole che non possono essere pronunciate.

Giuditta (*difendendosi*) — No, no, ve ne scongiuro.

Il Generale — Vedete. Lo so. Quando un uomo come me e una donna come voi si sono cercati e andati incontro superando tanto odio e tanto orrore...

Giuditta — Orrore, ecco, e tuttavia un così totale abbandono, tale impetuosa felicità. E poi tanta vergogna. E nella vergogna l'incapacità del rimorso. Come può essere possibile?

Il Generale — Forse soltanto per quell'orrore, per riscattarci da quell'orrore in noi, è stato possibile. Quando due si sono incontrati così, la loro esperienza non si può più nè ripetere, nè tollerare.

Giuditta — Tutta la vita bruciata in un'ora. È vero. È vero.

Il Generale — E dopo quell'ora anche ogni altra prospettiva, la più ferma e la più sicura, muta; e ci si domanda se fu giusto o ingiusto fare questo o quello.

Giuditta — Ecco la nuova e stritolante responsabilità. Ci si scopre dall'altra parte; a difendere la verità del proprio avversario. Perchè ci si è perduti, annullati in lui.

Il Generale — Guai guardare fino in fondo allora. Chiarezza avete detto. Ebbene, tanto varrebbe rispondere: giusto o ingiusto allo stesso modo che lo potè essere ciò che fecero i vostri, tanto, più nulla conta.

Giuditta — Non fui io a volerlo.

Il Generale — Ingiusto dunque. Dovevo farli uccidere?

Giuditta — Giunta a pensare questo, capite?

Il Generale — Vedete che l'idea di vostro fratello è ancora il meno. Sfiora appena la superficie. Potrei dirvi: ebbene sì, pagata bene, e voi stessa ne avreste fissato il prezzo. Ogni altra donna che non foste voi potrebbe esserne orgogliosa.

Giuditta — Ed io stroncata. Dopo. Una ferita marcia e fonda.

Il Generale — E se fosse almeno così. La nostra è un'età spietata. Voi potreste odiarmi. Io potrei disprezzarvi. E sarebbe una soluzione.

Giuditta — È vero, è vero.

Il Generale — Ci siamo incontrati per un momento dove nessuno, forse, prima di noi si era incontrato. Due abissi superati, contemplati dal vertice di una verità folgoratrice. Vera, forse, unicamente per noi, e in quel momento soltanto.

Giuditta — No, no, era quella la verità.

Il Generale — Sia pure. Ma era meno difficile raggiungerla che mantenervisi. Un miraggio. Ancora una volta. Quella che in battaglia si dice una posizione impossibile da conservare. Voi dovevate lasciarmi bere il vostro vino ed io non dovevo revocare il mio ordine. Non si può sfuggire al proprio destino, nè al proprio passato, nè alla propria gente. Sono depositati in noi, sono noi. La nostra anima. E tuttavia quell'ora di comunione meritava la vostra debolezza e il mio tradimento. E qualunque sia il prezzo necessario, non varrà a pagarla.

Giuditta — Mia la debolezza e vostro il tradimento? Ne siete certo?

Il Generale — Certo fino alla rassegnazione, ormai.

Giuditta (*impetuosamente*) — E questa colpa in me, allora? Addosso, compatta, premente come la terra d'una sepoltura. Mi sono svegliata seppellita nella mia colpa. Mio il tradimento. Unico e mio. Io ero ferma nella giustizia della mia verità. Sicura come mio padre, ero: un'idea.

Il Generale — Ed ora una donna. Come prima e come ora. Ancora, Giuditta. Ecco da dove può rinascere per voi una salvezza. Ma il mio tradimento veniva di lontano. Nato e cresciuto dentro una malattia mortale; spiato, temuto e coltivato. E amato, finalmente. Amato in voi.

Giuditta (*disperatamente*) — Ma mai compiuto prima. E dunque io colpevole. Per me e per voi. Tutto ricade su di me.

Il Generale — La verità è diversa. L'ho compreso in questa ora, mentre tenevo gli occhi chiusi e voi eravate scivolata lontano dal mio fianco. Non ci può essere una giustizia fuori di noi. Essa è soltanto di Dio. Ma credere in Dio! La colpa che voi avete verso di me è un'altra. È soltanto quella di non aver tenuto fede a voi stessa. Io incarnavo un dovere. Tutto un popolo dietro alle mie spalle. Sangue, terra mia. O crederci e servirlo, o, rinnegatolo, scomparire.

Giuditta (*sgomenta*) — Scomparire...

Il Generale — E non poterlo fare. Non credere

più, non poter più servire il proprio dovere. E peggio: non poter scomparire. Da sè, non poterlo, capite? Perchè significherebbe il male maggiore, irreparabile per coloro che ti hanno messo alla testa delle proprie speranze. Una garanzia, un esempio: inchiodato a un mito. Non espiazione e non solitudine. Condannato alla gloria. Io così, di là. E qui, oltre l'uscio, invisibile, voi; e, diffuso, un allucinato richiamo di morte... Forse la mia soluzione. Ma soltanto fin che per voi io fossi rimasto un delitto. Voi sola mi potevate aiutare, Giuditta. Se un tradimento avete compiuto non è stato contro i vostri, ma contro di me.

GIUDITTA (*balbettando*) — Ma allora, da me... voi...

IL GENERALE — Aiuto. Questo. Soltanto. Per chi ormai non era più in grado di scegliere la propria morte. E colei che è giunta a giudicare ingiusta la mia clemenza, ha compreso. La parola è soltanto: aiutare.

GIUDITTA — Punirsi, così...

IL GENERALE — No, anche quello negato. Farsi punire. Pagare il tradimento e insieme pacificare la propria coscienza. (*Lunga pausa. Giuditta è sconvolta. Il generale riprende a parlare con tono più leggero, Quasi divagando di proposito*) Paragoni di pessimo gusto, d'accordo, ma avete mai riflettuto come Cesare debba amare Bruto? Privi l'uno dell'altro, essi non possono esistere. Quanta riconoscenza dovrebbe avere per esso colui che lo incontra nel suo cammino quando non crede più nel proprio compito. Bruto allora non dovrebbe tradire. Il suo amore non consiste nel tirarsi indietro bensì nel non vacillare. Cesare non può offrire nulla a Bruto, ma Bruto può regalare tutto a Cesare. E qualche volta, meno raramente di quanto si crede, non occorre essere nè Cesare, nè Bruto perchè l'uno cerchi, mendichi l'altro. (*Giuditta tace. Arretra di alcuni passi. Si appoggia alla parete e lo fissa a lungo, muta, con spavento. Il generale riprende lento, senza vacillare*) Ho sete, Giuditta.

GIUDITTA (*atterrita, a ritmo confuso*) — Lasciatemi partire. Voglio abbandonare la villa. Chiederò ospitalità a qualcuno del paese. Fuori, l'incubo cesserà. La guerra finirà presto.

IL GENERALE — Non finirà presto e non cesserà l'incubo. Perchè non è solo nostro. È di tutti.

GIUDITTA — Allora più lontano, oltre la pianura, fuori da queste paludi, da questa nebbia, verso il mare. Ci sono dei vecchi parenti, laggiù. Ritroverò certo la tranquillità. Oggi stesso. Sì.

IL GENERALE — Siete libera di partire quando volete e per dove volete. E con chi volete anche. Dovete essere voi a decidere. Deve venire tutto da voi. Deliberatamente. Non c'è altro modo. Ci vuole molto coraggio.

GIUDITTA — Subito, subito, via. Oh, aiutatemi. Come foste mio padre, aiutatemi.

IL GENERALE (*cavando di tasca un foglio e offrendoglielo*) — In ogni caso e qualsiasi cosa accada, nessuno vi darà noia.

GIUDITTA — Che significa? Perchè avete preparato questo foglio?

IL GENERALE — Ho sete.

GIUDITTA (*dibattendosi perduta*) — Ma come fare subito? Forse una automobile delle vostre. Potete farlo. Ecco, così, un'automobile delle vostre.

IL GENERALE (*fermo*) — Volete darmi da bere, Giuditta? (*Automaticamente essa si volta, apre lo sportello ed estrae due bicchieri. Quando li ha posati sul tavolo egli ne agguanta uno e lo getta sul pavimento dove si frantuma*).

GIUDITTA — No. Perchè?

IL GENERALE — Basta uno. Due guasterebbero ogni cosa. (*Giuditta ha preso anche la bottiglia e la posa sulla tavola*).

GIUDITTA (*balbettando*) — Ecco.

IL GENERALE — Non mi offrite da bere? (*Come allucinata, essa obbedisce e riempie il bicchiere*) Per me?

GIUDITTA (*quasi impercettibile*) — Sì.

IL GENERALE — Finalmente potrò assaggiare il vostro vino. (*Fa un gesto con le braccia, un muto invito a offrirglielo. Essa prende il bicchiere e glielo stende*) Così. (*Lo porta alle labbra e beve tutto d'un sorso. Poi afferra la bottiglia e la getta nel caminetto*) Ha un sapore un po' aspro il vostro vino. (*Si alza e col passo sicuro si avvia verso l'uscio dello studio. Giuditta gli corre incontro e gli si getta addosso*).

GIUDITTA — No, no. Un orrore simile. Non voglio, non voglio.

IL GENERALE — Grazie, Giuditta. C'è voluta molta forza e molto amore, lo so.

GIUDITTA — Che abbiamo fatto? Non è possibile.

IL GENERALE — Tu. Solo così. Grazie. Per me. E per avermi permesso di farti essere Giuditta.

GIUDITTA — Ah, era questo, era questo. E non l'ho compreso.

IL GENERALE — Anche questo ma non soltanto questo. La mia morte, Giuditta. (*Essa singhiozza*) Ssst... serena, forte. Come il primo giorno. Ricordi? Tu là, io qui. La prima volta.

GIUDITTA — Perchè? Perchè?

IL GENERALE — Ssst... Vorrei, vorrei solo tenere le tue mani. Così... Nelle mie. E gli occhi... che tu mi guardassi... quando... Portarmi via la loro luce. Puoi? Puoi anche questo?

GIUDITTA (*ferma*) — Sì.

IL GENERALE — Laggiù sotto la nebbia... la terra deve essere calda... Il mio posto. Qui, tra voi. Forse vicino a tuo padre. Il nostro segreto.

GIUDITTA — Sì... Sì... (*Sono sulla soglia. Egli gira un ultimo sguardo per la stanza*).

IL GENERALE — Devi riaccendere il caminetto. Farà molto freddo qui, più tardi. (*Le prende una mano, la invita a passare davanti a sè e la segue. L'uscio si rinchiude subito. Entra Ettore. È preoccupato e nervoso. Si mostra stupito di trovare la camera vuota, getta un'occhiata verso l'uscio dello studio. Si mette a camminare per la stanza. Inciampa nei cocci del bicchiere e li scosta con un calcio. Viene assalito da un pensiero. Si ferma, torna a fissare l'uscio e si*

rimette in moto. Sono passati pochi minuti e compare Arden. Egli tiene fra le braccia un grosso cane ferito).

ARDEN — La vecchia Flora. Doveva toccare a lei per prima. Rea di non aver fraternizzato. Quegli assassini... Pochi minuti fa. In giardino. Uno di loro. Una pedata nella pancia... Spaccata. (*Depone la bestia su un divano, presso la parete, e le si inginocchia vicino*).

ETTORE — Giuditta?

ARDEN — Non era qui?

ETTORE — No. (*Arden si alza perplesso. Si avvicina all'uscio, ne tenta la maniglia e la sente resistere. Voltandosi, scopre il bicchiere sul tavolo. Va immediatamente dove era custodita la bottiglia. Apre e vede che manca*).

ARDEN (*inquieto*) — Hai bevuto tu, per caso?

ETTORE — No. (*Arden ha fatto qualche passo e s'è accorto della bottiglia nella cenere del caminetto*).

ARDEN (*spaventato*) — Dimmi: hai bevuto tu? Hai gettato tu quella bottiglia?

ETTORE — No. Ma si può sapere che significa?

ARDEN (*dominandosi*) — I miei nervi. Lo sai. Giuditta non è in questa camera, ecco tutto. Pazienza. Pazienza. (*Deve compiere uno sforzo enorme per vincere la propia agitazione e tornare presso l'animale agonizzante*) E pazienza anche te, vecchia Flora. È faticoso morire. Ci vuole il suo tempo. Anche per morire sono stati disposti il tempo e la fatica necessari. Questi occhi, Ettore. Tu che li hai visti, sono così gli occhi di chi muore? Non così, forse. Questi pregano e rimproverano. Che sa lei? Per lei io posso far cessare tutto ciò, e non lo faccio. (*Ettore tace e continua a camminare nervosamente*) Forse in giardino. O sulla terrazza. (*Senza dir niente, Ettore esce a cercare Giuditta*) Povera Flora. Aveva capito che non ci doveva riconoscere quando passavamo dal giardino. Ed ora chiede almeno di non farla soffrire. Ma forse si può. (*Esce e rientra subito con una siringa. Si china e ne inietta il contenuto alla bestia*) La morfina è più generosa del buon Dio. Ma tu hai il vantaggio di non capire queste cose. (*Si risolleva, torna presso l'uscio chiuso. Origlia. Si riaccosta alla cagna*) Ecco. Non si soffre più. Vedi. E i tuoi occhi ringraziano. Bagnati e teneri. Fra poco tutto sarà finito, Flora. (*Accarezzandola*) Così. Ecco. Senza soffrire... E più paura... Così. Guardandomi. (*È rientrato Ettore*).

ETTORE — Non c'è. Ne in giardino, nè in terrazza.

ARDEN — Troppa nebbia. Non l'avrai veduta. Verrà. Giuditta è piena di risorse. (*Ora impennandosi*) E poi, perchè non dovrebbe avere ragione lei?

ETTORE — Che accade insomma? Mi vuoi spiegare?

ARDEN — Non perdere la calma, Ettore. Tu. Almeno tu. Ti è necessaria. Ce ne vorrà molta, in seguito. Sono i nervi. Quella povera bestia. Ho bisogno di parlare. Volevo dire semplicemente, in nome di che cosa questo inferno in cui siamo messi? (*E di seguito per stordirsi, convulso e presto*) Quando a una generazione come la nostra è toccato il poco invidiabile còmpito di liquidare gli ultimi residui della bancarotta di un epoca... Mi fa l'effetto che noi siamo della gente occupata a celebrare un funerale e che poi si ostina a voler resuscitare il morto. (*Un attimo di sospensione*) Sempre parlare di morti, io devo. I nostri padri, fortunati loro, gente senza sospetti. Potevano passare la vita facendo inchini davanti a un sufficiente numero di divinità, senza accorgersi che erano soltanto parole con la iniziale maiuscola. Onore, religione, morale, patriottismo, gloria, libertà, sacrificio, famiglia: tutto il vecchio Olimpo di cartapesta. L'uomo. Dicono quelli come te. Anzi, l'uomo negli uomini. Ma che idea avete, poi, dell'uomo? Non potrebbe essere una nuova illusione, attraverso la quale ritornano, travestite, tutte le antiche superstizioni? Una vecchia storia. L'uomo, il vostro uomo è il passaporto per le simpatie comuniste degli intellettuali odierni. Ciò è abbastanza chiaro. Il vostro comunismo non è altro che il patriottismo dei senza patria.

ETTORE — E allora?

ARDEN — Ancora un passo. Niente. Carne ed istinto. L'uomo così. Non occorre di più.

ETTORE — La bestia.

ARDEN — Ebbene, la bestia, se vuoi.

ETTORE — Pure, tu lo fai. Rischi la tua vita. Mille altri lo fanno.

ARDEN — E perchè poi, il bene di noi, di questo popolo, di tutti, non potrebbe essere proprio un secolo di schiavitù? La schiavitù e l'avvilimento sono ottime consigliere di modestia e un eccellente scuola di interiorità. In fondo, l'unica cosa necessaria alla nostra generazione è confessarsi. Vuotare il sacco. Costringerla a confessarsi.

ETTORE — E tuttavia lo si fa.

ARDEN — Sì, sì. Tutti eroi. Noi siamo tutti eroi. (*Sarcasticamente*) Per amore degli uomini tu fai saltare i ponti. Per amore del diritto Giuditta sta a qui fare la giustiziera. Per... amore di patria io ti scodinzolo dietro.

ETTORE — Sei un malato, Arden.

ARDEN — E sani gli altri. Te, Giuditta... Te e Giuditta. Che buffonata. Persuaso sempre che i vostri rapporti sieno fondati sull'amore, nevvero?

ETTORE — E su che cosa, allora?

ARDEN — Sulla tua volontà di essere amato da Giuditta e sul suo « dovere » di amarti. Lo sai bene, anche se hai paura di ammetterlo. La tua paura. Un po' di vigliaccheria non guasta, nemmeno negli eroi.

ETTORE — Sei marcio. Peggio di tutti.

ARDEN — Peggio, meglio, che vuol dire? Giunti a un certo punto hanno forse ancora un significato parole simili? Modi di dire. Lo vedremo fin troppo presto, del resto.

ETTORE (*semplice e vero*) — Forse bisogna fare quello che si fa unicamente per liberare l'umanità da errori come voi: gente ammalata di se stessa.

ARDEN — Borghesi, già. E allora avanti. Almeno ci fosse qualcuno ad avere il coraggio di cominciare. (*Fuor di sè ormai*) E Giuditta non viene, Ettore. Non viene ancora! Li vedremo fra poco. Uno dei due: lei o lui.

ETTORE (*intuendo qualchecosa, lo agguanta per un braccio*) — Che c'è, Arden? Cristo, che c'è? (*Si sente netto il rumore della serratura che si apre. Arden si divincola e si mette a fissare l'uscio, allucinato*).

ARDEN — Lei o lui! (*Entra Giuditta. Svuotata. Fissa, procede come un automa. Attraversa la camera e fa per uscire dall'uscio opposto*).

ETTORE (*la raggiunge, la prende per le braccia e la scuote*).

ARDEN — Dunque lui. (*Attratto da un irresistibile richiamo va verso lo studio. Oltrepassa la soglia e scompare*).

ETTORE — Giuditta, che accade? Rispondi. Qui. (*Trascinandola verso una poltrona*) Siedi, guardami. Io, Ettore. T'han fatto del male, Giuditta, rispondi. (*Riappare Arden*).

ARDEN — Là. Sulla poltrona, dietro alla scrivania. Gelido e severo come il giudice. Morto. (*Ettore balza sulla soglia. Guarda. Chiude l'uscio*).

ETTORE — Tu. Questo. Capace di questo.

ARDEN — E di più ancora. Hai ucciso il babbo, Giuditta.

ETTORE — Rispondi, Giuditta, tu?

ARDEN — Lei. Sì, Ettore. Ma non contro il nemico. Non contro l'ingiusto. Contro il proprio peccato.

ETTORE — Parla, Giuditta. A me. Fa tacere la perversità di Arden. Tu più di tutti. Più coraggio di tutti noi.

GIUDITTA — No, Ettore. Buono. Così chiaro. Puro. Almeno, questo: che tu non avessi dovuto vedere il fondo della mia indegnità.

ETTORE — Che dici?

ARDEN (*isterico*) — Il suo peccato. Ucciso il suo peccato. Questo solamente. Lo sport dell'eroismo è finito. Fattelo dire, Ettore. Largo alla follia dei Numa.

GIUDITTA (*con desolata calma sul principio e poi concitandosi*) — Il mio peccato, sì, Ettore. E tuttavia nemmeno per questo. L'offesa a te. Il male che ti faccio. Il tradimento di tutti. E calpestata la memoria di mio padre. Respinto il suo insegnamento. Rinnegato tutto ciò per cui ero colei che ero. Una riva devastata. Più nulla. Sradicata l'anima mia. Oggi davanti a te, così. È bastato un giorno, e la vita rovesciata. La felicità conosciuta nella vergogna. (*Ettore ascolta smarrito e contratto, gli occhi fissi nella disperazione di lei*).

ETTORE — Tu?!

GIUDITTA — Fosse stata almeno l'incapacità di compiere un proposito superbo e giusto: la paralisi di un giuramento davanti alla scoperta di una vigliaccheria non prevista. Mi sentirei assolta. Ora benedirei la mia viltà. Ma la mia colpa non ha confini. Più lunga e mostruosa. La vita era tutta tesa a quel cimento. Un fascio di pensieri di odio e di morte. Tu sai quanto, Ettore. Sicura. (*Breve pausa. Si copre la faccia*) E poi... Perchè? Mai, mai più lo avrei fatto, capisci? Disposta perfino ad essere con lui. Con loro. E sentirsi salire dentro quest'angoscia. Con loro per lui. Fino a questo punto colpevole. E anche ora, qui davanti a te, le stesse ragioni sue, quasi le stesse parole. Disciolta in lui. Mia sola la disperazione.

ARDEN (*stridulo*) — Si liberano i mostri portentosi accucciati nelle teste dei Numa. Un parricidio, Giuditta.

ETTORE — E me? Il pensiero di me?

GIUDITTA — Quanto male, Ettore. Più colpevole per averlo ucciso, ora, di quando non ebbi il coraggio di farlo. Irreparabile. Ucciso per amore. Un dono e una salvezza. Lui solo sa fino a che punto. La forza di regalare la morte e la felicità di riceverla. Il limite supremo dell'amore raggiunto all'estremo fondo della colpa. Ecco, Ettore.

ETTORE (*freddo*) — Arden ti capisce. La vostra razza e i vostri problemi.

ARDEN — Fatti personali. Sempre fatti personali. Un borghese anche lui.

GIUDITTA — Era vero, Ettore. Avevi ragione tu: gente incapace di edificare il proprio tempo.

ETTORE — In alto o in basso, sempre un delirio di se stessi. (*Duro e calmo*) Rientra in te.

GIUDITTA — Ettore generoso. Anche l'insania sarebbe un riscatto capace di medicare e di assolvere. Ma la mia lucidità brucia come una fiamma: essa è la mia punizione. Nessuno può giustificarmi e nulla può assolvermi. E non ho un Dio per punirmi. Tu devi condannarmi. Guai, guai a me se tu non lo facessi. Io non ho più scelta. Se un'estrema liberazione esiste ancora per me, mi può venire soltanto dalla tua condanna. Più che punire – lo sarei già tanto così; accettandomi così, era – recidere il nodo di questo mostruoso amore che esalta la mia vita mentre soffoca la mia anima.

ETTORE (*secco*) — C'è qualcos'altro a cui pensare al disopra dei casi nostri.

GIUDITTA (*supplichevole*) — Per questo. Per questo appunto, Ettore. Non dimenticarlo come io l'ho dimenticato. Non dimenticarlo in quest'ora. T'ho voluto amare. Tanto, Ettore, tanto. Più che amore, questa disperata volontà di amarti. Abbi compassione di me almeno per questo sentimento che t'ho legato; il mio orgoglio, la mia speranza. La fede in te. Che almeno essa non mi sia tolta. Io non posso, non devo avere pietà di me, troppo vile sarei. Devo essere senza carità. Per me non c'è redenzione. Tu capisci. Un ordine è stato rotto e va ristabilito. C'è qualche cosa che soltanto tu puoi fare. E che devi fare. Ettore, giusto. Ecco, soltanto giusto. Non puoi sottrarti. Non per me, non per te... non soltanto per noi. « Al di sopra dei casi nostri ». Per tutto ciò in cui credi, in cui ho creduto (*implorante*) e in cui tornerò a credere se lo farai. Abbi per me questa pietà. L'ultima. Tu sai ciò che devi fare, Ettore. Non si può vivere quando non c'è più salvezza. (*S'incammina lentamente verso l'uscio, che conduce in giardino. Prima di uscire, a fior di labbra*) Come lui a me. Ciò che ha chiesto lui. (*E' scomparsa. Un attimo. Ettore fa un gesto automatico quasi impercettibile come ad assicurarsi di qualchecosa in tasca e poi la segue per la stessa via. Arden è rimasto paralizzato, inchiodato al suo posto. Balbetta e delira*).

ARDEN — Mamma... mamma. Anche lei, mamma... noi soli ora, io e te. (*Risuona, unico e netto, un colpo di pistola dal giardino. Arden si serra la testa fra le mani*) Giuditta, Giuditta... Solo. Ora vengono... Sono là. Eccoli. Vengono. Ho paura. Ho paura.

FINE DELLA COMMEDIA

Tutti i diritti sono riservati all'Autore.

Il corvo sul bastone

Di qualcosa o di qualcuno che non serve a niente e a nessuno

■ Al dolce paese mio ch'è uno di quei paesi sloganieri e proverbiosi come al mondo ce n'è rimasti pochi (tranne una mezza dozzina in Arabia e due o tre in Cina) si dice ch'è come « il corvo sul bastone » di qualcosa o di qualcuno che non serve assolutamente niente a nessuno (scusate la rima); di qualcosa o di qualcuno assolutamente inutile a sè e agli altri. Mi spiace che non ho nè la preparazione nè la pazienza filologica necessarie a fornirvi una spiegazione razionale e soddisfacente di questa buffa espressione ma, forse perchè mi è così familiare, non mi sembra che ne abbia poi quel gran bisogno. Difficilmente, infatti, credo che si potrebbe trovare qualcosa di più superfluo e nello stesso tempo di più idiota di un corvo su un bastone, qualcosa di più deluso e insieme di più delusivo. L'inutilità del volo di un corvo sopra un bastone è quanto di più scoraggiante si possa dare, è l'Himalaia dell'inutilità. E se ci pensate anche solo un momento, come diceva Kipling ch'era inglese ma intelligente, ve ne persuaderete da soli: il corvo che vola sopra un bastone, effettivamente, non è utile nè ai corvi nè ai bastoni. Nè a sè nè agli altri. Proprio a nessuno. Non voglio insistere sul concetto (che sarebbe poi un'immagine), e ad ogni modo chiunque gli capitasse di trovare qualcosa ancor più inutile del mio corvo sul bastone (all'inutilità, però, bisogna aggiungere il senso di desolazione e di squallore che c'è in questo modo di dire) non si faccia scrupolo di comunicarmelo: io sono uno che alla discussione non si rifiuta mai.

A chiarirvi definitivamente le idee, comunque, ci avrei un disegnino del mio amico Parker, Al Parker (magari il suo nome non dice niente, ma qui Al è uno pressapoco come De Chirico da voi, fatte le proporzioni) al quale l'idea del corvo sul bastone è piaciuta tanto che si è precipitato a fermarla in un disegno. Questo disegno ve lo voglio mandare anzitutto perchè mi è sembrato grazioso ed espressivo e poi perchè Parker me l'ha regalato, il che — essendo Al uno scozzese — costituisce un tal miracolo che desidero farvene partecipi.

Dunque: il corvo sul bastone. Mi è venuto in mente (sono impressionato io stesso delle cose che ci vengono in mente in autunno) che a chiusura della stagione festivalistica e premiaiola estiva una così bella ed espressiva locuzione andrebbe perfettamente bene come epigrafe e commento di quest'orgia di attività festivalistica e premiaiola — appunto — alla quale da giugno a settembre si abbandonano i miei amati connazionali. La mania dei festival, in Inghilterra, ha preso proporzioni impressionanti, ha assunto le dimensioni e la fatalità di un fenomeno naturale. Oserei dire — se mi si passa il paragone che non è irriverente ma soltanto calzante — che i britanni d'estate sono come le cavalle in primavera nel senso, cioè, che le cavalle in primavera vanno in calore e i britanni d'estate vanno in festival. Una cosa paurosa. Non un festival, due festival, dieci festival. Questo si potrebbe capire. Io ho diritto a un festival, tu hai diritto a un festival, tutti i figli di Dio hanno diritto a un festival. *Un* festival: non diecimila. Gli inglesi, invece, quando vannò in festival, imperversano. Centinaia, migliaia, milioni di festival.

Si può osservare che in Inghilterra, in fondo, gli inglesi sono a casa loro e hanno il pieno diritto di fare quel che gli pare. E io che ho un buon carattere dico: « d'accordo, la mia casa è il mio castello e chi ci caccia il naso dentro non invitato io gli metto un dito in un occhio e poi gli nego anche la facoltà di protestare ». Ma qui la cosa è diversa: questi inglesi fanno quel che gli pare in nome del teatro. E allora non posso più essere d'accordo. Perchè il teatro è una cosa internazionale, anzi, universale, mica inglese, friulana o sudanese, e quando uno parla o agisce in nome del teatro deve avere il buon gusto di badare attentamente alle proprie parole e ai propri atti. Ah, teatro, quanti delitti si commettono in tuo nome! E tu, povero cocco, ci fai le spese. In tutto il mondo (anche nel vostro felice Paese, credo) questo teatro è inguaiato che fa spavento; è malato che se uno non ci sta più che attento quello defunge e non se ne parla mai più: e dunque, andiamoci piano a maneggiarlo. Ma che si crede, che il teatro sia un sacco di patate? Il teatro è una cosa di estrema delicatezza. Qui, inve-

ce, con questi festival, lo trattano come i buoi alla fiera del giovedì al mio paese. Gli fanno i festival. Altro che festival: ancora un po' e gli fanno la festa. E poi dicono che uno non deve indignarsi: sono in uno stato d'animo che per essere un serpente a sonagli mi mancano solo i sonagli: il veleno me l'hanno fatto venire i festival. Servissero a qualcosa, questi festival, non dico. Ma non servono a niente. Un branco di corvacci sul bastone. Servono, questo sì, a quattro buzzurri facinorosi per mettere insieme il gruzzoletto per l'inverno, servono a scarrozzare a spese dello Stato giovincelli con brufoletti sul naso e mezze-vergini agli inizi di carriera: siamo ad un punto tale di festivalmania, che basta che un minorenne qualsiasi abbia imparato la tavola pitagorica perchè il municipio si senta in dovere di mettere su un festival teatrale a suo onore e gloria. E da ognuno di questi festival il teatro che, com'è noto, non è poi un organismo provvisto di formidabile salute, esce sempre più malconcio.

Bene o male che fosse, c'era in Inghilterra il mito e il culto di Shaw. Io, a G. B. S. gli voglio bene: siamo paesani, m'ha tenuto in braccio quand'ero così piccolo, m'ha fatto passare qualche dozzina di splendide serate a teatro. E io non posso non essergliene grato. Shaw è senza dubbio un grand'uomo, un cervello di primissimo ordine. O, diciamo meglio: lo era. Adesso, dopo il « Malvern Festival » organizzato in suo nome la cosa è diventata discutibile. E' triste, ma qualcuno bisogna pur che trovi il coraggio di dirlo. Shaw è uscito dal « Malvern Festival » con le vecchie ossa alquanto peste. Direttamente, lui non ci ha colpa. Alla sua età, Shaw è per forza tornato innocente come un bambino appena nato. L'unica colpa, caso mai, che gli si può fare è d'aver permesso che si perpetrasse l'azionaccia avallandola con il suo nome. Ma Shaw ha diecimila anni e desidera soltanto trascorrere in pace e serenità i pochi secoli che gli restano da vivere: ormai qualunque cosa gli si chieda lui la concede, purchè gliela si chieda in fretta e senza urlare. No, la colpa del « Malvern » non è di Shaw. E' dei frenetici, degli esagitati, dei pazzi più shaviani di Shaw che l'hanno voluto imbalsamare da vivo, che l'hanno voluto assumere fra gli dèi del teatro facendogli fare la tapina figura di un idoletto di cartapesta. Shaw, come sapete, ha scritto una commedia che si chiama *Buoyant Billions:* una commediola, anzi una traccia di commediola: quattro paradossi da poveri vecchi, senza azione, senza situazioni e con assai poco dialogo. Ma, da quel galantuomo ch'è sempre stato e che continua ad essere, ha anche detto perchè l'ha scritta: « Perchè so che dovrò scrivere finchè avrò la forza di alzare le dita sulla mia macchinetta. Se cercassi di non farlo più, adesso che posso ancora, credo che non vivrei un altro giorno. Per me, picchiare su questi tasti è un modo — il solo modo che mi resti — di sentirmi vivo. Di sentire che il mio Dio non si è ancora dimenticato del suo vecchio Bernard Shaw ». Diamogli atto: è una cosa che si capisce benissimo e che può anche essere commovente. Capiamo e commuoviamoci. Ma perchè, in nome di Dio (quello di Shaw o un altro, fa lo stesso), perchè dev'essere lecito in un Paese civile e pieno di *austerity* rovinare la fama di un grand'uomo, compromettere tutto il suo formidabile passato mettendogli in scena una cosa come questa *Buoyant Billions* che, se invece di chiamarsi Shaw l'avesse scritta uno che si chiama Smith o Brown o Jones, il meno che potesse capitargli era di ritrovarsi lapidato? Dicono: ma è per dare una soddisfazione agli ammiratori di Shaw, per fornire un tema agli studiosi di teatro, per attirare un po' di gente a Malvern. Bella soddisfazione e bellissimo tema, per non parlare dell'attrazione turistica. Naturalmente i convenuti, i teatranti turisti piombati a Malvern per degustare l'ultimo Shaw, se ne sono ripartiti con la bocca amara. Alla stazione il commento più diffuso era il seguente: *To hell with all these festivals,* al diavolo tutti questi festival. Il che, espresso in altri termini, vuol dire pressapoco che il teatro, come qualsiasi altro fatto artistico, è un *assoluto* il quale o vive e si afferma per naturale forza e respiro o meglio farebbe a sgombrare il campo. Mi spiace fare il cittadino che protesta perchè non è tanto nel mio temperamento, ma onestamente credo di dover dire che sarebbe ora di farla finita con questi compromessi leggermente vergognosi che si chiamano festival in cui si propinano agli ingenui scarti e rifiuti motivandoli col fatto che, sì, sono scarti e rifiuti, ma che, però, bisogna tener conto delle particolari circostanze e che, considerate le difficoltà e gli ostacoli... Ora sappiamo tutti quali sono le particolari circostanze (non c'era niente di meglio sulla piazza) e quali sono le difficoltà e gli ostacoli (la crescente riluttanza del pubblico ad abboccare a certi ami) ma, detto fra noi, non ce ne importa niente: perchè se l'opera è valida non ha bisogno di festival. Se non lo è, il festival è una truffa. Ora, poichè la maggior parte delle opere presentate ai vari milioni di festival *non* è valida perchè si tratta invariabilmente di perpetrazioni di ragazzini con

babbo pezzo grosso, o di rimasticature di vecchie glorie disseccate (caso Shaw), o di nobilissimi testi malmenati da registi insolenti e da attori cani (caso Shakespeare) è buona la seconda ipotesi: i festival sono una truffa.

La cosa più triste, visto che quest'articolo sembra destinato a essere funebre, è la connivenza, l'omertà che lega alcuni critici ai responsabili di queste brutte faccende che sono i festival. Non so se sia così anche da voi (1), ma qui, ai festival, succede questo che, a quattr'occhi, negli intervalli, tutti i critici sono d'accordo nel dire corna e peste del festival in questione e delle opere in esso presentate. Alcuni, anzi, sono acutissimi nell'individuare i vizi, i difetti e le manchevolezze e sembrano spietati nel condannarli, sì che ci si sente allargare il cuore di consolazione constatando che si è tutti di un'opinione. Già. Tranne che il giorno dopo, sul giornale, il critico che demoliva oralmente il festival e i suoi annessi e connessi, gli alza per iscritto un gagliardo inno di lode — magari su tre colonne — e con la medesima acutezza onde lo condannava riesce ad assolverlo e anzi a indicarlo all'ammirazione del popolo. Il che è infinitamente desolante e l'unico conforto sta nel fatto che il popolo non si fa incantare.

Perchè, com'è vero che mi chiamo Basil Maloney, questi festival sono dannosi al teatro, sono micidiali per il teatro. O, proprio per essere longanimi al massimo, non servono niente al teatro: costano molto, tanto quanto basterebbe a mandare in rovina non uno ma dieci impresari, e rendono poco o niente sia dal punto di vista finanziario che da quello divulgativo o pubblicitario.

La gente, contrariamente all'opinione diffusa fra molti festivalisti, è assai meno sprovveduta di quanto non sembri. La gente sa fare i suoi conti e, a modo suo, sa collegare perfettamente i rapporti di causa ed effetto. Ora, quando un festival costa mille e rende cento (calcolo ottimistico); quando i posti allestiti sono duemila e quelli occupati sono duecento, la gente ha assai buon gioco a dire che il teatro è agonizzante e che ha fatto il suo tempo. Perchè è questo che dice la gente, almeno in Inghilterra: da voi non so (1). E mica va a vedere perchè il festival ha reso solo cento e perchè i posti occupati erano solo duecento. Si limita a constatare. E poichè, col frastuono che si fa intorno ai festival, è *costretta* a constatare anche se non vuole, capita questo: che se ne ricorda poi nei mesi invernali, durante la stagione normale e, abituata a non prendere il teatro sul serio d'estate, continua a non prenderlo sul serio d'inverno. Il risultati sono noti.

Perchè non crediate che io abbia un fatto personale con Malvern, cosa che assolutamente non risponde a verità perchè io, a Malvern — festival a parte — mi ci sono trovato benissimo, vi dirò qualcosa anche di Edimburgo, che di tutti i festival teatrali estivi è il più importante. Il festival dei festival. Qui il piatto forte era costituito da due novità curiosamente attese, una di Eliot che si chiama *The Cocktail Party* e una di Peter Ustinov intitolata *The Man in the Raincoat*. Dire che Edimburgo sia stata un fallimento sarebbe dire un'autentica bugia d'inferno. E dire che sia stato un successo sarebbe un'altra bugia altrettanto, se non più, grossa. La verità sul festival di Edimburgo è questa: che se ne poteva fare serenamente a meno. Grigio e sostanzialmente insignificante, ha avuto per il teatro l'utilità che sembra avere la filosofia per i ragazzi del liceo. Sapete cosa dicono i ragazzi del liceo della filosofia che gl'insegnano: « La filosofia, dicono, è quella cosa con la quale o senza la quale tu rimani tale e quale ». Bene. Quanto sopra vale perfettamente per il festival di Edimburgo che c'è stato, ma poteva anche non esserci stato, senza che il teatro ci guadagnasse o ci perdesse un'unghia.

Mica che Eliot e, a gran distanza, Ustinov abbiano deluso più del lecito. Anzi, poveri figli, hanno scritto due buone cosine, due ottime cosine che presentate in gennaio in un qualunque teatro di Londra avrebbero potuto avere la loro giustificazione mentre, presentate in estate a Edimburgo, con quelle somme dai molti zeri che sono venute a costare, si capiscono molto meno. Il concetto di festival, non so se mi spiego, involve un sottinteso di eccezionalità, di grandezza, di unicità che dovrebbe giustificarsi sul terreno pratico. Qui, di grande, di eccezionale, di unico ho paura che ci sia proprio poco. Va bene che di questi tempi due buone commedie in una volta costituiscono già un bel caso, però, nei panni degli organizzatori edimburghesi, non ne avrei dato atto con tanta franchezza. Sarò un timido, ma mi sembra sfacciato e cinico. Voglio dire che non inviterei mezza Inghilterra (mezza sola, perchè l'altra metà è formata quasi per intero da persone intelligenti) a far festa a casa mia perchè la classica montagna ha partorito il leggendario topolino. Mica per altro: solo per rispettare quel senso delle proporzioni di cui, una volta, in Gran Bretagna si faceva un conto piuttosto grande. Le due commedie, tanto quella di Eliot come quella di Ustinov,

(1) E' così anche da noi (n. d. r.)

(1) Lo dice anche da noi (n. d. r.)

si intrecciano intorno al motivo, non eccessivamente peregrino, dell'adulterio cercando di riscattarsi con le buone intenzioni e lo sfondo di un pentimento o di un sacrificio. Il triangolo nelle due commedie è sempre lo stesso: marito moglie e amante (del marito) in quella di Eliot marito moglie amante (della moglie) in quella di Ustinov. Ma tale intreccio che un commediografo ottocentesco avrebbe risolto con la grazia di un proverbio alla De Musset o farsesca grossolanità di una *pochade* alla Hennequin o la crudezza di un Becque, i due distinti commediografi inglesi hanno concluso proiettando sui loro personaggi un incubo alla Hawthorne: *the sense of sin,* il senso del peccato, come entrambi scrivono. Eliot spinge la sua peccatrice a partire verso una regione africana come missionaria, ed essa vi trova la più spaventosa morte; Ustinov spinge il suo peccatore alla confessione di un delitto e quindi alla pena. Nella conclusione eliotiana prevale la concezione cristiana del peccato e della redenzione, mentre in quella sbrigativa e piuttosto mestierante di Ustinov prevale invece un senso greco del destino (e più modernamente il complesso dostoievskiano o freudiano che induce il colpevole a desiderare la punizione per placare le ombre che si agitano nel rimorso). Cornice di questi due drammi la rappresentazione di una stessa società scettica, indifferente e ammalata di amoralità. Non a caso la commedia di Eliot si intitola, come dicevo, *The Cocktail Party* e quella di Ustinov *The Man in Raincoat.* Perchè l'uno e l'altro, con diversissimi mezzi e risultati pressochè identici, vogliono avviare e cercano di concludere l'ormai annosa polemica fra gli ideali e i modi di vivere di due generazioni: quella che è nata fra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento, e quella che è nata « fra le due guerre » e avendone sentito tutto l'orrore, la inutilità e la violenza, cerca di credere per non disperare. Letteratura, più o meno buona. La cosa più interessante, mi è parso, è stata l'apparizione dell'« uomo in impermeabile » nella commedia di Ustinov. C'è sempre un « raincoat » anche nei romanzi polizieschi. Una volta si diceva romanzi di « cappa e spada », oggi si potrebbe dire commedie di « waterproof » e di « raincoat ». Ho scoperto che questo è un indumento camaleonticamente pronto ad adattarsi a tutti gli ambienti e a coprire con democratica indifferenza i rappresentanti di ogni classe sociale e quasi i protagonisti di ogni destino: e ha una sua espressione simbolica. E' il tipico indumento che coincide con una certa indifferenza e tragica sorte di tutti gli uomini del ventesimo secolo e soprattutto di quelli nati « fra le due guerre ». Vedete quanto uso ne hanno fatto e Sartre e Camus, ecc.

Il soprabito è un indumento che il nostro teatro dovrebbe tenere d'occhio. Ma non basta a giustificare un festival.

Basil Maloney

N.d.R. — Il nostro Basil Maloney ha detto molto, e, senza volerlo, ha detto tutto anche di noi. Non è il caso di insistere, dunque, ma ci associamo all'appassionata querela del nostro corrispondente. Poichè se noi per primi abbiamo difeso i vari festival o spettacoli di eccezione all'aperto e al chiuso, ritenendoli utili almeno come richiamo turistico, ora noi stessi siamo alquanto impressionati. Ma ci pensate al numero di spettacoli che quest'anno si sono dati in estate e che certo l'anno venturo aumenteranno? Ogni inflazione è nociva, e pur senza drammatizzare bisognerebbe disciplinare tali manifestazioni rendendole utili al teatro e non indifferenti al teatro. A meno che non sia questa, purtroppo, la sorte e la funzione dei festival in tutti i Paesi, come dice Maloney. Eppure, un tempo, quello di Salisburgo era una scuola.

NEL PROSSIMO FASCICOLO

GIOVANNA DI LORENA

AZIONE DRAMMATICA IN 2 ATTI DI

MAXWELL ANDERSON

VERSIONE ITALIANA DI GIGI CANE

Di questa splendida commedia si è ormai parlato in tutto il mondo, in questi tre anni, da quando — il 18 novembre 1946 — apparve per la prima volta al Teatro Alvin di New York, interprete Ingrid Bergman. Maxwell Anderson ha fatto la versione teatrale della storia di Giovanna d'Arco, ma per narrarla ha introdotto una commedia nella commedia, presentando la prova di un'opera sulla Santa di Orléans. La *Giovanna di Lorena* viene recitata con alcuni attori in costume ed altri in abiti normali; non vi sono scenari, fatta eccezione della cella, dove Giovanna prende la decisione di affrontare il martirio. L'azione è imperniata sul contrasto fra l'attrice che deve interpretare il personaggio della Santa ed il regista che si attiene scrupolosamente alla concezione dell'autore. Ingrid Bergman, in virtù di questa « sua » Santa Giovanna, ottenne, con arte mirabile, il più importante successo teatrale della sua carriera. Gli americani che la glorificarono — è la parola — non l'hanno dimenticata.

Bertolt Brecht

PER UNA NUOVA TECNICA DRAMMATICA

Nel seguente scritto che — tramite la cortesia di Eric Bentley — l'illustre Autore ci consente ora di presentare al pubblico italiano, Bertolt Brecht sostiene la necessità di una riforma dei canoni interpretativi, riforma ch'egli fonda sul trasferimento della comunicazione drammatica dalla sede sentimentale o psicologica tuttora accettata ad una nuova sede razionale e critica. Il termine usato da Brecht per indicare questo stacco critico o razionale dell'azione scenica è « Verfremdung »: traduciamo: « Alienazione ».

Nelle seguenti note tenterò di descrivere una tecnica interpretativa usata nei teatri tedeschi per rendere estranei allo spettatore i fatti rappresentati. Lo scopo di questa tecnica, che possiamo chiamare di *alienazione*, mirava a permettere allo spettatore di assumere un contegno critico e staccato di fronte al fatto rappresentato. I mezzi erano artistici.

Premessa per l'applicazione dell'effetto citato è che palcoscenico e platea vengano sgomberati di tutto il « magico » e che non sussista in essi alcun « campo ipnotico ». Non ha quindi luogo il tentativo di creare l'atmosfera di un determinato ambiente sulla scena (una camera di sera, una strada in autunno), così come si rifiuta il tentativo di generare stati d'animo per mezzo di un determinato ritmo di dizione. L'attore non procederà a « scaldare » il pubblico attraverso uno scatenamento sentimentale nè cercherà di affascinarlo con esibizioni muscolari; in breve, non si tenterà in alcun modo di mandare il pubblico in *trance* nè di dargli l'illusione di assistere a qualcosa di accaduto naturalmente e senza artificio. Come si vedrà, l'inclinazione del pubblico a buttarsi in una simile illusione deve essere neutralizzata con determinati mezzi artistici.

La condizione essenziale per produrre l'effetto di alienazione è che l'attore indichi quel che vuole indicare con un chiaro gesto espressivo. Naturalmente l'idea di una quarta parete che separi fittiziamente il palcoscenico dal pubblico — dal che nasce l'illusione che il fatto drammatico si svolga nella realtà anche senza spettatori — deve essere lasciata cadere. Per il principio d'alienazione è invece possibile agli attori rivolgersi direttamente al pubblico.

Il rapporto platea-ribalta, com'è noto, si effettua d'ordinario sulla base di una « simpatia » (1). La fatica dell'attore convenzionale è interamente diretta a produrre quest'atto psichico e in ciò si può dire ch'egli scorga l'essenziale della propria arte. Ma le nostre osservazioni iniziali indicano già come la tecnica onde è ottenuto l'effetto di alienazione sia diametralmente opposta alla tecnica che ricerca la « simpatia ». Con l'effetto di cui si discorre, l'attore è tenuto a non causare l'atto di « simpatia » nè a sollecitarlo senza, peraltro, che in certi casi particolari — come sarebbe la riproduzione di determinate persone e dei loro atteggiamenti — questo mezzo usuale della « simpatia » debba essere accantonato del tutto. Ma, di questo mezzo, l'interprete si servirà in assoluta libertà, esattamente come se ne servirebbe qualsiasi persona senza capacità e senza ambizioni d'attore, al fine di rappresentare un'altra persona, cioè per mostrare il contegno di questa. Questa, di far vedere il contegno di qualcuno, è cosa che accade tutti i giorni in innumerevoli circostanze (raccontare di una disgrazia mostrando il contegno dell'infortunato, imitare per burla la buffa andatura di un conoscente, eccetera) senza che la gente in questione cerchi di promuovere nel proprio spettatore una qualsiasi illusione. Tuttavia si cerca sempre di « sentirsi » come la persona rappresentata, per impadronirsi delle sue peculiarità.

Anche l'attore, come si è detto, potrà servirsi di quest'atto psicologico. Ma, contrariamente alla prassi dell'attore comune (dove l'atto imitativo è eseguito precisamente ed esclusivamente allo scopo di indurre lo spettatore a un atto analogo), il nostro attore eseguirà questo « impersonamento » solo in uno stadio precedente, quando che sia, nelle prove, durante il lavoro sulle parti.

Per evitare di dar forma al personaggio e ai fatti troppo impulsivamente, senza cioè il necessario stacco critico, una parte delle prove — maggiore di quanto non avvenga di solito — deve aver luogo a tavolino. L'attore deve rinunziare ad ogni tentativo di acclimatamento prematuro e fungere da lettore (e non ad alta voce) il più a lungo possibile. Procedura importante è di *tenere a mente la prima impressione*.

L'attore deve leggere la sua parte in uno stato d'animo di stupore e anzi di reni-

(1) Il vocabolo va inteso nel suo senso etimologico. *(N.d.R.)*

tenza. Deve pesare, comprendere nelle sue particolarità non solo lo svolgersi degli avvenimenti di cui legge, ma anche il contegno del personaggio che egli prova; e non deve accettare nulla come dato, come qualcosa « che non poteva accadere in nessun altro modo », che « bisognava aspettarsi dal carattere di questa persona ». Prima di imparare a memoria le parole, egli deve aver imparato a memoria le particolarità di cui si è stupito e alle quali ha resistito. Vale a dire che nella sua formazione di interprete egli deve tener fermi questi momenti.

In scena, poi, egli si comporterà in modo che — oltre quello che fa — ci sia da trovare, da suggerire, da sospettare in ogni punto essenziale anche quello che *non* fa; egli reciterà cioè in modo che si veda il più chiaramente possibile l'alternativa, agirà in modo che la sua recitazione lasci ancora sospettare le altre possibilità, rappresenti solo una delle possibili varianti. Egli dice, per esempio, « questo me lo pagherai » e non dice « te lo perdono ». Odia i suoi figli e *non* è stabilito che li ami. Va da sinistra in avanti e non da destra all'indietro. Ciò ch'egli *non* fa dev'essere contenuto e custodito in ciò che fa. Così ogni frase, ogni gesto hanno il significato di una sentenza, e il personaggio rimane collaudato e sotto controllo. La definizione tecnica di questo procedimento è: sistema del *non questo ma quello*.

L'attore sulla scena non si concede d'impersonarsi nei personaggi che rappresenta con una trasformazione completa. Egli non è Lear, Arpagone, Schwejk: indica queste creature, rende i loro detti più schiettamente che può, segue la loro linea di condotta così bene come glielo permette la sua cognizione umana, ma non tenta di immaginarsi (e meno che mai di far immaginare agli altri) d'essersi con ciò trasformato completamente. Gli attori capiranno che cosa intendo dire se, come esempio di un'interpretazione senza trasformazione completa, io ricorderò loro la recitazione del regista o del collega che indica loro un passo speciale. Poichè non si tratta della sua parte, costui non si trasforma completamente, ma sottolinea la tecnica e si limita ad alludere al resto.

Una volta che abbia rinunciato alla trasformazione completa, l'attore renderà il suo testo non come un'improvvisazione, ma come una citazione. E' chiaro altresì che in questa citazione egli deve dare tutti i mezzi toni, tutta la completa, umana, concreta plastica dell'espressione; così come anche il gesto ch'egli fa e che rappresenta soltanto una copia, deve avere la piena corposità d'un gesto umano. Tre espedienti possono concorrere alla riuscita di questa recitazione senza completa trasformazione diretta a rendere staccata l'espressione e l'azione del personaggio da rappresentare:

1. - Il ricorso alla terza persona.
2. - Il ricorso al tempo passato.
3. - L'intercalare di istruzioni tecniche e commenti.

Il ricorso alla terza persona e al passato rende possibile all'attore l'attitudine giusta e distanziata. L'attore cerca inoltre istruzioni tecniche e commenti sul suo testo, e alle prove li dice (« egli si alzò e disse con cattiveria, poichè non aveva mangiato... » oppure « egli sentiva ciò per la prima volta e non sapeva se era vero » oppure « egli sorrise e disse in modo completamente spensierato... »). Il dire istruzioni tecniche e espressioni di commento in terza persona fa sì che due cadenze si urtino una con l'altra, in modo che la seconda (cioè il testo autentico) viene « *alienata* ». Inoltre la recitazione si estranea mentre ha luogo, dopo che già una volta è stata segnata e annunciata a parole. Oltre a ciò, il ricorso al passato mette l'attore in un punto da cui può guardare indietro, alla frase. Con ciò la frase viene in ogni caso estraneizzata, senza che l'attore occupi un punto di vista irreale, poichè egli ha letto, contrariamente all'uditore, il pezzo fino alla fine, e può quindi dalla fine, dal seguito, giudicare la frase meglio di colui che sa meno e cui la frase sta di fronte, straniera.

Attraverso questi procedimenti combinati il testo alle prove si *aliena* e rimane in generale così alla rappresentazione.

Per la giusta intonazione, risulta già dal diretto rapporto col pubblico la necessità e la possibilità di variazioni, tenuto conto dell'importanza maggiore o minore che dev'essere conferita alle frasi. La sottolineatura, il porre in rilievo l'espressione, dev'essere resa con particolari effetti artistici. Se ha luogo la conversione verso il pubblico, dev'essere una conversione completa e non il « parlar da una parte » o la tecnica del monologo del vecchio teatro. Per cavar fuori dai versi il completo effetto di alienazione, l'attore fa bene durante le prove a rendere in prosa volgare il contenuto del verso, in certi casi col gesto stabilito per il verso. Un'ardita e bella architettura della figura parlata trasforma il testo.

Sul gestire si parlerà più avanti; qui mi limiterò a dire che ogni sfumatura di sentimento deve essere portata all'esterno, cioè deve essere svolta col gesto. L'at-

tore deve trovare un'espressione evidente ed esterna per le emozioni del suo personaggio, possibilmente un'azione che tradisca tutto ciò che accade in lui. L'emozione in questione deve spiccare, emanciparsi per acquistare forma e grandezza espressiva. Una speciale eleganza, forza e grazia del gesto ottiene l'effetto di alienazione.

L'arte teatrale cinese è magistrale nel trattare del gesto. Poichè l'attore cinese osserva visibilmente i propri movimenti, così ottiene l'effetto di alienazione.

Ciò che l'attore consegna come dizione e atteggiamento, ecc. deve essere « finito » e portare l'impronta dell'abilità, della perfezione e delle prove. Deve nascere l'impressione della facilità, quali che siano le difficoltà superate. Anche la sua propria arte, la sua padronanza della tecnica, l'attore deve permettere che al pubblico appaia facile. In special modo egli pone davanti allo spettatore l'accaduto, come succedesse nella sua opinione o meglio fosse successo nella realtà. Egli non nasconde d'averlo studiato, così come l'acrobata non nasconde il suo allenamento, ma sottolinea che questa è la sua — dell'attore — deposizione, versione e opinione dell'accaduto.

Poichè non si identifica col personaggio che rappresenta, l'attore può scegliere di fronte ad esso un determinato punto di vista, tradire la sua opinione su di lui, condurre lo spettatore — che dal canto suo non era stato invitato ad identificarsi — alla critica del personaggio rappresentato.

Il punto di vista che egli assume è un punto di vista sociale e critico. Col suo collocamento dell'accaduto e attraverso la caratterizzazione del personaggio, egli estrae quelle correnti che cadono in potere della società. Così la sua recitazione si cambia in un colloquio (intorno alle condizioni sociali) col pubblico al quale si rivolge. Egli conduce lo spettatore, secondo la classe a cui appartiene, a giustificare o respingere queste condizioni.

Scopo dell'effetto di alienazione è dunque di fissare il gesto sociale cui appartengono in fondo tutti i fatti accaduti. Per gesto sociale bisogna intendere l'espressione mimica dei rapporti sociali, in cui stanno vicendevolmente gli uomini di una determinata epoca.

La formulazione dell'accaduto a vantaggio della società, la sua rappresentazione avviata in modo che sia la società ad averne in mano le chiavi, sarà facilitata dai titoli alle scene. Questi titoli devono avere un carattere storico.

Veniamo con ciò ad un fatto tecnico decisivo, la storicizzazione della vita borghese.

L'attore deve recitare gli avvenimenti come avvenimenti storici. Gli avvenimenti storici sono avvenimenti unici, passeggeri e legati a determinate epoche. Il contegno dei personaggi in essi non è semplicemente umano ed immutabile ma ha delle precise particolarità: contiene elementi, come la storia insegna, che si ripetono o potrebbero ripetersi: ed è su questi elementi che si fonda criticamente l'interpretazione delle epoche posteriori. L'andamento costante del fenomeno storico ci aliena — cioè proietta fuori di noi, rende estraneo a noi — il comportamento della creatura che ci ha preceduto. Allo stesso modo, l'attore deve assumere il medesimo atteggiamento di estraneità, di assoluto stacco per gli avvenimenti del presente così come si comporta lo storico per i fatti e i modi del passato. L'attore, cioè, deve proiettare fuori di noi, estraniarci così i fatti come le persone.

Avvenimenti e persone di tutti i giorni, dell'ambiente quotidiano hanno per noi qualcosa di ovvio, in quanto ci sono abituali. La loro alienazione servirà dunque a rendercele inconsuete e nuove. La tecnica dell'essere irritati contro l'avvenimento usuale, « naturale », mai posto in dubbio è stata accuratamente ricostruita dalla scienza e non esiste alcun motivo per cui l'arte non debba impadronirsi di questo metodo rivelatosi di estrema utilità. E' un metodo che la scienza si procurò attraverso lo sviluppo della produttività umana: per l'arte si potrà ottenere dalla stessa origine.

Per quanto riguarda l'emotività, i tentativi operati con l'effetto di alienazione nel teatro tedesco hanno dimostrato che se pur qualche emozione fu suscitata, si trattò comunque di fenomeni emotivi assolutamente diversi da quelli provocati dal teatro ordinario. Il contegno critico dello spettatore è un contegno assolutamente artistico. La descrizione dell'effetto di alienazione sembra molto più artificiosa della sua esecuzione. Beninteso: questa tecnica interpretativa non ha nulla a che dividere con la normale « stilizzazione ». La caratteristica essenziale del teatro epico — con quest'effetto di alienazione che mira al solo scopo di mostrare il mondo in modo ch'esso diventi materia suscettibile di dominazione umana — è proprio la sua naturalezza e la terrestrità, il suo senso dello « humour » e la sua rinuncia ad ogni misticismo: i dati deteriori, cioè, che legano ancora il teatro solito ai vecchi tempi.

Bertolt Brecht

Nella foto sopra: Elena Zareschi, protagonista di *La figlia di Jorio* a Pescara * Sotto: la Zareschi e Stella Aliquò, in una scena del secondo atto.

Camillo Pilotto (Lazzaro) in *La figlia di Jorio.*

Sarah Ferrat

Nella foto sopra, una scena d'insi
Corrado Pavolini, realizzazione sceni
sentazione della *Figlia di Jorio* è s
del Poeta ha preparato in onore e
suggestiva alla tragedia sono stati i
hanno dato notevole contributo alla
accanto, il regista Guido Salvini è a
pubblico plaudente, dopo la *Medea*,

Comme

Nella foto sopra e quella accanto: Sarah Ferrati, da sola e in una scena della *Medea* di Euripide, che ha interpretato, nel Teatro Olimpico di Vicenza, con raffinatezza di gusto e con tragicità da grande attrice.

*

ıti (Medea).

Nella foto sotto: Lola Braccini, come Candia, in *La figlia di Jorio* a Pescara. Da quella brava ed eccellente attrice ch'ella è, Lola Braccini ha ottenuto - anche questa volta - un successo vivissimo.

ieme di *La figlia di Jorio* a Pescara. Regia di nica dell'architetto Virgilio Marchi. Questa rappre- stata inclusa nelle celebrazioni che la città natale memoria della madre di d'Annunzio. Innovazione i cori abruzzesi, diretti dal maestro Fiorentino, che lla sostenutezza dell'opera * Nella piccola foto qui alla ribalta con Sandro Ruffini, per ringraziare il , a Vicenza. Salvini è stato anche il regista della *edia degli Straccioni*.

COMMEDIA DEGLI STRACCIONI

di

Annibal Caro

*

Gino Damerini, nostro inviato al «Festival Teatrale», ha detto nel fascicolo scorso della fantasiosa interpretazione, a Vicenza, della *Commedia degli Straccioni* di Annibal Caro, con la regia di Guido Salvini * Nella foto sopra: Renzo Ricci e Cesco Baseggio (i due straccioni, la cui interpretazione è stata definita mirabile) e, nella foto sotto: Tino Bianchi, bravissimo nelle vesti di Tindaro * Nella piccola foto accanto, Evi Maltagliati, pur sempre interprete di eccezionale valore nella parte di non eccessivo rilievo che l'opera del Caro comporta.

ARTHUR MILLER

e la «Natura della tragedia»

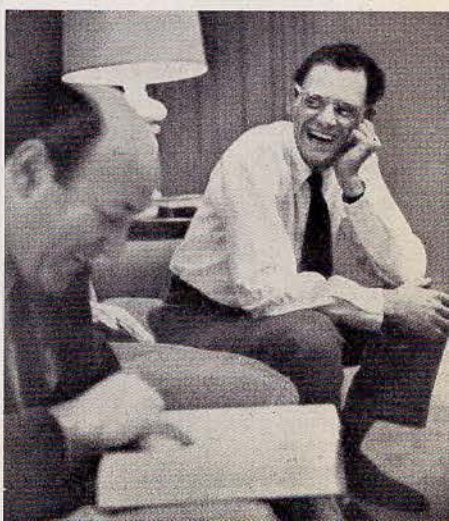
In quest'articolo l'applauditissimo autore di «All My Sons» e «Death of a Salesman» comincia con lo spiegare perchè la tragedia non potrà mai essere compiutamente definita e conclude proponendo una sua definizione.

Con ventitrè voti contro quattro il Circolo dei Critici di New York ha dato a «Death of a Salesman» di Arthur Miller la palma per la miglior opera drammatica della stagione 1948-49. Questa commedia, col titolo italiano «Morte di un commesso viaggiatore», sarà rappresentata da noi, dalla Compagnia Morelli-Stoppa, in questa stagione teatrale. Il «collage» di William L. Harris che riproduciamo vuol compendiare in sintesi il significato della tragedia di Miller. La figura nel centro rappresenta il figlio rugbista che il «salesman» - il commesso viaggiatore Willy Logan, protagonista del dramma - ha stoltamente deificato. Questo dio «malgré-lui» è munito del tubo del gas con il quale Willy voleva togliersi la vita asfissiandosi. L'albero spezzato sta a indicare il naufragio della vita di Willy Logan. Dalla valanga di moduli commerciali non compilati, l'attore Lee J. Cobb, che impersona la tragica figura di Logan, fissa esterrefatto questa gran rovina ch'è stata la sua vita sciagurata.

Miller con sua moglie, senza il cui aiuto - egli dice - non saprebbe scrivere una riga. Crediamogli

Sulla natura della tragedia esistono intere biblioteche colme di trattati. Il fatto che il soggetto sia suscettibile di interessare tanti scrittori attraverso i secoli è chiara prova che l'idea della tragedia muta costantemente e, più ancora, che non si potrà mai giungere a fissarla in una definizione conclusiva. Oggi, poi, che sembra essere rimasto così poco tempo e così scarsa inclinazione per le speculazioni teoriche, si sono venuti impadronendo così dei critici come dei lettori certi equivoci fondamentali da cui buona parte del contenuto concettuale delle parole s'è venuto avvilendo ad un puro compito di aggettivazione. Una più esatta valutazione di ciò che involve il termine «tragedia» ci potrà pertanto guidare ad una più sottile intelligenza

Miller col suo interprete Lee J. Cobb



dell'opera drammatica in generale onde, di conseguenza, potrà venire un qualche miglioramento al livello generale del nostro teatro.

La confusione più comune è quella che viene ad ingenerarsi quando si manchi di operare la necessaria distinzione fra il « tragico » e il « patetico ». Qualsiasi vicenda, per avere validità scenica, deve svolgersi intorno a un conflitto che, ovviamente, deve a sua volta svilupparsi fra gente di carne e sangue. Tale conflitto, però, appartiene all'ordine più basso, più elementare: limitato esclusivamente fra individui, esso è tutto ciò che occorre al melodramma e raggiunge il suo apice nella violenza fisica.

Il grado superiore di conflitto o scontro è quello in cui la vicenda non procede soltanto dai moti contrastanti di diverse persone ma scaturisce contemporaneamente dal contrasto mentale e psicologico dei personaggi. Quando un autore fa vedere al pubblico un uomo che compie determinate azioni, quest'autore opera sul piano melodrammatico; ma quando egli fa vedere « perchè » il suo personaggio si comporta in quel modo, ecco che si trasferisce sul piano drammatico.

Di questi due piani, perchè il secondo è il più alto? Perchè in esso sono riflessi con più acutezza e con maggior fedeltà i processi autentici delle azioni umane. E' perfettamente possibile scrivere un buon melodramma senza creare un solo personaggio vitale: tant'è vero che il melodramma può incontrare il favore del pubblico anche se siano numerose in esso le contraddizioni e le divagazioni. Ma senza un personaggio vitale non si giungerà mai a creare un dramma e meno che mai una tragedia. Perchè non appena ci si cominci a chiedere non soltanto per quali ragioni un uomo agisce ma che cos'è che lo spinge ad agire in un modo piuttosto che in un altro — ammesso che tale indagine venga fatta onestamente — diventerà difficile contenere l'azione nella forma arbitraria e forzata del melodramma.

Ora, fondandoci su quest'elemento caratteristico del dramma, possiamo cercare di elevarci alla tragedia. La quale, innanzitutto, crea nel pubblico un certo ordine di sentimenti assolutamente diversi da quelli creati dal « patetico ». E anche qui, come nel dramma e nel melodramma, uno dei due sentimenti è più alto dell'altro. Ma mentre il dramma può differenziarsi psicologicamente dal melodramma, l'impresa di separare il « tragico » dal « patetico » può apparire meno agevole. Cercherò di spiegarmi con un esempio. Quando il signor B., mentre cammina per una strada, vien colpito in testa e ucciso da un pesante oggetto caduto dall'alto, i giornali parlano di tragedia. Mentre, in effetti, non si tratta che della patetica fine del signor B. E non soltanto a causa della natura accidentale della sua morte, questo è elementare. E' patetica perchè suscita in noi semplicemente sentimenti di simpatia, di tristezza, di solidarietà — se vogliamo. Ma ciò che la morte del signor B. non può suscitare è il sentimento tragico.

A mio parere la differenza essenziale, la differenza esatta fra il « tragico » e il « patetico » sta in questo, che la tragedia non è soltanto tristezza, simpatia, solidarietà o timore ma, a differenza — appunto — dal « patetico », è conoscenza o illuminazione. Ma quale sorta di conoscenza? Quale sorta di illuminazione? Nel senso più lato è la conoscenza della vita nelle sue forme ed espressioni migliori. La forma della morte del signor B. non è tale, evidentemente, da illustrare alcun principio di vita. Cioè, non vi è in essa alcuna illuminazione etica. E, aggiungerò, per venire al dunque, che la ragione onde confondiamo il « tragico » con il « patetico » (che è poi la ragione per la quale riusciamo a scrivere così poche tragedie) è duplice: prima di tutto molti scrittori nostri hanno rinunziato a cercare la retta via della vita e, secondariamente, non esiste in noi alcuna fede comunemente accettata in un certo modo di vita che non ci dia soltanto soddisfazione materiale ma spirituale.

La letteratura moderna si è venuta componendo in un atteggiamento da cui sembra doversi sottintendere che nonostante la sua angoscia l'uomo non può imparare nulla d'importante, nulla che effettivamente valga a trasferirlo in una condizione di vita migliore. Lo studio dell'anima ha preso la via che si chiama del « behaviorismo ». Con questo metodo all'artista è sufficiente sezionare anatomicamente la disastrosa realtà: l'essere umano viene ad essere considerato come un animale muto che si aggira in un labirinto in cui è contenuta la sua fine inevitabile.

Tale concetto dell'uomo non può giungere al di là del « patetico » in quanto da esso ogni illuminazione è resa impossibile poichè la vita è intesa come un fatto invariabilmente catastrofico. Mentre la tragedia che noi abbiamo cercato di definire come una sorta di più lucida consapevolezza, vien così detta in quanto ci fa avvertiti di ciò che il personaggio avrebbe potuto essere. Ma per dire o semplicemente per suggerire con qualche evidenza che cosa avrebbe potuto essere un uomo, l'autore deve possedere una visione nitida e complessiva, una fede ferma di quelle che sono le grandi possibilità dell'uomo. Come dice Aristotile, il poeta è più grande dello storico perchè egli non si limita a presentare le cose come sono ma allude a ciò che avrebbero potuto essere.

La tragedia è perciò inseparabile da una pur modesta speranza intorno alle possibilità dell'animale uomo. Ed il barlume di questa tenue speranza è quello che nobilita la tristezza spostandola dal « patetico » al « tragico ».

Ma, ripeto, avviare una vicenda

tragica e scoprire la speranza che può risiedere in essa suppone una perfetta conoscenza delle possibilità contenute nella vicenda stessa. Perchè niente è più deleterio in una vicenda che un ottimismo troppo scarsamente motivato. Io penso — ma può essere soltanto una prevenzione mia — che quando un uomo viene esaminato da tutti i possibili angoli visivi e così caratterizzato, quella speranza che dicevo deve necessariamente emergere dal suo comportamento così come emerge, sia pure timidamente, da ogni fatto della vita. Come dire che anche nel peggiore di noi c'è una scintilla di bontà. Io credo che il tragediografo, dato come il più pessimistico uomo del mondo, non possa mai dimenticare questo fatto e debba pertanto sforzarsi di creare un mondo in cui quella poca scintilla di bene abbia la possibilità di crescere e di divampare anzichè essere inevitabilmente condannata a soccombere al male.

Avevo cominciato col dire che la tragedia non si potrà mai definire compiutamente e conclusivamente. Ed ho finito per dare, a mia volta, la mia definizione. Concludo dunque osservando che esiste tragedia quando i personaggi proposti al pubblico sono interamente e intensamente realizzati ad un grado tale che la fede dello spettatore nella loro realtà è assoluta.

La vicenda in cui questi personaggi sono tratti ad agire è tale da forzare la loro personalità completa *e immergersi nel problema ad un punto in cui appar chiaro alla platea non soltanto la ragione per cui essi si rifugiano nella tristezza, cioè nella tragedia, ma altresì il modo onde avrebbero potuto evitare tale fine. La tragedia, in una parola, consiste nella documentazione perfettamente equilibrata dei momenti della lotta combattuta dall'uomo per giungere alla propria felicità e nasce e diventa intelligibile quando, da questa lotta, l'uomo esce vinto e disfatto.* **Arthur Miller**

U.R.S.S.

In Russia le sovvenzioni o provvidenze alle Compagnie ed ai Teatri sono molto più divertenti che da noi: le considerano ufficialmente « intollerabile parassitismo », minacciano una revisione della rete teatrale, ma se vogliono recitare anche a loro deve provvedere lo Stato.

■ Le compagnie teatrali dell'URSS al termine della « stagione » iniziano ogni anno un ciclo di recite estive fuori sede, dette « gastroli » (dal tedesco « gastrolle », recita dell'ospite). Come è naturale le più attese sono quelle dei Teatri di Mosca e di Leningrado che si recano al completo nelle varie repubbliche federate, nei teatri dei grandi complessi industriali dislocati in questa o quella regione del territorio sovietico. Gli amatori dell'arte drammatica possono così, senza spostarsi dai loro centri, assistere a rappresentazioni che si distinguono per l'alta perfezione artistica e per la fama degli interpreti.

L'« Ufficio Teatrale Viaggi » che dirige gli spostamenti di queste compagnie, divenute occasionalmente mobili, dispone però che anche i complessi teatrali della periferia si rechino al centro, così che gli spettatori moscoviti e leningradesi accorrono ogni estate, con giustificata curiosità, ai « gastroli » dei teatri cazacho, uzbeko, osetino, ecc. ricchi soprattutto di elementi folkloristici.

In questo periodo non si parla molto di novità e la critica, se si toglie qualche cronaca d'eccezione, preferisce fare il punto della situazione ed occuparsi del passato.

Abbiamo sott'occhi la relazione di un recente Congresso di drammaturghi. Il punto di partenza di queste discussioni è sempre una famosa deliberazione del Comitato centrale del partito comunista bolscevico sul « repertorio dei teatri drammatici e le misure per il suo miglioramento », pubblicata nel 1946.

Da allora, secondo l'opinione dominante, si sono avuti alcuni « lavori buoni, positivi, artistici e pieni, al tempo stesso, di alto contenuto ideale », ma vi è stata anche abbondanza di « produzioni poco serie, superficiali, puramente illustrative o addirittura banali ». E qui l'elenco si fa quanto mai lungo e penoso. Fra le *pièces* più criticate, per citarne qualcuna di quelle che già i nostri lettori conoscono, figurano: *Gli amici-compagni; il Tajmir vi chiama; Studenti; Non attesero; Stagione di velluto;* ecc. Di quest'ultima, in particolare, Lebedev — il presidente del Comitato per gli affari dell'Arte presso il consiglio dei ministri — ha detto che essa ricorda le commedie della NEP, e che non risponde alle esigenze degli spettatori sovietici, perchè « i tipi e i caratteri negativi, dalla psicologia malata, vi sono rappresentati con tanto amore e compiacimento, da risultarne spesso elaborati più profondamente di quelli positivi ».

La verità è che durante la guerra i drammaturghi sovietici avevano un più abbondante materiale da elaborare; gli spunti, i soggetti e le situazioni da ritrarre non mancavano e qualcosa di buono ne è potuto venir fuori effettivamente. Ma ora sembrano affievoliti l'entusiasmo e la passione per l'attualità, tanto richiesti dalla critica, e di ciò sembra convinto anche Kornejciuk, egli stesso buon autore, che ha invitato i colleghi ad es-

sere « più scrittori e più politici a un tempo, a riflettere nelle proprie opere quei problemi vitali che si presentano al popolo », interessandosi, ad esempio, « della lotta ventennale condotta da Lissenko per il trionfo delle nuove teorie sulla genetica, o del piano di rimboschimento contro la siccità ».

Una riprova di quanto si è detto è data dalla quasi completa inattività di scrittori di teatro che già hanno dato lavori famosi, entrati da tempo nel repertorio come « classici sovietici » e tradotti anche nelle lingue occidentali, come Viscnevskij (autore di *Una tragedia ottimistica*), Vsevolod Ivanov (*Il treno blindato 14-69*), Kataev (*La quadratura del circolo*), Lavrenev (*La rottura*), Scvarkin (*I figli altrui*), ecc., alcuni dei quali si sono limitati a tradurre in russo qualche lavoretto occidentale, ovvero opere di altri drammaturghi delle repubbliche federate.

Altro segno di decadenza, secondo il critico e drammaturgo Pervenzev, è la sempre più frequente apparizione di opere scritte da due, tre e financo quattro autori in collaborazione! E' questo un fenomeno, forse estraneo all'occidente, dove il senso dell'individualismo è più forte che non nei popoli slavi in generale, ma che se in altri campi ha dato buoni risultati (basti ricordare a questo proposito i tre pittori Kukriniksy), nel teatro è quasi costantemente accompagnato da scarso valore artistico e dalla presenza di semplici esercitazioni di mestiere, il più spesso prive di ogni attrattiva.

Passando ad altro, ricorderemo che il Presidium del Soviet Supremo dell'URSS ha conferito vistose onorificenze ai vari attori, registi e collaboratori del Teatro Mossoviet di Mosca, in occasione del 25° anniversario della sua fondazione. Il Mossoviet è un teatro che sin dall'inizio si è dedicato alla messa in scena di opere che in forme artistiche riflettessero problemi della massima attualità, tanto da essere ripetutamente definito « teatro politico e popolare ». Ha cominciato con *Storm* di Bill-Belotserkovskij e da allora le produzioni più significative, specie dal punto di vista politico, sono passate dalle sue scene. Lo dirige da più di un decennio il regista Zavadskij, valente allievo di Stanislavskij, che ha « lanciato » alcuni giovani drammaturghi, fra cui il noto Sofronov, e artisti ormai celebri come Vanin e altri.

Il Mossoviet ha dato con successo, nell'ormai trascorsa stagione, tre lavori importanti: *Carattere moscovita* (di cui si è parlato prima d'ora); *Il grande destino*, di Surov e *La legge dell'onore*, di Stein.

Il grande destino — presentato anche col titolo *L'offesa* — ha riscosso unanimi consensi per la sua « profonda veridicità, semplicità e assenza di falsi splendori scenici ». Ne sono protagonisti il colchoziano Kostiuscin e il segretario del partito Teleghin. Kostiuscin è un onesto comunista che a causa della sua « arretratezza politica » ha perso, con la fede nelle proprie possibilità, ogni effettivo legame con la vita e gli uomini. Teleghin, alternando ai consigli le aspre critiche e i rimproveri, lo aiuta a rimettersi in carreggiata e a diventare uno dei migliori lavoratori del colchoz.

Eroe principale della *Legge dell'onore* è l'accademico sovietico Verejskij, un figlio del popolo, intelligente, democratico che ama la vita e lotta contro la tendenza di alcuni suoi colleghi a « venerare la scienza occidentale ». La sua controfigura è Dobrotvorskij che, mantenutosi apolitico in prigionia, ha « assimilato le dannose teorie sull'unità mondiale della scienza » e, quel che è peggio, non ha alcun rispetto del lavoro collettivo dei suoi collaboratori scientifici, « non ne capisce la forza e le possibilità ».

Spettacoli come questi, secondo il critico Zamanskij, non sono stati soltanto oggetto della viva attenzione di una grande folla di spettatori, ma hanno consentito al Mossoviet di superare una delle più grandi difficoltà in cui si dibattono anche i teatri sovietici: il raggiungimento dell'autosufficienza economica.

Già sin dal marzo di quest'anno il Consiglio dei Ministri dell'URSS aveva lamentato « l'intollerabile parassitismo dei teatri che fanno ricorso sistematico alle sovvenzioni statali, per la scarsità delle entrate ottenute con la vendita dei biglietti ». Ma nonostante i comitati cittadini e quelli per gli affari dell'arte delle repubbliche sovietiche si siano adoperati per aumentare il concorso di pubblico e diminuire le uscite, la situazione generale è mutata di poco. La consistenza del repertorio è quella che decide. Le statistiche ci dicono che lavori allegri e leggeri, come *L'uomo dell'al di là; Il figlio; Giorno di riposo;* e simili, hanno fatto adempiere soltanto per metà il piano artistico-finanziario di molti teatri sovietici. I migliori successi « di cassetta » si sono avuti invece con lavori di maggiore impegno (*Makar Dubrava; In una città; Il nostro pane quotidiano; Lontano da Stalingrado;* ecc.) tanto che, ad esempio, il Teatro della regione di Kalinin ha dovuto allestire 541 spettacoli invece dei 330 previsti, accogliendo circa 200 mila spettatori.

Per quanto riguarda le spese citiamo un esempio indicativo: il Teatro intitolato a Zankovetskij, a riduzione avvenuta degli organici, conta ancora 215 persone, di cui soltanto 80 sono attori, registi, ecc., gli altri fanno parte... dell'amministrazione! Tutto il mondo è paese, si dirà. Ma le autorità sovietiche non la prendono su questo tono: un'altra deliberazione del Consiglio dei Ministri prescrive che « le sovvenzioni statali siano ridotte al minimo, e i teatri siano invitati a raggiungere l'autosufficienza; dopo di che sarà operata la revisione della rete teatrale, per trasferire o mettere in liquidazione quei teatri che non dovessero soddisfare dal punto di vista artistico e finanziario ».

Andrea Jemma

NORMAN CORWIN

Gli Americani erano infelici. Si rivolsero a Norman Corwin della Radio, che facesse qualcosa. E Corwin scrisse «Il mio cliente Ricciolo». Gli Americani si rasserenarono e da questa radioscena trassero un film. Perchè anche l'occhio vuole la sua parte.

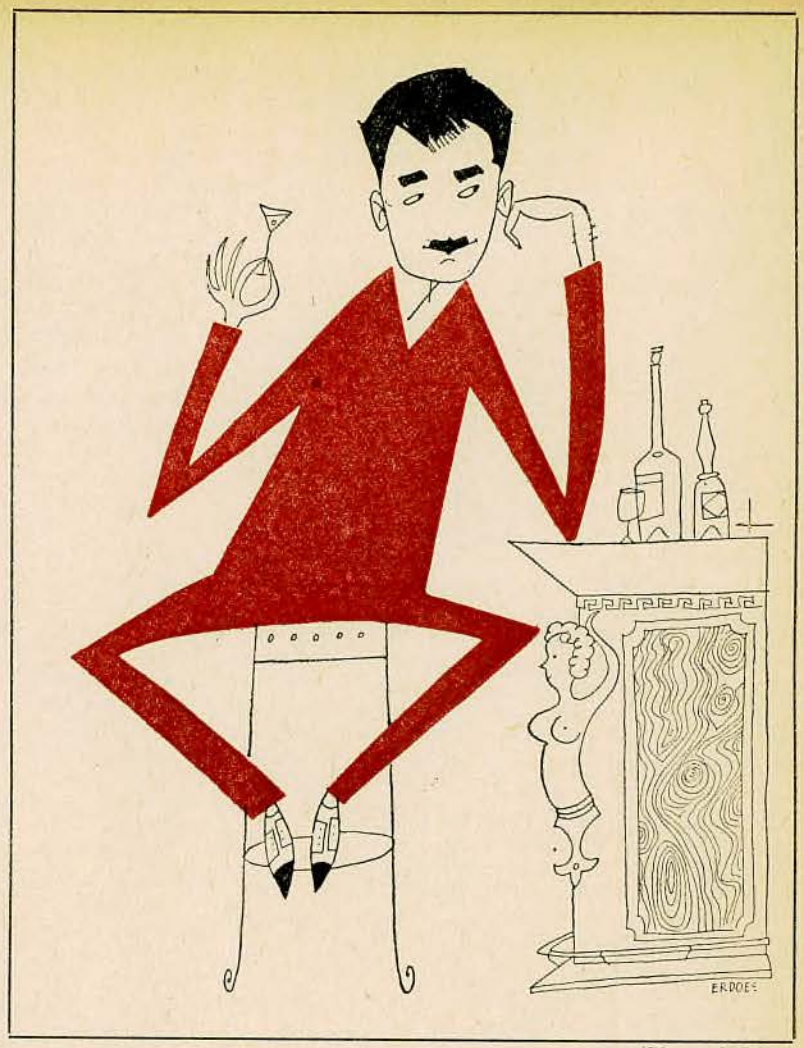
Con la testa fra le mani e il cuore gonfio d'amarezza, un pomeriggio d'estate — nel 1940 — Norman Corwin meditava tristemente sulla sconfitta degli eserciti francesi in Europa e sulla triste realtà d'una guerra che sembrava volgere decisamente al brutto per la civiltà occidentale. Sopravvenne un amico suo, Douglas Coulten e: «Norman, — gli disse — Norman Corwin, leggi qui che bella storia ha inventato un'amica mia su un verme che balla a suon di musica».

Norman Corwin protestò che non aveva nessuna voglia di leggere storie di vermi. Disse che dopo quanto stava succedendo in Europa per il tradimento di quei grossi vermi che si chiamavano Laval e compagni non se la sentiva proprio di interessarsi alle avventure di altri vermi, comunque fossero: «I am so unhappy, — *disse* — about the treachery of some remarkable worms named Daladier, Laval and Bonnet that I am in no mood for others...». *Douglas Coulten che, evidentemente, doveva avere un temperamento loico, tornò alla carica senza farsi smontare*: «*Norman, — disse — tutti in America siamo* unhappy, *siamo tristi e sconsolati perchè, in fondo, a questa Francia ci siamo affezionati. Ma appunto perchè siamo così* unhappy *tu che ci sai fare dovresti cercare di farci stare un po' allegri, dovresti cercare di tenere su il morale al popolo e all'esercito. Per la patria, — aggiunse Douglas Coulten, che era quel che si dice un filone — per questa grande e importante patria America con stelle e strisce*».

Corwin, sensibile, non seppe dir di no. Lesse la storia della ragazza che, per la cronaca, si chiamava Lucille Fletcher Herrmann, e la trovò buona. La storia, beninteso. A parte il fatto ch'era ambientata a Hollywood e ch'era completamente diversa dal suo adattamento radiofonico, la storia gli piacque. Cosicchè si mise al lavoro e la ridusse rapidamente alla forma che presentiamo.

Con L'odissea di Runyon Jones *(da noi pubblicata nel n. 80 del primo marzo di quest'anno) questo* My Client Curley *è forse la cosa migliore di Corwin, la più azzeccata, quella che meglio delle sue moltissime altre dà l'esatta misura delle sue ragguardevoli possibilità e introduce alla più esatta conoscenza del suo gentile mondo poetico. Poliziotti intraprendenti come commessi viaggiatori, abilissimi a far quattrini ma, in fondo, forniti di un gran cuore di zucchero filato che si commuovono per un gatto infelice, per un cagnolino abbandonato, per un bruco che balla. Ragazzini rissosi, patetici e pittoreschi e tanto buoni. Tutti buoni nel mondo di Corwin. Buoni senza essere stucchevoli: buoni con uno sviluppato senso dello «humour», un'acuta sensibilità al ridicolo. Pensate che cosa avrebbe potuto fare Edmondo De Amicis se avesse posseduto questo senso prezioso dello «humour», queste leggere venature satiriche che dànno sapore alla rugiada patetica: pensate a ciò che fa Corwin.*

Gigi Cane



(Disegno di Erdoes)

IL MIO CLIENTE RICCIOLO

radioscena di

NORMAN CORWIN

L'ANNUNCIATORE — Signore e signori: nella seguente commedia ogni somiglianza a bruchi vivi o morti è puramente occasionale. (*Musica: trattamento sinfonico di « Sì signore, questo è il mio bambino ». Crescendo, diminuendo, sottofondo*).

L'AGENTE — Vi sono molte cose delle quali un uomo non ama parlare, perchè... (*Cessa la musica*) Bene, mi limiterò a raccontarvi questa storia del mio cliente Ricciolo e poi tornerò al mio mestiere di agente e cercherò di dimenticarla. Ma se dovesse venirmi un nodo alla gola mentre ve la racconto spero che mi vorrete perdonare perchè tutta questa storia è così recente che mi sento ancora emozionato. Per farla breve, vi dirò che un giorno passeggiavo in periferia, quando la mia attenzione fu attratta da due ragazzi che sedevano a un lato della strada. Uno di essi suonava l'armonica. (*Armonica: molto staccata dal microfono accenna la canzone « Sul lato della strada »*) Erano chinati e osservavano qualche cosa in terra, ed io che sono curioso mi sono fermato a guardare cos'era. (*Si dissolve l'armonica suonando « Sì signore, quello è il mio bambino »*) Salve, ragazzi, cosa avete lì? (*L'armonica cessa di scatto*).

FAT — Abbiamo un bruco addestrato.

L'AGENTE — Addestrato a che cosa?

STINKY — Ballo.

L'AGENTE (*ridendo*) — Non ci credo.

STINKY — Sicuro.

FAT (*in tono pratico*) — Dateci cinque lire e ve lo mostriamo.

L'AGENTE (*bonario*) — Oh, un trucco, eh? Va bè, avete trovato lo scemo. Eccovi dieci lire.

FAT — Grazie. Avanti Stinky, suona. (*L'armonica incomincia a suonare*).

L'AGENTE (*dopo una pausa*) — Ehi, guarda che roba. (*A Stinky*) Adesso fermati. (*L'armonica smette*) Dio mi maledica, smette proprio quando finisce di suonare.

FAT — Sicuro. Stinky l'ha addestrato così.

STINKY — Oh, è niente.

L'AGENTE (*incredulo*) — Suona qualche altra cosa, Stinky. (*L'armonica comincia e brevemente finisce la canzone. Ridendo con gusto*) Smette proprio quando è finito.

STINKY — Sicuro, è bravo no? (*A Ricciolo con affetto*) Andiamo via, monta sulle dita... Bravo. (*Strascicando*).

L'AGENTE — Balla ogni genere di musica, Ricciolo?

FAT — No, soltanto « Sì signore, questo è il mio bambino ».

L'AGENTE — Vuoi dire che balla soltanto una canzone?

STINKY — Sì, signore. Ne ho provato un mucchio di altre, ma gli piace solo quella.

L'AGENTE — Cosa credi, perchè balla solo quella?

STINKY — Mah! Un tale che conosco mi ha detto che ha un vero orecchio musicale.

FAT — Forse sono quei due affari che ha sul capo, no? Orecchi musicali?

L'AGENTE — No. Quelle sono le antenne.

STINKY — Antenne? (*Ride*) Non è mica un apparecchio radio. (*Divertito, dopo una breve pausa, comincia a ridere*).

FAT (*ride anche lui*).

L'AGENTE — Ehi!

FAT — Cosa?

L'AGENTE — Chissà che non abbia sangue di serpente. Sai che ci sono serpenti che ballano?

FAT — Dici sul serio?

L'AGENTE — Aspetta. Dammi un momento l'armonica.

STINKY — Prenda.

L'AGENTE — Ricciolo potrebbe essere imparentato con un serpente asiatico. Vediamo un po'. (*L'armonica suona la danza del ventre. Cessa*) No, non si muove. Deve essere davvero un bruco americano.

STINKY — Già.

L'AGENTE — Sentite ragazzi. Vi faccio una proposta. Quanto volete per Ricciolo?

FAT (*pratico*) — Quanto ci dà?

STINKY (*risentito*) — Ehi, un momento. Ricciolo è mio, e io non voglio venderlo.

L'AGENTE — Perchè no, Stinky?

STINKY (*vergognoso*) — Perchè... ecco... Bene, perchè... non voglio venderlo.

FAT — Lo sa perchè non vuol venderlo?

L'AGENTE — Perchè?

FAT — Perchè s'è fissato.

STINKY — Oh, chetati Fat.

L'AGENTE — Intendi dire che vuoi così bene a Ricciolo che non puoi separarti da lui? (*Pausa*).

STINKY — No, dico solo che non voglio venderlo.

Nemmeno per un dollaro. Nemmeno per due dollari.

L'AGENTE — Beh, certo credo che nessuno ti darebbe tanto denaro.

STINKY — Non m'importa. Ricciolo è mio e voglio tenermelo. L'ho allevato da quand'era appena nato.

L'AGENTE — Stai a sentire, piccolo. Io credo che tu sia un ragazzo intelligente e scaltro. E perciò sono pronto a pagarti Ricciolo cinque dollari.

FAT — Ehi, cinque dollari! Cosa ne dici Stinky? Eh?

STINKY (*quasi in lacrime*) — Bene... non lo so; ecco.

FAT — Prendili, te lo dico io. Adesso puoi comprarti i pattini.

STINKY (*desolato*) — Certo, lo so che è un mucchio di soldi. Ma, vedi (*pausa*) io voglio bene a Ricciolo e credo che Ricciolo mi voglia bene anche lui. Quando siamo soli, io gli parlo e lui mi capisce. (*Riscaldandosi*) Ricciolo mi vuol bene. È molto intelligente, anche se non sembra.

L'AGENTE — Oh, che è intelligente si vede.

STINKY (*serio*) — Sa, senza di me, credo che Ricciolo morirebbe.

L'AGENTE — Credi sul serio?

STINKY — Certo. Dopo tutto, anche lui è figlio di Dio, no? Morirebbe assolutamente.

L'AGENTE — Stammi a sentire, Stinky. Ti voglio parlare da uomo a uomo. Questo tuo bruco ha un grande valore. Vale un mucchio di soldi. Molto più di cinque dollari.

FAT — Sul serio?

L'AGENTE — Dunque, ecco qua quel che faremo. Stinky, tu starai con Ricciolo e io sarò il vostro manager. Ricciolo sarà il mio cliente.

FAT — Cosa vuol dire?

STINKY — Cos'è un cliente?

L'AGENTE — Non puoi capire bene. È una cosa della quale devo parlare con i tuoi genitori perchè devo avere la loro firma su un contratto. Secondo la legge tu sei un minorenne, capisci?

STINKY — Non ho mica fatto niente di male. (*Musica di transizione. Orchestra con armonica*).

L'AGENTE — Così cominciò. Ricciolo divenne il mio cliente e io mi presi lui e Stinky. La prima cosa che faccio è un bel lancio pubblicitario. E certo quei giornalisti ci sanno fare. Prima, pagine con fotografie. Fotografie di Ricciolo, fotografie di Stinky, fotografie mie. Fotografie del mio cliente che balla su una foglia, che si arrampica sul dito del sindaco, che sale sulla gamba di una bella indossatrice, che siede in un piccolo palco tutto per lui all'opera. E che titoli! Titoli come nel « Times ».

VOCE — Bruco che balla alle note di « Sì signore... ». Il Fred Astaire del mondo degli insetti mostra un senso umano del ritmo. (*Una piccola frase di « Sì, signore » ripetuta progressivamente tre volte che si risolve in un arrangiamento a fanfara la quarta volta*).

L'AGENTE — Il « Post ».

VOCE — Curley sotto custodia di Stinky. Giovane addomesticatore di bruchi. (*Stesso motivo*).

L'AGENTE — « The Brooklin Awgle ».

VOCE — Insetto fenomeno impara a ballare. (*Motivo*).

L'AGENTE — « The World Telegram ».

VOCE — Il passo di Ricciolo diventa una nuova sensazionale danza nazionale.

L'AGENTE — E con tutta quella pubblicità, le cose cominciarono ad andare veramente bene. Primo: Bill Robinson presenta un passo di Ricciolo al Cotton Club. (*Effetto di un ballo tip-tap*) Poi Raymond Scott scrive una canzone intitolata « Il ballo del bruco ». Per farla breve mi arriva un'infinità di offerte. I soldi incominciano ad entrare a fiumi. Affitto un appartamento di lusso e mi prendo una segretaria.

LA RAGAZZA — Impresa Ricciolo. Buongiorno.

L'AGENTE — Compro una bicicletta e dei nuovi abiti per Stinky.

STINKY — Oh, grazie mille.

L'AGENTE — La pubblicità comincia ad accumularsi. Ricevo un telegramma da Hollywood.

VOCE — Offriamo un milione per l'apparizione di Ricciolo in un cartone animato. Proponiamo un carattere vivo per prima volta fra cartoni animati. Gradiremmo risposta immediata. Cordialmente Walt Disney.

L'AGENTE — Ma... oh... oh... signorina.

LA RAGAZZA — Dica?

L'AGENTE — Telegrafi a Walt Disney ad Hollywood, California.

LA RAGAZZA — Sì, signore.

L'AGENTE (*detta*) — D'accordo, ma prezzo deve essere portato a dieci milioni.

LA RAGAZZA — Soltanto?

L'AGENTE — Crede che dovrei chiedere di più?

LA RAGAZZA — No, voglio dire... È tutto qui il testo del telegramma? (*Suona il telefono. Alza il ricevitore*) Impresa Ricciolo... Un momento per favore. (*All'agente*) C'è la rivista « Timo ». Vuole che le passi la comunicazione?

L'AGENTE — Va bene. (*Rumore di microfono che viene alzato. Conversazioni nello sfondo, lontano dal microfono*) Pronto? Sì, sono io. Sì. Bene, vede... sì... oh, oh. No, l'ho scoperto che apparteneva al ragazzo. Sì, va bene. (*Suona un altro telefono*).

LA RAGAZZA — Impresa Ricciolo. È occupato su un'altra linea. Chi? Oh, sì. Mi ha incaricata di dirvi di ordinare una spedizione giornaliera per aereo di foglie di salice dalla Florida. (*Suona il terzo telefono*) Un momento per favore. (*Suona il quarto telefono. Suono alternato con il terzo. La ragazza strilla spazientita all'agente*) Farebbe meglio a prendersi qualche altra segretaria.

L'AGENTE — No... No. Sì certo. No, non ancora... Ah, certamente... Lo tengo qua con me...! Stinky gli sta dietro la maggior parte del tempo... Sì... Cosa? No... Oh, no. Scusi?... Oh, certamente... Sì, dal primo momento... Appunto... Non ancora...

Forse non ancora per un'altra settimana o due... Assolutamente... Abbiamo provato tutti i generi di musica... No, no... Ma a cosa vi riferite?... No, io no... Cosa?... Oh, sì... (*Accordo musicale che sovrasta i telefoni e la conversazione*) Bene, le cose vanno avanti così e Ricciolo si guadagna un'infinità di denari quando mi vedo arrivare tre individui che non mi aspettavo.

PRIMO ENTOMOLOGO — Abbiamo letto sui giornali del vostro meraviglioso esemplare e siamo venuti per chiedervi il permesso di esaminarlo.

L'AGENTE — Esaminarlo? Per che cosa?

SECONDO ENTOMOLOGO — Noi siamo dei lepidotteristi.

L'AGENTE — Lepidotteristi? Ma Ricciolo è un bruco non un leopardo.

TERZO ENTOMOLOGO — Ah, no. Mio caro uomo. La lepidotterologia è una branca dell'entomologia che tratta l'ordine degli insetti. Della quale il vostro... ehm, come dire... cliente, è un membro.

L'AGENTE — Va bene, ma io sono sicuro che Ricciolo non vuole essere esaminato da nessuno.

PRIMO ENTOMOLOGO — Oh, andiamo, andiamo. Se questo bruco è così eccezionale come dicono i giornali, voi indubbiamente dovete aver la cortesia di permettere alla scienza di esaminarlo.

SECONDO ENTOMOLOGO — Esattamente.

TERZO ENTOMOLOGO — Sarebbe semplicemente criminale non permettere alla scienza di investigare.

L'AGENTE (*brontolando*) — Bene, se la prendete in quel modo credo che...

PRIMO ENTOMOLOGO — Non ci vorranno più di due minuti.

L'AGENTE — Oh, va bene. Venite con me, vi prego. (*Passi da una stanza all'altra. Porta che si apre e si chiude*) Ciao, Stinky.

STINKY — Buongiorno.

L'AGENTE — Questo è Stinky, signori. Scopritore e allevatore del mio cliente. Lui sta a guardia di Ricciolo tutto il tempo. (*Tutti lo salutano*) Eccolo là in quella scatola. Vi prego di stare attenti a maneggiarlo.

SECONDO ENTOMOLOGO — Ah!!! Eccolo finalmente.

TERZO ENTOMOLOGO — Oh Dio! Minuscolo, eh?

PRIMO ENTOMOLOGO (*esaminando*) — Uhhmmm. Mandibola normale... Prima mascella insolitamente cospicua...

SECONDO ENTOMOLOGO — Oh, guardi, guardi, dottore. Sta cercando di morderla.

TERZO ENTOMOLOGO — Ah, fino ad ora non ho mai visto una persona aggredita da un bruco. Meraviglioso.

PRIMO ENTOMOLOGO — Guardi, dottore, questo eccezionale prolungamento delle estremità addominali.

SECONDO ENTOMOLOGO — Già, già. Questa caratteristica non le ricorda la aglasis antiope?

TERZO ENTOMOLOGO — Incredibile.

PRIMO ENTOMOLOGO — E guardate qua. Non ho mai visto degli ocelli simili, altro che nella melanargia galatea. E la chitilizzazione?...

L'AGENTE — Dite sul serio?

SECONDO ENTOMOLOGO (*all'agente*) — Sì signore. Rallegramenti. Questo è un esemplare eccezionale. Si può dirlo anche prima di aver misurato le sue reazioni agli stimoli musicali.

PRIMO ENTOMOLOGO — Appartiene al genere ordinario di Papilio Rutulus, ma ha l'aspetto più straordinario...

L'AGENTE — Grazie mille.

PRIMO ENTOMOLOGO — Ma... Ehm... Noi pensiamo che questo esemplare sarebbe molto più utile alla società se voi invece di esibirlo per scopi commerciali lo prestaste o lo donaste al Museo di storia naturale dove potrebbe essere studiato più a fondo dai migliori entomologi del mondo.

L'AGENTE — Ma io...

SECONDO ENTOMOLOGO — Esattamente. E quanto vuole? Noi potremmo sezionarlo e...

STINKY (*terrorizzato*) — No, no. Non lo avranno. (*Piangendo*) No... non lasciategli prendere Ricciolo. (*Continua a protestare e a piangere*).

TERZO ENTOMOLOGO — Non piangere, ragazzo. Noi non gli faremo male.

PRIMO ENTOMOLOGO — Un insetto come questo si trova forse una volta ogni milione di anni. E certamente per amore di denaro non vorrete rischiare di menomarlo col troppo lavoro.

L'AGENTE — Vorreste accusarmi di sacrificare la salute di Ricciolo per lucro? È assolutamente ridicolo. Ricciolo è... (*Si bussa all'uscio. Tutto il rumore cessa comprese le proteste di Stinky*) Avanti. (*Si apre la porta*).

LA RAGAZZA — Ho ricevuto un altro telegramma dalla costa del Pacifico. Walt Disney ha portato la sua offerta a due milioni.

L'AGENTE — Due milioni? Dica dieci milioni o niente. (*Accordo musicale sfumato in sottofondo*) Bene, i giornali si sono impossessati della storia degli entomologi ed ecco qua un altro mucchio di pubblicità. Sta diventando una questione morale. Con preti che ne parlano nei loro sermoni, e altra roba del genere. Io vengo attaccato dai giornali politici per sfruttamento di lavoro di bruco.

VOCE — ... Del vergognoso sfruttamento di un piccolo innocente insetto da parte di un agente mercenario che ha rivolto a suo vantaggio personale un fenomeno naturale che appartiene esclusivamente a un museo. La massa deve essere condannata perchè incoraggia questo commerciante di schiavi a continuare...

L'AGENTE — Ma d'altra parte io vengo difeso come un individualista che si rifiuta di sottomettersi all'irreggimentazione.

ALTRA VOCE — Un uomo possiede un insetto intelligente. Quest'uomo ha il diritto di amministrare questo insetto. Non esiste ombra di dubbio su questo fatto. Eppure si chiede a quest'uomo di rinunciare al suo cliente per scopi scientifici.

Egli rifiuta. Ha il diritto di rifiutare. Nessuno può negargli quel diritto. Eppure in certi quartieri egli viene attaccato semplicemente perchè insiste per godere dei suoi diritti costituzionali. In questo momento in cui in tutto il mondo si sta tentando di ridurre la personalità dell'individuo, è consolante trovare un uomo che si alza e lotta per i suoi diritti. Gli facciamo i nostri migliori auguri: noi lo difenderemo con tutti i mezzi, con i piedi fermamente piantati su quella stessa terra dalla quale è sorto il suo insetto. (*Comincia a sfumare*) Contro coloro che vorrebbero voltare le spalle al progresso...

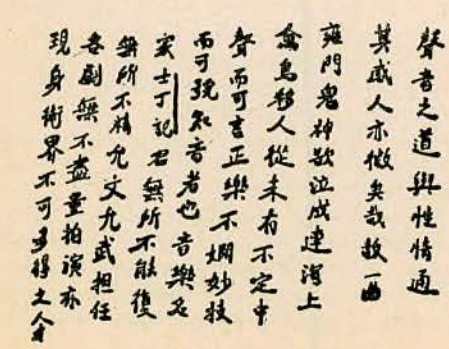
L'AGENTE — La legione americana e le figlie della Rivoluzione americana mandano a Ricciolo un arboscello d'argento e una bandiera in miniatura da mettere in cima alla sua scatola. I corrispondenti stranieri si dànno da fare per telegrafare i loro articoli ai giornali. A Madrid il giornale spagnolo « Gràfico » tira fuori un articolo...

« EL GRÀFICO » — Mas los norte-americanos no deben olvidar que la danza española es la mejor de todas y que si la oruga del señor Stinky tuviese un poquitin de buen oído para la musica, reconoceria los irrestibles ritmos de la yota, y no se limitaria a tocar « Sì signore, questo è il mio bambino ». Es un insulto a los paises latinos que esse insecto...

L'AGENTE — Che coraggio. Guarda la mentalità latina. A Parigi sì che le cose vanno bene. « Le Temps » pubblica:

« LE TEMPS » — Tous ceux qui aiment la nature de même que ceux qui s'intéressent aux aspects les plus subtiles de la danse e de la musique, se réjouiront avec notre république soeur, les Etats Unis, de la découverte d'une chenille dansante que le monde connaît affectueusement sous le nom de Ricciolo. Et c'est remarquable de constater que cet insecte ne consent à danser que si l'on joue l'air justement célèbre: « Oui, monsieur, c'est mon bébé! ».

L'AGENTE — E non basta. Ecco qua dei commenti abbastanza favorevoli da Sciangai; sono del « Shangai Express »:



Il marajà di Lahore manda a Ricciolo delle foglie di salice dagli alberi del salice sacro del tempio.

STINKY — Guarda: un pacco che viene da un posto chiamato Lahore. Posso avere i francobolli?

L'AGENTE — Prendili. La radio della Columbia ci ha chiesto una trasmissione diretta dalla scatola di Ricciolo per far sentire agli ascoltatori il suono delle mandibole di Ricciolo mentre mangia.

SMITH — Questo è John Smith che vi parla dal quartier generale dell'impresa Ricciolo dove abbiamo piazzato il microfono sepolto fra le foglie di salice per riprendere il suono del solo insetto ballerino del mondo, mentre... (*Comincia a sfumare*) mangia la sua cena dopo una dura giornata di lavoro, durante la quale ha dovuto esibire il suo talento alla stampa.

L'AGENTE — Walt Disney è disposto a pagare cinque milioni ma io insisto ancora sui dieci. Grover Whalen vuole scritturare Ricciolo per fare un ballo caratteristico inglese sulla copertina della Magna Charta alla fiera mondiale. In breve, tutto va bene finchè un giorno alcuni individui vengono a cercare Ricciolo. Soltanto che questa volta non sono degli scienziati ma dei musicisti.

VOCE (*entra sfumando*) — E quindi, nell'interesse della musica, noi, membri di questo comitato, pensiamo che renderete un enorme servigio alla conoscenza musicale se ci permetterete di provare l'effetto della musica classica sul vostro cliente.

L'AGENTE — E che beneficio è questo?

VOCE — Che può aprire un campo completamente nuovo di psicologia, di educazione alla musica. Il mondo conosce pochissimo degli istinti musicali degli animali, e niente di quelli degli insetti. Ora...

L'AGENTE — Ma voi sciupate il vostro tempo. Ricciolo balla soltanto una canzone.

VOCE — Avete provato altri pezzi?

L'AGENTE — Certo. Digli quello che hai suonato, Stinky.

STINKY — Ho suonato: « Cesserà di piovere », « Il mio paese », « Io e tu », « La polka del barile di birra », « Brilla o luna », « La musica va in giro »...

VOCE — Ah, ma non musica classica.

L'AGENTE — Sicuro, anche quella. Io stesso ho suonato « Dolce mistero della vita » di Victor Erbert.

VOCE (*accondiscendente*) — Non ha mica provato a suonare delle sinfonie, no?

L'AGENTE — Disney sta cercando proprio ora di acquistare i diritti per una sinfonia burlesca. La sua ultima offerta...

VOCE — No, non mi sono spiegato. Ecco quel che vorremmo fare. (*Sfuma*) Noi mettiamo Ricciolo in un auditorio con un'orchestra ed eseguiamo una scelta serie di testi usando musica sinfonica selezionata con un tempo ritmico. Quindi, per mezzo di lavori rappresentativi, noi possiamo

rapidamente stabilire... (*Rumore di bacchetta sul leggìo*).

Il Direttore — Lo so, lo so. Mi rendo conto che siete stanchi. Abbiamo già suonato sessantasette brani, ma dobbiamo suonarne ancora qualcuno e poi smetteremo fino a domani.

Il Musicista — Il bruco si è mosso?

Il Direttore — Finora non ha fatto nemmeno un passo. Ma forse può darsi che si muova all'« Habañera » della Carmen. (*Bacchetta che batte sul leggìo. Musica di habañera*) Basta, basta! (*La musica smette*) E va bene, tentiamo il numero 69. Balletto di « Rosamunda ». (*Musica come sopra*) Basta! (*Fine della musica*) Il prossimo, numero 70. Il moto perpetuo di Strauss. (*Come sopra. Rimane in sottofondo*).

L'Agente — Tutto questo è durato per due giorni e mezzo, e finalmente dopo duecentodue pezzi è successo qualcosa che ha ravvivato l'attenzione dei giornali per Ricciolo. La « Associated Press » il giorno dopo divulgava la seguente storia. (*Rumore di telescrivente*).

Voce — Ricciolo, il bruco tersicòreo, ha meravigliato oggi gli scienziati ed i musicisti quando improvvisamente si è messo a ballare alla musica del secondo movimento dell'ottava sinfonia di Beethoven. Questo movimento, allegretto scherzando, era il 203° brano musicale suonato per determinare se questo super-bruco poteva o voleva danzare qualche altra cosa oltre a' « Sì signore, questo è il mio bambino ». L'insetto ha sorpreso gli osservatori, in quanto ha danzato gli arrangiamenti e le melodie di entrambi i brani sulle punte dei piedi. Gli scienziati sono incapaci di spiegare il fenomeno. (*Entra sfumando l'« Allegretto scherzando » dell'ottava*) La direzione del bruco annuncia frattanto che Ricciolo apparirà quanto prima come il numero uno in un balletto intitolato « Estravaganza per insetto solo » di William Saroyan, e che Ricciolo ballerà anche in uno spettacolo che verrà dato al Carnegie Hall. (*Accordo musicale*).

L'Agente — E allora le cose hanno cominciato ad andare veramente a gonfie vele. La signora Roosevelt ne parla nella sua rubrica « My day ».

La signora Roosevelt — Non succede spesso che una creatura più piccola del dito mignolo possa impadronirsi completamente dell'immaginazione di milioni di persone. Eppure questa è la eccezionale realtà di quel bruco chiamato Ricciolo e proprio oggi io stavo dicendo al presidente che... (*comincia a sfumare*) son passati molti anni da quando il paese si è interessato tanto di...

Un Filatelico — Si parla, fra i collezionisti di francobolli, di emettere uno speciale francobollo Ricciolo filatelico. E poichè il francobollo Ricciolo sarebbe il solo francobollo stampato per un insetto, il suo valore filatelico (*sfuma*) assumerebbe proporzioni prodigiose.

L'Agente — Le società scientifiche si offrono per valorizzare il genio di Ricciolo e, lo credereste? la convenzione annuale dell'accademia americana di lepidotterologia e di entomologia, perfino invita Stinky a tenere delle conferenze.

Stinky (*esitante*) — Così... dissi a mia madre: « Ma', mi dài un soldo? Voglio comprare della cioccolata ». Mia madre mi dice di sì e mi dà un soldo – Eh... eh... così, mentre andavo al negozio, vedo un bruco – Eh... che attraversava la strada... Ehm, uhm... così io mi fermai per osservarlo, capite? Così allora (*sfuma*) io l'ho raccattato e poi ho incominciato a fischiare una canzone. Ah... e per caso era... sì, insomma... « Sì signore, questo è il mio bambino ».

L'Agente — E il denaro continua ad arrivare. Noi andiamo avanti benissimo seppure costi un'infinità per mantenere i miei uffici di lusso e tutte quelle segretarie. Ma io aspetto di ricevere tutti quei soldi, i dieci milioni da Disney, e poi smettere di lavorare. Bene, per farla breve, dopo uno scambio di telegrammi e di telefonate, una notte Disney telegrafa.

Disney (*voce filtrata*) — Accettato prezzo dieci milioni. Preghiamovi prendere il primo aeroplano con Ricciolo.

L'Agente — Finalmente! Come sono eccitato, vado nella stanza accanto dove dormono Stinky e Ricciolo. Stinky, svegliati, siamo ricchi. Siamo milionari.

Stinky (*ancora addormentato*) — Cosa succede?

L'Agente (*eccitato*) — Andiamo ragazzo. Vestiti. Corri. Vieni a fare un lungo viaggio in aeroplano con me e Ricciolo. Ah, questa volta voglio comprare a Ricciolo la foglia di salice più succolenta che abbia mai mangiata in vita sua. Aspetta che dò la buona notizia a Ricciolo. Eccoci qua, piccola creatura. Ahi! (*Con voce da tenore*) Dov'è? Come mai non è nella sua scatola? Dov'è Ricciolo? (*Gridando*) Ricciolo!

Stinky (*incredulo*) — L'ho messo a letto, io. Come, non è nella scatola?

L'Agente — Svelto, guarda intorno alla stanza. Sotto il tappeto, sotto il letto, sulle pareti, dappertutto. E stai attento dove cammini.

Stinky (*chiamando*) — Ricciolo! Ritorna! Ricciolo! Dove sei, Ricciolo?

L'Agente — Ricciolo, Ricciolo, ascolta. (*Canta « Sì signore » con voce terrorizzata. Stinky si unisce piangendo*) Ricciolo, ti voglio bene. Dove sei?

Stinky — Ricciolo, non lasciarmi.

L'Agente — Dieci milioni, Ricciolo. (*Canta con veemenza. Si interrompe bruscamente*) Senti Stinky, prendi questa lampada tascabile, cercalo per il corridoio e chiedi al portiere di lasciarti guardare sotto il pianerottolo dell'ascensore. Nel frattempo io chiamerò la polizia. (*Stinky se ne va continuando a cantare fra le lacrime. Al telefono*) Centralino,

centralino, mi dia il quartier generale della polizia. Centralino, centralino! (*Sirena. Radio della polizia*).

Prima Voce — Attenzione tutte le macchine. Attenzione tutte le macchine. Stare in guardia per un bruco danzante. Stare in guardia per un bruco danzante. B.R.U.C.O. Bruco. È tutto.

Seconda Voce — Urgente. L'Ufficio federale per le investigazioni non smentisce nè conferma voci secondo le quali Ricciolo, il bruco da dieci milioni, sarebbe stato rapito.

Terza Voce — Signori e signore, siamo stati richiesti dall'autorità cittadina di fare il seguente annuncio. Ogni qualvolta voi ascoltate la canzone «Sì signore, questo è il mio bambino» vi preghiamo di stare molto attenti, ovunque vi troviate, se vedete un bruco danzante nelle vostre vicinanze. Questo annuncio (*sfuma*) si riferisce a Ricciolo il bruco famoso, la cui recente carriera ha...

L'Agente — Tutto il paese cerca invano. Nessuno ha visto Ricciolo. La polizia indaga. Posti di blocco vengono stabiliti in tutto il paese. Stazioni radio suonano « Sì signore, questo è il mio bambino » a intervalli per tutto il giorno e chiedono a tutti gli ascoltatori di stare in guardia. Seguaci di Ricciolo da tutte le parti mandano denari per un fondo ricerche di Ricciolo.

Prima Voce (*in tono oratorio*) — Ed io ho il privilegio, come presidente del Club per le ricerche di Ricciolo, di annunciare ai membri che questo fondo ha raggiunto la mirabolante cifra di un milione duecentotrentottomila quattrocentoquattordici dollari escluso il Sud, dal quale non abbiamo ancora avuto un rapporto preciso. (*Grande applauso*).

Seconda Voce — E io sono assolutamente sicuro che ogni figlio di madre ed ogni figlia di padre dedicherà il suo cuore ed il suo braccio a un sicuro e permanente obiettivo: la ricerca di Ricciolo. (*Applauso più grande*).

L'Agente — Ma nessuno trova Ricciolo. E appena se n'è andato io comincio a rendermi conto quanto ero affezionato a quell'insetto. Comincio a capire perchè Stinky non poteva nemmeno sentir parlare di venderlo in quei vecchi giorni felici. Non posso nemmeno sopportare il pensiero delle foglie di salice. Mi sono ridotto ad odiare tutti gli uccelli e a guardare con sospetto i gatti. E ho cominciato a bere. (*Leggero rumore di fondo*).

Il Cameriere — Che cosa desiderate, signore?

L'Agente — Un coktail triplo.

Il Cameriere — Veramente...

L'Agente — Ho detto un coktail triplo.

Il Cameriere — Sì signore. (*Cessa il rumore di fondo*).

L'Agente — E perfino Stinky comincia a bere per dimenticare. (*Rumore di fondo*).

Il Cameriere — Che desiderate voi, giovanotto?

Stinky — Una tazza di caffè nero.

Il Cameriere — Come dite?

Stinky — Una tazza di caffè nero.

Il Cameriere — Sì signore. (*Cessa il rumore di fondo*).

L'Agente — Frattanto simpatizzanti da tutte le parti del mondo, compresi i Paesi Scandinavi, mi mandano bruchi sperando che Ricciolo possa trovarsi fra di essi.

Il Facchino — Signore, ecco un altro barile di bruchi dall'Australia. Dove dobbiamo metterli?

L'Agente — Li dia al giardino zoologico.

Il Facchino — Quale giardino zoologico, signore?

L'Agente — Qualsiasi giardino zoologico. Qualsiasi posto. Basta che li tolga di mezzo.

Il Facchino — Va bene, signore. (*Chiude la porta*).

L'Agente — Passano i giorni, passano le settimane. Rimando Stinky a casa.

Stinky (*lacrimoso*) — Addio.

L'Agente — Addio, Stinky. Ma, almeno, tu ci hai guadagnato un abito, un'automobile e un autista per portarti a casa.

Stinky — Preferirei aver ancora Ricciolo.

L'Agente — Sì lo so. Bene, addio.

Stinky — Ciao.

L'Agente — Ciao. (*Pausa*) E poi un giorno io siedo al mio posto suonando tristemente il piano con un dito. (*Musica. Suona al piano con un dito «Sì signore, questo è il mio bambino »*) Tutto a un tratto dalla cassa del pianoforte esce (*pausa*) Ricciolo. (*Il piano cessa*) Solo che è cambiato. È differente. Ricciolo non balla più. È diventato una farfalla. (*Entra la musica con il movimento di Beethoven, soffice*) Ricciolo! Salve, Ricciolo... come ti sei fatto grande... (*Narrativamente*) Sbatte le ali un poco, e muove le antenne che adesso sono molto lunghe e belle. Vedo che è ansioso di uscire, di andarsene dove senza dubbio ode il richiamo del suo compagno, così io gli canto un addio. (*Cessa la musica*) Canto dolcemente « Sì signore ». Vola intorno al mio capo; poi si ferma su un quadro di Stinky sull'armadio, poi torna da me e dopo avermi gettato un lungo sguardo vola fuori della finestra per non tornare più. (*Musica a lente riprese combinando i temi di Beethoven con quelli di « Sì signore »*) Per farla breve, io mi siedo e mi vien voglia di piangere. Infatti piango. (*Pausa*) Sì, chi avrebbe mai creduto che un uomo grande dovesse piangere per un bruco? Ma io piansi e non mi vergogno di dirlo. (*Musica*) Bene... Questa è la storia del mio cliente Ricciolo.

FINE DELLA COMMEDIA

Questa radioscena di Norman Corwin è stata trasmessa per la prima volta in Italia dalla Compagnia di prosa di Radio Torino con la regia di Claudio Fino il 27 settembre 1945.

Tutti i diritti sono riservati all'Autore.

Marivaux: La seconde surprise de l'amour
Molière: Les fourberies de Scapin

recitate dagli attori del Teatro de Marigny di Parigi

*

DAL NOSTRO INVIATO GINO DAMERINI

Ripresa in grande stile del Festival del Teatro, della Biennale, a Venezia. Barrault e Jouvet hanno presentato ad un pubblico davvero internazionale, il primo la sua edizione della Seconde surprise de l'amour *di Marivaux, il secondo quella della* Fourberies de Scapin *di Molière, entrambe recitate dalla Compagnia del Teatro Marigny; interprete principale dell'una Madeleine Renaud, dell'altra, nella parte di Scappino, Jean Louis Barrault. E' stato uno spettacolo da levarsi il cappello; non nuovo agli assidui dei teatri di prosa parigini (e in casi come questo, diciamolo con franchezza, la Biennale fa un po' la figura della « provincia »); non certo indenne da riserve; ma stupendo, e in un certo senso esemplare, la lezione del quale vorremmo che profittasse un poco a tutti coloro che credono, da noi, necessario inflazionare la commedia antica, per darle sapore, delle fantasie coreografiche più assurde e più controproducenti. Penso che, dal punto di vista dello stile, la rappresentazione di Marivaux abbia superato quella di Molière; ad ogni modo, nella recitazione di tutte e due s'è esagerato nella ricerca degli effetti: in Marivaux con punte accentuate verso il lezioso; in Molière forzando anche troppo il tono buffonesco, e Dio sa se per una commedia di tanta spontanea ed irresistibile comicità ve ne fosse proprio il bisogno.*

La seconde surprise de l'amour *è una specie di Cenerentola del teatro di Marivaux. Egli aveva dato ai comici italiani, nel 1722 — dopo l'esperimento del*l'Arlequin poli par l'amour — *quella* Surprise de l'amour, *ch'è fondamentale nell'opera sua, perchè ne fissa, in forma e con procedimenti insuperati, i caratteri salienti proponendo, quasi, il tema costante sul quale lavorò di poi, sempre, con il suo finissimo gioco verbale di variazioni. Tutto il teatro di Marivaux si aggira, con accorgimenti e ricami di una rara maestrìa, intorno a quel tema, da cui scaturiscono gli intrighi, le situazioni, le soluzioni: non eguali, ma di una stretta analogia; il tema dell'amore che chiama e vuole l'amore; e come lo chiami, lo voglia, lo raggiunga, è lasciato al dialogo fluttuante di luci, di spiegarcelo. La commedia, affidata alla « Compagnia della Comédie italienne », obbediva alle esigenze particolari di questa; era agita cioè, in parte, dalle maschere; e le maschere vi parlavano con un francese corrotto e pittoresco, che traduceva, in sostanza, il pittoresco originale della loro parlata italodialettale. Il successo ne fu clamoroso; accresciuto dal valore, dalle risorse dei nostri comici e dall'arte della celebre Sylvia che era, allora, nel pieno del suo fulgore, e che furoreggiava. Cinque anni più tardi la « Comédie française » volle rinnovare quel successo; e Marivaux riprese* La surprise de l'amour, *sopprimendo, naturalmente, le maschere in costume e i riflessi della loro presenza. Ma il secondo testo non eguaglia la felicità del primo: non è nè così ispirato nè così colorito nè così divertente; la impostazione letteraria e psicologica, il maggior impegno dell'ambiente, già solenne, della Casa di Molière, lo appesantiscono; la simulata estemporaneità italiana della commedia dell'arte, tutta vivezza, è sostituita da una eleganza incipriata e già manierata. A guardar bene, dati gli atteggiamenti propri della personalità di Barrault, e la sua tendenza al mimo, come si ripete oramai sentenziosamente d'ogni parte, la prima* Surprise *gli sarebbe convenuta meglio della seconda; ma l'impegno delle maschere gli deve essere sembrato troppo grave, con un Arlecchino, soprattutto, che impegna a fondo, e che*

avrebbe finito col vogar sul remo di Scappino. Che cosa accada, in sostanza, nelle Surprise, è noto. Una doppia solitudine campestre accoglie da una parte una giovane marchesa rimasta vedova; dall'altra un giovane cavaliere che ha subìto una dolorosa delusione; la reciproca comprensione delle loro pene li fa passar, presto, dalla pietà alla simpatia amorosa che troverà la strada per rivelarsi ed esprimersi soltanto quando il solito conte, ficcatosi tra i due, per cogliere il suo bene, li spingerà alla spiegazione finale, alla quale avranno collaborato le astuzie della cameriera di lei e del cameriere di lui, destinati essi pure ad un buon matrimonio. L'altalena dei sentimenti e delle speranze degli innamorati, e il fatale procedere dell'azione, in sella agli uni ed alle altre, verso la conclusione inevitabile, è stata messa in deliziosa evidenza dalla recitazione di Madeleine Renaud, e da Jean Desailly; tenuta, tuttavia, in un clima di lieve artifizio cerebrale, mentre il gioco evidente della dialettica marivodiana non spoglia certo della loro umanità i due personaggi, e tende anzi ad avvolgerli in un alone di commozione tendenzialmente romantica. Fresco ed attraentissimo è riescito, grazie a Simone Valère e André Brunot, il controgioco di Lisetta e di Lubino. Maurice Briançon ha attinto dalle dovizie del Luigi XV, il clima dell'allestimento scenico, restando fedele all'epoca e allo spirito della commedia e, insomma, confermando che non è logico, nè lecito, immergere un'opera del Settecento in una trasfigurazione surrealistica novecentesca di quel tempo; ma ha, poi, lavorato con sensibilità tutta moderna di accordi luminosi e di rapporti coloristici, rilevando sulla chiarissima e splendente intonazione dell'ambiente, aperto su di un fondale di ridente campagna, le note sonanti dei costumi: dal nero e dal bianco, ornato prima di nero e poi di pallido rosa, di quelli elegantissimi della marchesa, al celeste di Lisetta, al rosso del cavaliere, ecc. N'è venuta fuori un'armonia sicura e precisa, dentro la quale il testo s'è disteso come nella più persuasiva e redditizia delle cornici. E non vi ha dubbio che molti dei pregi di questa interpretazione procedevano dalla tradizione classica a cui, in sostanza, la regìa del Barrault tutt'altro, qui, che rivoluzionaria, si è attenuta con un rispetto ed una coscienza artistica che costituiscono, forse, il primo dei suoi titoli di merito.

Molière ha scavalcato Marivaux tenendo la seconda parte della serata, divisa da un solo intervallo. Le Fourberies de Scapin segnarono sulle soglie, quasi, della morte, il giulivo ritorno del grande commediografo al genere con cui era partito in giovinezza. Dopo il trionfo, finalmente completo, del Tartufe, egli era stato costretto dalla incontentabilità della Corte, ad una produzione bifida, ad un genere equivoco che mise insieme, con la collaborazione di Lulli, la commedia ed il ballo, la poesia e la musica; la recitazione ed il canto. Il Bourgeois gentilhomme rimane il capolavoro di questo genere; e fu forse terminandolo con i famosi couplets italiani del « ballet des nations », singolare parafrasi della Canzone di Bacco di Lorenzo de' Medici (« Su cantiamo, su gaudiamo, nei bei dì di gioventù, perduto ben non si riacquista più »), stanco delle complicazioni coreografiche che aveva risolte, e di quelle che stava risolvendo con Psyché, ch'egli provò la nostalgia della semplice commedia lineare, basata su antichi e sempre nuovi motivi comici, curiosa non meno dell'eredità classica che dei procedimenti e delle risorse di quella dell'Arte. Con le Fourberies, la maschera di Scapin entra per la prima volta nella commedia francese. Egli l'aveva incontrata nell'Inavvertito o Scappino disturbato del Beltrame, da cui aveva tratto parecchio del suo giovanile Etourdi; e non meraviglia che in piena gloria, ma carico di tristezza per la morte di Madeleine Béjart, per i tradimenti sempre più spudorati della moglie; per le sofferenze fisiche che prelusero bensì al Malade immaginaire, ma anche alla sua fine immatura, essa venisse a snebbiargli l'anima dagli affanni con le sue allegre improntitudini. Così Scappino, reincarnazione di Brighella, già personaggio d'incontro della Commedia italiana dell'Arte con la farsa francese, assunse la fisionomia che doveva durare fino alla fine del '700, del servo buffone che risolve, con i suoi inganni, le situazioni difficili del padrone.

Nelle Fourberies, attraverso la inderogabile trama che presenta i figli innamo-

rati e sposati contro la volontà dei genitori, salvo poi a mostrare che le fanciulle amate erano appunto quelle che i genitori destinavano loro, Scappino conduce le cose in modo da metter nel sacco, e non soltanto in senso figurato, Geronte, padre di Leandro, al quale sottrae una bella somma di denaro per liberare il figlio sedicente prigioniero in una galera turca, e al quale somministra, inoltre, una serie di legnate per punirlo di aver detto una menzogna che lo aveva messo in sospetto del padrone. La commedia scivola via lietamente, rasentando nel testo la farsa, ma non cadendovi mai; difficile è non cader nella farsa recitandola; vi cadde, pare, lo stesso Molière che tenne a battesimo il personaggio di Scapin; e vi cadde il Jouvet con la sua regìa resuscitandola al Marigny. Le Fourberies *non ebbero, alla loro comparsa, il successo che l'autore se ne riprometteva. Il pubblico le accolse tepidamente, pur ridendo senza risparmio, e rilevandone la frase che divenne celebre da allora « che diavolo andava egli a fare su quella galera »; la critica fece loro il viso dell'armi, e il fido Boileau giunse a immaginare Molière irretito di persona, nel sacco ridicolo di Scapin, e non più riconoscibile nell'autore del* Misanthrope. *Jouvet ha accompagnato i comici del Marigny a Venezia con un messaggio bello ed affettuoso, fervido di ammirazione per la commedia. « Da circa trecento anni — egli dice — il distico di Boileau è versato nella pozione pedagogica di ogni francese; esso è diventato l'enunciato di una regola attraverso la quale si giudica l'opera di Molière ». E a tale regola giustamente egli si ribella. Ma a dimostrarne l'infondatezza bastava provare che le* Fourberies *non sono una farsa; ma una commedia comica la quale si regge sulla linea della sua naturale comicità; e che la famigerata scena del sacco può essere circoscritta come una licenza fiorita dal ricordo del teatro di maschere. Ed è proprio qui che Jouvet è venuto meno al suo compito ed alla sua tesi.*

La regìa di Jouvet è andata in cerca, infatti, della comicità non tanto nel testo, quanto nella caratterizzazione esterna dei personaggi. Caratterizzare i personaggi in Molière, è, evidentemente, quel che occorre fare, visto che alla creazione dei caratteri egli tende sempre; ma egli vi tende non prescindendo mai dalla umanità dei suoi tipi, e in ogni caso il codice per interpretarli resta quella naturalezza che egli non si stancò mai di raccomandare ai suoi attori, e che differenziò appunto lui, la sua scuola e la sua arte dalle mode vigenti quando tornò dalla provincia a Parigi. Meglio che la naturalezza Jouvet ha favorito, nei suoi comici, la caricatura: tutti gli interpreti principali in scena apparvero piuttosto delle caricature dei propri personaggi, che i personaggi stessi: divertenti come, appunto, ogni bella ed intensa caricatura, ma artificiosamente calcati; tutti, meno le donne, rese con squisito garbo dalla Valère (Zerbinetta) e dalla Hirt (Giacinta), e, incredibile, meno il Barrault, il quale contrariamente ad ogni attesa ha fatto di Scapin più un loico che un estemporaneo; in un gioco di atteggiamenti misurati e controllati, che, tolta qualche parentesi passeggera, pareva compiacersi d'una riflessiva compostezza statica. Nel complesso della interpretazione c'è stata, dunque, una specie di inversione di rapporti; il valore espressivo della commedia essendo venuto a pesare anzichè sulle trovate di Scappino, sulla buffoneria di Argante e di Geronte; sulla trasformazione di Silvestro in una maschera di Capitan Spaventa rosso fuoco che perde gli speroni e gli stivali, ecc.; mentre d'altro canto la volubilità geniale del protagonista veniva un poco travolta dalla rapidità della recitazione, quella rapidità che, sfiorando appena il testo per superarne l'arcaismo, consente di sciorinare in una sera sei atti non brevi, senza tagli od omissioni. Ma detto questo sul carattere generale della rappresentazione, va anche aggiunto che la intelligenza, la plastica, la caratterizzazione dei personaggi, secondo le direttive ricevute, da parte di tutti gli interpreti, e specialmente del Mahieu e del Bertin, non avrebbero potuto essere nè maggiori, nè più efficaci.

Una commedia seicentesca ben vicina alla commedia dell'arte, con riflessi evidenti e chiassosi di quella, con una maschera — per quanto senza volto — al

centro dell'azione, supposta in una via di Napoli; pensate che se ne sarebbe fatto in Italia, col vento registico che spira oggi: avremmo visto con ogni probabilità cortei di lazzaroni e di pulcinella infastidire gli attori come uno sciame di mosche e mozzar loro le battute sulle labbra. Niente di tutto questo, per fortuna, nella regìa del Jouvet; fatta eccezione per una sensibilizzazione del trasporto di Scapin finto ferito, alla fine della commedia, non una persona in scena più di quelle indicate dall'elenco molieriano, non una diversione, non una aggiunta di colore arbitrario; se non vogliamo considerar tale l'abusato ombrellino dato in mano a Geronte, con una anticipazione di appena qualche anno, del resto, su una moda che intorno al 1671 era ancora agli ombrelloni ben poco manevoli e alle sedie con ombrella per le dame.
Molière pose in Napoli, come già aveva fatto il Beltrame pel suo Scappino, la scena delle Fourberies. Christian Bérard, morto alla vigilia della « première » parigina dello spettacolo pel quale aveva tanto lavorato, s'è poco preoccupato di questa indicazione, limitandosi a richiamar il ricordo della città partenopea col motivo stradale di due rampe di scalèe, che conducono a un ripiano tagliato contro il cielo. Lungo le due salite si succedono, in profondità, le quinte, con l'indicazione impressionistica di alti caseggiati. Parlando, qui, a proposito dei Pettegolezzi delle donne, della messinscena, in genere, di Goldoni, avvertivo che il ritorno al sistema delle quinte, mentre riprodurrebbe gli schemi propri della vecchia scenografia, non preclude la via a invenzioni nuove e pittoresche; ciò che il Bérard fece per le Fourberies lo dimostra ottimamente; d'altra parte col parallelismo delle scalèe, e il muro del piano sopraelevato del fondo, egli è riescito, senza venir meno ad un impianto arcaico ed ampiamente architettonico, a chiudere il più dell'azione dentro una ristretta parapettata, rinforzando, così, l'efficacia della rappresentazione, che è proprio l'opposto di quanto, con effetti dispersivi, si vien praticando da noi. Ideatala in un controluce all'aperto, che si sarebbe voluto dominato da un cielo più vivido, più corrispondente, almeno esso, alla ridente solarità della commedia, il Bérard ha tenuto, conseguentemente, la scena in una tonalità plumbeo-azzurrastra, alla quale ha riferito su di una rigida gamma di grigi — con la sola eccezione di quello di Scapin e del travestimento di Silvestro in spadaccino — tutti i costumi seicenteschi, raggiungendo un indubitabile effetto di rara eleganza, ma distaccandosi, peraltro, dal tono fondamentale del capolavoro molieresco.
Lo spettacolo del Marigny ha riportato il più clamoroso dei successi; e se Madeleine Renaud ed il Barrault furono particolarmente ammirati e festeggiati, gli altri interpreti vennero non meno cordialmente festeggiati alla ribalta così dopo la commedia di Marivaux come dopo quella di Molière.

*

L'Ifigenia in Tauride di Goethe

nell'interpretazione del Burgtheater di Vienna

Questo festival veneziano, e le sue appendici venete, sono venuti completandosi come una antologia teatrale di tutti i tempi e di tutti i generi. Partito dai misteri medievali di Francia ha sfruttato il Cinquecento italiano, il Seicento di Shakespeare e di Molière, il Settecento di Marivaux e quello di Goldoni che lo chiuderà. E' mancato all'appuntamento la Spagna di Lope o di Calderon, ma verranno un'altra volta. Eccoci intanto, ora, con un balzo immenso, anzi con un volo, al lirismo neo classico di Goethe e al teatro di poesia. Chiamato a commemorare, sotto gli auspici dell'Istituto di studi germanici, nel secondo centenario della nascita, il grandissimo poeta, il Burgtheater di Vienna ci ha mandato Helene Thimig, Albia Skoda, Ewald Balser a rappresentare l'Ifigenia in Tauride. E' stata una serata memoranda; il pubblico della mondanità imbecille accorso a pigiarsi nella sala della Fenice al richiamo della moda parigina ha, è vero, snobbato lo spettacolo; ma quello, del resto molto numeroso, intervenu-

tovi, ha potuto rendersi conto, sebbene digiuno, per buona parte, della lingua tedesca, come e perchè, recitando dinanzi alle folle di Londra o di Mosca, digiuni dell'italiano, attori come Tomaso Salvini, senza il lenocinio di messe in scena multicolori e multimilionarie, potessero sollevarle e travolgerle in un entusiasmo di cui le testimonianze stampate ancor oggi ci riempiono di meraviglia. E' stata, questa recita dell'Ifigenia goethiana, la festa del teatro puro; un'opera d'arte stupenda e commovente nella maestà della sua architettura e nella potenza dell'afflato lirico; una interpretazione registica umile ma cosciente, ed ispirata come la devozione di un sacerdote davanti all'altare; una recitazione che ha conquistato subito i più diffidenti, suscitando, dopo le due parti della tragedia, ondate irrefrenabili di applausi e chiamate senza numero che si protrassero alla fine per lungo tempo senza che la gente si decidesse a lasciare i propri posti. E i più commossi dinanzi alla inattesa rivelazione erano gli attori italiani presenti, che alla Fenice si preparano per i successivi spettacoli. Così fosse stato presente qualcuno di quei registi nostri, che mette ogni suo studio nella sofisticazione e nella superfetazione decorativa, e nell'aggiornamento presuntuoso dei testi.

Commemorare Goethe con l'Ifigenia, significava evocarne la figura in quel momento della sua vita in cui gli si rivelava, profonda ed inquietante, la responsabilità morale dell'arte sua, e le tempeste passionali dello « sturm und drang » cominciavano a risolversi in una meditazione interiore ed ordinata delle cose della natura. Il poeta sentì il valore del mito di Ifigenia in relazione alle vicende della sua vita, nel 1776, quando, cioè, aveva ventisette anni e lo affrontò con risoluta continuità, mentre si sentiva dentro le furie di Oreste e la appena nata amicizia con Carlotta von Stein agiva su di lui con la forza rasserenatrice di un amore sororale. I giovanetti romantici si uccidevano con il libro di Werther sul cuore, o nelle tasche; e il rimorso gli si faceva, talora, pungente e disperato; che fortuna trovare una creatura che, non solo non s'abbandonava ad eccessi sentimentali, ma badava ad infrenarlo e ad acquietarlo! Orientato da questo duplice stato d'animo, rifacendosi a quella euripidea, Goethe stese la sua tragedia in quattro successive versioni: in prosa la prima, in versi nel 1780 la seconda, in prosa di nuovo la terza, sul finire del 1786 la quarta e definitiva in versi, influenzato dal soggiorno di Roma e dalle letture di Winckelmann, senza sostanziali modificazioni dall'una all'altra; e incontentabile considerò poi ancora la tragedia come un abbozzo da riprendere. Ma non ne fece più nulla. Dieci anni di maturazione, compresi tra un annuncio ed un dubbio: « E' tutto il giorno che sto ponzando sulla Ifigenia fino ad averne la testa confusa », scriveva nel '76 alla Stein; e al termine della fatica, ad un amico, « Eccovi la Ifigenia, preservatela dagli autori in erba », chè anche a quei tempi, come sempre, gli autori in erba eran feroci con quelli capitati prima. L'Ifigenia in Tauride rispecchia le condizioni di cuore e di mente da cui nacque: il romanticismo virtuale di Euripide lo incoraggiò nel suo, fino ad incorporarlo nella dominante classicità dell'argomento e della estetica winckelmaniana. Frutto di codesto romanticismo, è la introduzione dell'amore del re barbaro Toante per Ifigenia che non corrisponde alla passione di lui, ma si vota alla salvezza di Oreste; e Goethe travasa tutto se stesso in Toante ed in Oreste alternandosi nei due protagonisti: finchè entrambi s'arrenderanno alla lene e persuasiva dolcezza della creatura, arbitra delle loro sorti.

Com'era nell'ordine fatale delle cose, quando, messa in scena in una realizzazione privata e non professionale, nella quale il principe Costantino di Weimar assunse per sè la parte di Pilade, amico inseparabile, e la Schroter quello di Ifigenia, si trattò, per Goethe di scegliere tra il ruolo di Toante innamorato, e quello di Oreste pacificato dalla sorella, fu a questo ch'egli si dedicò, chiara indicazione di un momentaneo ed eloquente autobiografismo.

Nonostante la derivazione dal modello euripideo la tragedia goethiana si svolge

con un lirismo sentimentale autonomo, rifiutando il coro e la sua funzione; ed espandendosi in una attualità spirituale, proiettata nell'avvenire ed in una commozione umana, donde le deriva la forza maggiore della sua suggestione. Lineare e scabra, davvero arcaica, quanto all'architettura, essa è invece gonfia di linfe liriche; l'alto magistero dei pensieri, la scavata ricerca dei palpiti umani, la splendente bellezza della forma equilibrano la staticità dell'azione, e la uniformità del movimento scenico, assorbiti quasi costantemente nella eloquenza del racconto. Una armonia dolce e persuasiva, un'atmosfera di pace e di speranza si liberano dalla figura della protagonista, simbolo e personificazione, come è stato sì spesso ripetuto, della civiltà vittoriosa così della fatalità divina come dell'egoismo barbarico.

La regìa della Ifigenia in Tauride, *non poteva non puntare sulle sue qualità estetiche e culturali, su quella « metafisica storica del bello nell'antichità classica » che si sprigiona dall'insegnamento di Winckelmann, ed è alla base del neoclassicismo settecentesco. Per esser stata scritta nel Settecento, da noi qualcuno l'avrebbe vestita, forse, di sete splendide e circonfusa di raggere di piume; Raul Asian ha ovviamente inquadrata la tragedia in una armonia scenica corrispondente a quella di cui essa vive. Attraverso i bozzetti di Erni Kniepert, il « bosco sacro dinanzi al tempio di Diana » si anima di una lieve intonazione romantica accordando il respiro dei pini e dei cipressi a quello del mare; e i costumi sottolineano la differenza tra la raffinatezza del mondo ellenico, espressa nei drappeggi della trasfigurazione neo classica, ed il decorativismo superficiale dei barbari, applicato a forme e a stoffe rozze in Toante trapunte d'oro. La recitazione, senza rifiutare la sonorità del verso, mira a scandirlo seguendo piuttosto il variare dei sentimenti, che non subendone la tirannìa; e raggiunge così una naturalezza che trae volentieri partito, quando occorra, dalla concitazione declamatoria della tradizione tragica. Helen Thimig, grande attrice di fama internazionale, non più giovane, certo, ma l'età nei miti greci ha una importanza addirittura negativa, ha composto la figura di Ifigenia con una dolcezza ed una spiritualità penetrante che ricordavano la spiritualità della recitazione di Eleonora Duse nelle estreme apparizioni in pubblico. Lenta ed insinuante nel definire il proprio personaggio, drammatica nell'incontro e alle rivelazioni di Oreste, ebbe alla chiusa del quarto atto, sul lirico movimento così tipicamente innovatore della ballata delle parche, e durante il quinto, quando persuade Toante a lasciar partire con lei Oreste liberato dalle furie per aver adempiuto alle indicazioni dell'oracolo, accenti di una irresistibile efficacia. Lo Skoda fu un Oreste ammirevole. Forse ripensando alla prima interpretazione del personaggio da parte del poeta, egli cercò di imitarlo idealmente e cominciò col ripeterne nella truccatura e nell'acconciatura dei capelli il ritratto quale appare, nell'età di mezzo, dai celebri busti del Klauer. Dotato di formidabili mezzi vocali, di una maschera tragica possente; d'una figura statuaria, di una rara mobilità di espressione; volta a volta irruente e contenuto, sicchè mai la esagitazione furiosa del suo tormento rompeva in gesti scomposti, passò gradatamente dalle crisi erinniche al sorriso illuminato della liberazione cullata dalle supplici preghiere di Ifigenia, con una ricchezza ed una varietà di intonazioni che, adeguate al testo ed alla situazione, pareva non esaurirsi mai. E converrebbe ripetere le lodi per il Balser, l'acclamato interprete del* Faust *di Salisburgo, che dette un tesoro di intelligenza alla figura di Toante: e l'aver visto come egli ascolti all'ultimo atto la preghiera di Ifigenia, e come gli traspaiano sul volto fino alla decisione risolutiva ed all'addio il tumulto dei sentimenti intimi, la battaglia dell'anima, resterà uno dei più vividi ricordi di teatro. Eccellenti il Liewehr (Pilade) ed Heinz Moog (Arcade). Del successo, s'è detto. Basterà aggiungere, ora, ch'esso crebbe alla replica con un pubblico nuovo e più fitto.*

Gino Damerini

Conoscenze

RAINIS: GIUSEPPE E I SUOI FRATELLI

Oggi che l'editore Sansoni, nella sua collana teatrale, pubblica, mirabilmente tradotto in versi da Ettore Serra, il più famoso dramma di Rainis, Giuseppe e i suoi fratelli *— e poc'anzi ben ventun liriche di Rainis erano state tradotte nell'antologia* Poeti lettoni contemporanei *(ed. Sandron, Roma), compilata a cura di Marta Ràsupe — è tempo che la critica italiana esamini il caso Rainis e riconosca il posto che spetta a questo grande poeta, che la Ràsupe ha definito « il più universale degli scrittori lèttoni ». Da tempo l'arte di Rainis corre oltre le più diverse frontiere; e il* Giuseppe, *in particolare, ha avuto alto successo a Londra (1925) e a Praga ('25-'26), ed ha ottenuto l'onore di varie traduzioni. A nostro avviso, della grandezza di Rainis, almeno come poeta lirico, non si può dubitare; ma certo è sottile problema quello, fino a che punto il lirico e il drammatico riescano ad equilibrarsi nei suoi poemi destinati al teatro.*

■

Gioverà, per meglio intendere il Giuseppe *in ogni sfumatura, che i lettori sappiano qualcosa della vita di Rainis e del tempo in cui egli è vissuto.*

Rainis *è pseudonimo di Janis Plieksans, nato nel 1865. Di famiglia agiata, crebbe in campagna, amando, nel suo animo mite, la natura; poi, pei suoi studi, dovette trasportarsi nel mondo delle città. A Riga compì gli studi che noi chiamiamo liceali (1880-83); poi andò all'Università di Pietroburgo. La Lettonia dipendeva dalla Russia zarista. Tornato in patria dopo l'Università, si dà contemporaneamente all'avvocatura e al giornalismo, e son quelli gli anni, intorno al 1890, in cui la corrente « progressista », nutrita di cultura romantica, anche in Lettonia comincia ad agitare gagliardamente l'idea dell'indipendenza nazionale. Rainis sente profondamente quest'esigenza, e si fa presto notare tra gli esponenti di quel movimento patriottico specialmente florido tra gli intellettuali. L'antizarismo unifica in sè, in Lettonia, il motivo patriottico con quello sociale. Nel 1897 la polizia, considerandolo fra i giornalisti più sospetti di scarso « lealismo » verso il sovrano, lo incarcera. Egli viene condannato a cinque anni di confino, che saranno deleteri per la sua salute fisica. Sua compagna di pena è la nota poetessa Aspasia, ch'egli ama e che fa sua moglie. Rainis ed Aspasia, liberati, ritornano in Lettonia nel 1903. Ma sono gli anni della guerra russo-giapponese, che accendono tanti focolai di rivolta sociale in tutta la Russia. I progressisti baltici partecipano strenuamente alla fallita rivoluzione del 1905 e subiscono poi le più feroci persecuzioni. « Giornate di sangue, di crudeltà; di delusioni e di ancora maggiori persecuzioni » (Ràsupe). Rainis ed Aspasia riescono a riparare all'estero, vengono nel Canton Ticino. Fisicamente salvi, ma èsuli pieni d'angoscia: la riscossa dello zarismo pare solida come il ferro, e le speranze spente o rifugiate in un futuro troppo evanescente e lontano. L'idea prima del* Giuseppe *nasce proprio in questo triste inizio d'esilio: lì a Castagnola, nel 1906. Il dramma fu preso, tralasciato e ripreso; ne apparvero alcuni frammenti prima che fosse compiuto. Ultimato finalmente, venne pubblicato nel 1919.*

Altre opere teatrali del periodo dell'esilio: Fuoco e notte *(1907) esaltante la lotta lèttone contro l'Ordine Teutonico;* Cavallo d'oro *(1910), che tratteggia la figura del mistico Antins, un santo nazionale che dà ai poveri tutto il suo;* Indulis e Arija *(1911);* Dàugava *(1919);* Soffia o vento *(1919);* Sonavo e ballavo tutta la notte *(1919). Nel 1920, costituita la Repubblica di Lettonia, Rainis ritorna, fatto segno a dimostrazioni d'incommensurabile amor popolare. Nel 1923 completa la serie dei citati « drammi nazionali » (al tema nazionale è estraneo il solo* Giuseppe*) col dramma* Corvetto.

D'altro argomento i drammi Il re delle mosche *(1923),* Ilja Muromietis *(1923),* L'amore più forte della morte *(1927),* La strega di Riga *(1928). Dato il suo delicato fisico, è singolarissima la sua attività; oltre ai drammi, egli crea molte liriche, e si spende nell'attività politica, autorevolissimo nel partito di sinistra. Così si logora, precocemente muore nel settembre 1929. Riconosciuto come « poeta nazionale », sparisce tra l'universale cordoglio.*

■

Giuseppe e i suoi fratelli, *dramma biblico, tratta un problema universalissimo (quello della Giustizia) con spirito universale, e tende a far di Giuseppe un precursore di Gesù. (Spiriti affini animeranno poi il* Muromietis, *e, più chiaramente, il* Caio Gracco, *che rimase interrotto dalla morte). Ma il legame con le lotte sostenute da Rainis sul piano nazionale sussiste pure, se Giuseppe è, come Rainis, un èsule — ingiustamente colpito, come Rainis — costretto, come Rainis, a sognare vendetta, e poi a chiedersi se il desiderio di vendetta non sia basso ed avvilente. Ricordiamo una breve lirica di Rainis che dice l'angoscia dell'esilio: « Un vuoto in petto; - Tutta un disgusto l'anima; - Si lascia, il cuore. - Derubato, spogliato, - Abbandonato solo; - Potersi sperdere - In un abisso... - Oh, una parola - D'umanità! - Se nel passare - Gli occhi volgessero! - Derubato, spogliato, - Abbandonato solo! - Solo ». (Così traduce, suggestivamente, Ettore Serra; della cui versione del* Giuseppe *diremo più oltre).* Derubato, spogliato, abbandonato, solo: *non sono parole che potrebbe pronunciare Giuseppe, dopo essere stato venduto, schiavo a stranieri, dai suoi fratelli? Il poeta (che si canta nei* Pini *d'un'altra sua lirica) non rinunzia al miraggio lontano d'una Felicità assolutamente vera, assolutamente certa; ma è disposto a soffrire i peggiori dolori, per giungere a quel lido* definitivo: *« ...Scaglia, nemica forza, le tue onde, - La lontananza noi vogliam raggiungere - Dov'è felicità. Il dolor che più duole - Vogliamo, pur di giungere là dove sorge il sole » (trad. Ettore Serra). Non è, nel cuore di Giuseppe, la stessa formidabile sete, la stessa capacità di tutto soffrire, ma non senza un compenso finale? E questo giusto ultimo compenso, questa pace, questa gloria, questa certezza, non gli si simboleggia, più volte, nel Sole, in un ritorno dell'anima*

*al Sole? Altra volta, il Rainis lirico canta un suo fondamentale contrasto d'aspirazioni: essere solo, nell'alto, come un puro, un eremita, e ancor bramare il caldo contatto con gli uomini comuni: « ...Un immenso silenzio il cor ti stringerà; - Ma pace non avrai là sui ghiacciati fonti. - Cinto sarai da un algido scudo, ma tutta in fondo - Al cor, ti brucerà la nostalgia del mondo ». Qualcosa di questo contrasto è pure in Giuseppe, diviso dolorosamente fra l'*amore *e la* giustizia: *per la sete di giustizia è pronto a sollevare il velo di Iside, a varcare qualunque confine; lasciando gli uomini dietro di sè, lontani, e la vita (che è la vita, senza la giustizia?); eppure vorrebbe amare ed essere amato, — che i fratelli meritassero d'abbracciarlo e sapessero abbracciarlo — e per amor dell'amore può piangere come un fanciullo.*

■

A grandi linee, la storia del Giuseppe *di Rainis è quella tradizionale. Egli, giovinetto appena, è odiato dai fratelli gelosi, chè molto è amato dal padre. Prima lo vogliono uccidere, lo gettano in un borro, poi si decidono a venderlo ad una carovana straniera. Il drammaturgo salta a pie' pari, come meno interessanti per lui, le vicende grazie alle quali Giuseppe, in Egitto, diventa un potentissimo ministro, e ce lo fa ritrovare, al terzo atto, a Tebe, genero di Potifar e marito di Asnate, quasi l'uguale di Faraone. Egli non ha mai dimenticato l'atrocità di cui fu vittima. Ed ecco, gli sfilano dinanzi, fra i tanti stranieri venuti a comprare il grano, a supplicare pel grano, i suoi fratelli, i suoi assassini. I tre ultimi atti, incalzantissimi (dopo i primi due più lunghi, che si svolgono nel deserto israelitico, e narrano l'odio e il delitto dei fratelli), sono interamente dedicati alla tormentosa rivalsa di Giuseppe: che fa venire quei pastori, li interroga, li tenta, fa nascondere il denaro nei loro sacchi, li spaventa, li fa tornare con Beniamino, ancora una volta li spaventa con un pretesto (il vaso d'argento nascosto nel sacco di Beniamino), ancora li interroga sul fratello Giuseppe, e finalmente si fa riconoscere, e da ultimo li perdona e li abbraccia. Ma ecco un sèguito che non ci attendevamo, del tutto dovuto all'invenzione del poeta: neppure di questo epilogo Giuseppe si sente pago, vorrebbe trasformare il mondo degli uomini, insegnare agli uomini una nuova legge, sacrificarsi per la rivelazione della nuova legge di giustizia e d'amore, e perciò decide di abbandonare la vita, partirsene, tornare verso il Sole... Diciamo subito che non è ben chiaro — sebbene egli parli come un morituro — se vada a darsi la morte o, soltanto, nel deserto, ad attendere la morte (il ritorno al Sole, all'anima cosmica) nella solitudine, nel sacrificio, nella meditazione. E questo è uno dei maggiori difetti del dramma, opera grandiosa ma non perfetta come noi dovremo dimostrare.*

A prescindere, per ora, dalle molte e incontestabili bellezze liriche, intuizioni molto felici, d'ordine propriamente drammatico, *nella prima parte (I e II atto), sono l'amor della terra, vivissimo in Giuseppe, e il suo detestare la vita del pastore. Rudi e feroci quei pastori, che gli egizî chiamano « i pastori-assassini »; usi a lottare con le belve, usi a depredare gli stranieri ed ammazzarli senza pietà: tanto, non sono giudei! Altra vita piace al bel giovinetto: quella dell'agricoltore. Egli ama le messi bionde come l'oro, ama quei lavori che, come indegni di uomini, sono, ora, riserbati esclusivamente alle donne d'Israele, tra le quali egli gode le più vive simpatie, e la cui compagnia, dunque, istintivamente deve riuscirgli doppiamente gradita, quando abbandona le pecore per andare a segare o trebbiare il grano. Per un lato, insomma, è un precursore, Giuseppe, come Romolo di fronte a Remo: oppone l'agricoltura alla pastorizia. Questo, in germe ancora, è il suo lato geniale; ma, d'altra parte, s'intende, è ancora un ragazzo, per quanto predestinato, e non un maestro di vita. Quando il dramma comincia, egli, lasciando le pecore in custodia al piccolo Beniamino, è andato al lavoro delle messi, e così due pecore si sono perdute senza rimedio: una scappata che giustificherebbe l'ira dei fratelli se questa non fosse bieca, già potenzialmente omicida... Un altro elemento concreto di felice determinazione della figura s'identifica nella fisica repulsione della violenza. Vile Giuseppe non è, poichè non teme la morte; al secondo atto, perchè gli altri non gli pongano le mani addosso, tenta di uccidersi da sè, con un pugnale; ed ha lungamente meditato di buttarsi in una fossa orrenda, precipite, piena di serpi e rospi velenosi, piuttosto che subire le sevizie dei fratelli: — delle quali ha una paura fatta di orrore. Questa paura fisica è molto ben definita, e atta a definirlo; naturalissima in un debole giovinetto in mezzo a uomini brutali (quel Simone!), forti come giganti usi ad ogni intemperia. Giuseppe teme i tormenti fisici assai più che la morte; e teme i tormenti fisici dati da uomini (che deliberatamente vogliono umiliare la dignità del tormentato) assai più che quelli dati da rocce o serpi. Tutte queste caratteristiche di diversità, mentre spiegano sempre meglio l'odio dei fratelli, mosso inizialmente dalle preferenze paterne (tanto più irritanti in quanto anche Giacobbe ha la mentalità del pastore nomade e non può razionalmente giustificare le tendenze agricole e dunque stabili, del figlio), creano un'ambientazione precisa: cosa fondamentale, chè anche la più lirica e trasognata delle opere deve avere un suo realismo ed una sua ambientazione concreta e coerente. Esse, in parecchie pagine e battute del I e II atto, assicurano alla figura di Giuseppe un rilievo genuinamente drammatico. Però non tutto è così efficace; elementi giunti, almeno a volte, sino ad una funzione purtroppo negativa, sono dati dal motivo del sogno profetico, e da quello del culto consapevole, dell'Amore. Sta bene che Giuseppe avesse sogni d'origine divina; e la Bibbia ce lo presenta in veste di interprete di sogni, onde la sua fortuna in Egitto. E preme, a Rainis, che il suo Giuseppe appaia, senz'altro, in luce quasi messianica, inviato da Dio, protetto da Dio. Ma* questo *Giuseppe, d'età immatura, che — si badi — sogna ma non interpreta i sogni, e insomma non è ancora un messia, — specie in certe situazioni d'acuta tensione familiare, dolorosissime pel padre suo, dovrebbe sentire una certa tendenza a confidarli, i sogni che gli promettono la soggezione di tutta la famiglia, soltanto alle persone più care e fide. Tanto meno naturale, in lui, poi, spingersi — a momenti! — ad una sfidante baldanza, per causa dei sogni, e visioni, suoi o del padre: « ... E di quanto voi oggi m'abbassate, / Di tanto, in basso, ai miei piedi starete. / Le curve spalle calcherò col piede / E quanto una vendetta ha di dolcezza / Tutta bere la voglio fino in fondo, / E tutto — a tutti — vi farò scontare, / A te, e a te; a te, e pure a te. / A*

goccia a goccia allor vi spremerò / Sì che buttati al sole brucerete! » (Parole suggerite dalla benedizione paterna, data in istato di visione e per una suggestione misteriosa: « e a lui s'inchineranno i suoi fratelli »). Ben si comprende l'istinto di rintuzzare, di ricambiare la minaccia con la minaccia. Ma v'è pure il peso della realtà intorno: quell'essere un ragazzo detestato, minacciato d'ogni parte, — triste per l'amore non ricambiato e respinto, — un po' troppo solo col suo Beniamino. Il moto indicato, senza essere del tutto soppresso, ben avrebbe potuto trattarsi con qualche maggiore e più sapiente discrezione, se a Rainis non fosse stato troppo presente, troppo intellettualmente presente, che Giuseppe in effetti era destinato, poi, al trionfo, e se inoltre avesse un po' meno obbedito al gusto dell'armoniosa e solenne battuta lirica; la quale non sempre, in un poema lirico-drammatico, riesce ugualmente opportuna, e ugualmente innocua alla coerenza e concretezza drammatica. Ma talvolta Rainis attribuisce, a Giuseppe ragazzo, addirittura un sentenziare magistrale: « Nessuno è d'un sol giorno; così penso, / Pensatelo anche voi ». Sta bene che Giuseppe abbia, lui dolce tra quei violenti, sete d'amore; che rimpianga di non poter amare i suoi fratelli, per loro colpa, come avrebbe voluto; ma è prematuro ch'egli parli come un Gesù maestro d'amore agli uomini. Non detto al tempo giusto, riesce ridevole, quasi, ch'egli si atteggi a futuro beneficatore di tutta la futura stirpe. « ... Somiglianza? Tu sei Giuda e non Levi; / Ognuno a sè somiglia, ed io a me stesso... / ... No, no, essere amato, a questo penso; / E come far del bene, io posso, a voi, / E a tutte le migliaia che promesse / Ci furono, e di certo, diverranno / Come sabbia di mare, innumerabili ». Quel ragazzo? Ha ragione il commento del fratello Dan: « Ancora bimbo, e già pensa alla prole! ».

I grandi uomini, forse, è meglio non dipingerli da ragazzi. Rischiamo di veder troppo, in un ragazzo, il futuro Napoleone o il futuro Papa; ed un ragazzo coi gesti — sia pure saltuarii — di un Napoleone duce d'eroi, o del Papa padre degli uomini, fa sorridere, e suona falso. Dato il gran tempo che richiese, dal 1906 al 1919, la, sempre interrotta e ripresa, stesura del Giuseppe, è ovvio il presumere che nel lavorìo creativo del dramma biblico s'insinuasse la troppo critica consapevolezza delle significazioni generali attribuite alla futura Polilogia: l'Ilja Muromietis (dramma mitico della remota antichità slava, tutto irto di simboli troppo appariscenti) e il Cajo Gracco. Sarebbe stato meglio, per contro, un Giuseppe meno messia e più uomo. Le oscillazioni, e incipienti falsificazioni, indicate, non guastano che in parte, meno che a metà, la figurazione del giovanissimo Giuseppe; ma determinano, più che a metà, l'affievolimento e inquinamento della figurazione di Dina.

Dina, figlia di Simone il più malvagio dei fratelli, è innamorata di Giuseppe; viene essa, al II atto (Giuseppe sta tra i pastori, che hanno già deciso di ucciderlo), a recargli la stupenda veste dono del vecchio padre; per conto proprio, gli reca il suo bacio, ed un pugnale; per di più, il messaggio d'amore di tutte le donne della tribù. Essa è convinta — si badi — che Giuseppe stia per essere ucciso, che non scamperà alla morte. Essa interpreta il recente promettentissimo sogno di Giuseppe, e i ricami stessi della veste, nel senso che Giuseppe sarà onorato post mortem: accolto nel sole, o qualcosa di simile. Insomma, per lei il dolce morituro Giuseppe è il migliore degli uomini, ma non Uno che abbia un'alta missione da svolgere in terra. Sul punto di morte (morrà tra poco Giuseppe, e anch'essa vuole morire come lui) essa viene a confessargli il suo amore, a dargli la sua bocca... Senza dubbio, essa ha alcune battute sublimi; ma quanto l'episodio sarebbe stato più bello, se essa non parlasse a Giuseppe, in istile mistico, come, appunto, ad un futuro Messia! « ...Non si strugga [il tuo cuore], grandi cose / Ti attendono, e i pericoli — lor guide. / Oggi accadrà, ciò che non mai accadde. / ... Vedi, questa veste è il segno / Della tua gloria! / Azzurro cielo, guarda, / Di stelle ornato. Mettila, e sarai / Il signore del cielo su la terra »; « ... Sacrato sei con la benedizione / Del cielo e della terra; fin dal seno / Dalle materne viscere l'eletto / Tu sei fra i tuoi fratelli... ». Amore, o venerazione? Qualche volta il povero Giuseppe finisce col risponderle su lo stesso tono: « Santificata è l'anima due volte: / Da ciò che annunzi, e da te, messaggera ». Sembrano frasi del d'Annunzio deteriore.

Ad ogni modo, in questa Prima Parte costituita dai lunghi due primi atti, non poco di vivo ha la figura di Giuseppe, sul piano che abbiamo indicato: fuori di mistiche nebbie, figura d'un ragazzo mite, e portato all'agricoltura, che è nemico della pastorizia fra i pastori, nemico della durezza fra i duri. Vieppiù ottiene concretezza, essa, nel confronto, realistico e drammatico, con quelle di Giacobbe e dei fratelli: Giacobbe un buon vecchio, che comincia a non avere più tutta l'energia necessaria al Patriarca capo di tribù; i fratelli, cattivi e violenti e, quasi più ancora, rozzi; Giuda e Ruben, nondimeno, alquanto migliori degli altri. (Meglio riuscito, fra questi due il personaggio di Ruben, non crudele ma debole; meno naturale riesce il « caso psicologico » di Giuda, figura di guerriero energico e leale, devoto al padre, — che nel colpire Giuseppe finirà con l'andare contro tutte le norme più stabili della sua natura).

■

La Seconda Parte (distinzione ideale, che s'impone anche se non è indicata dall'Autore) àgita, nei tre ultimi atti, il motivo più fondamentale dell'opera, quello della sete di giustizia. Dopo ciò che ha, Giuseppe, patito ad opera dei suoi fratelli, è naturale l'odio, il desiderio di vendetta: e, del resto, va sottolineato che la giustizia giudaica, la giustizia del popolo da cui Giuseppe proviene, per l'appunto, attraverso la legge del taglione, identifica la vendetta e la giustizia. La percossa paga la percossa, la schiavitù paga la schiavitù.

Ciò è conforme al primo istinto di chi è stato danneggiato, ferito. E anche Rainis, di fronte agli oppressori della Lettonia e suoi, avrà più di una volta sentito prepotente la voce dell'odio levarsi nell'animo. Ma noi, moderni, non possiamo d'altra parte dimenticare che Gesù è apparso sublime, a tutti, per l'aver comandato l'amore anche verso i nemici, il perdono, una nuova legge paradossale per cui al nemico si volge l'altra gota. Che ci sia una grande nobiltà nel perdono, o nella non-resistenza (violenta) al male secondo il pensiero di Gandhi e altri orientali, non si nega; e così si rimane divisi e oscillanti fra una legge che appare d'una nobiltà abbagliatrice, e la necessità sto-

rica di lottare. Nell'antichità, prima di Gesù, questo problema si era pur posto, ad altissimi pensatori e riformatori dell'Oriente; il quale, oltre alla morale di lotta di Zarathustra, ci ha pur dato il pensiero cinese e indiano. Poichè sublimi venature di saggezza affine alla vedica, facendo sognare di una comune origine atlantidea, non mancano nella più remota civiltà egizia, il desiderio di Rainis, di trasporre in Giuseppe il proprio intimo dissidio fra le due leggi, fra le due giustizie, non mancava d'una specie di fondamento storico. Accanto a Giuseppe che non può dimenticare l'atroce passato, che vuole vendetta sui fratelli, Rainis pone il suocero Potifar, un intellettuale egizio d'alta casta, che, con la figlia Asnate, ammonisce Giuseppe alla completa misericordia: « Se qualcuno / Umiliato fu più di quel che possa / sopportar l'uomo, ascendere egli deve / In alto più di quel che possa l'uomo... »; « Perchè grande, lasciati maltrattare... »; « Non difenderti, perchè sei forte... ». Per non ritornare poi, labirinticamente, sullo stesso argomento, diciamo qui che Rainis ha un poco ecceduto — sempre per attaccamento preconcetto ai grandi principii e ai grandi contrasti simbolici, i cui inconvenienti o pericoli gli erano velati dal suo procedere lirico — nell'affidare anche ad Asnate, giovane donna che ama e sa essere gelosa, la parte di alleata del padre Potifar a difendere la saggezza egizia, ossia cristiana: vedendo Giuseppe esagitarsi e tormentarsi, è spesso naturalissimo che ella, anche per amore, consigli allo sposo generosità, perdono, oblìo; ma a volte passa il segno spingendosi ad affermazioni assurde, troppo generose e neppur sostenibili sul piano obbiettivo, circa quei criminali fratelli che al suo amato avevano fatto tanto male: « Colpa essi non hanno... »; « Cosa pretendi ancora? Confessarono / E già scontato è tutto... ». E' troppo chiaro che essi hanno gravissima colpa, e che non hanno scontato niente: così Giuseppe s'inasprisce ancor più.

Il dibattito di Giuseppe è reso, in grandissima parte, con molta potenza. Egli è disposto, dopo breve lotta, ad abbandonare il concetto di vendetta, a superare il risentimento personale; ma il crimine dei fratelli continua ad apparirgli enorme, e se può rinunciare alla vendetta non può rinunciare alla giustizia. Impazzirebbe, se pei delitti umani non ci fosse giustizia. E la teoria di totale misericordia, affermata da Potifar e Asnate, non sopprime essa la giustizia? è giusto *che il delitto dell'uno sia pagato dalla generosità dell'altro, interamente? Non si arriverebbe così all'impunità assoluta, al caos, all'impossibilità della vita? Se tutti i più atroci criminali andranno impuniti, che accadrà dei buoni, e del bene? (Sono i problemi di Rainis. Bella suona, la legge del volgere l'altra guancia: ma la storia? la lotta fatale della storia? i lèttoni non dovranno dunque, di fronte ai birri dello Zar, opporre la spada alla spada, la durezza alla durezza?). Sono verità vissute con passione; problemi che per Giuseppe non si riducono a filosofia, razionalità obbiettiva, ma sono rovello di vita, tormento, intimo fuoco. Il tormento di Giuseppe ci colpisce, e il suo cupo rinchiudersi — di fronte a talune obbiezioni di Asnate — in una certezza veramente « fatale », nel senso tragico, greco, della parola: egli deve camminare sino in fondo per questa strada interiore, a costo di allontanarsi da Asnate, da tutto il mondo. Se occorrerà, si sùperi pure la porta della morte. « ... L'antica sorda voce / Ogni suono sovrasta: maltrattato / / Offeso m'hanno, ed io non ho potuto / Udirla questa dolce voce tua / Che accarezza l'orecchio; oh tanto dolce..., / Eppure tanto estranea »; « E che mai vale tutto il mondo / Di fronte alla giustizia? — (Asnate): Tu sacrifichi / Ad essa tutto: il prossimo, l'amore, / E me, perfino. — (Giuseppe): E me stesso. Comprendimi, / E dammi finalmente la giustizia ».*

Questa magnifica rappresentazione è alquanto guastata, a prescindere da alcune sporadiche frasi sbagliate, che si direbbero introdotte pel loro suono romantico, irriflessivamente (« No, la mia vita tutta è accolta in Dina »), dal fatto che Giuseppe, nell'Atto III, esali i suoi più gelosi tormenti, gema come una Fedra febbricitante, in cospetto del popolo, di tutti. Quest'assenza di virile ritegno ha permesso delle tirades *liricamente belle, ma è psicologicamente falsa, drammaticamente nociva: toglie a Giuseppe Nofer le qualità non comuni che lo resero meritevole del suo alto destino, lo rimpicciolisce, — e anticipa o facilita deplorevolmente taluni effetti. Giuseppe poteva essere crucciato e tormentato senza effondersi come un delirante — questo è sfuggito al poeta.*

■

Alla fine, i fratelli, meno Ruben (in Giuda continua a notarsi qualche contraddizione non del tutto plausibile), rivelano la loro pervicacia, la loro incapacità di reale pentimento. Si può atterrirli, ucciderli, non si può farli diventare migliori? Essi, gli assassini, si sentono sicuri di due cose: prima, che Giuseppe è morto da molto tempo, e il tempo trascorso costituisce una perfetta sanatoria; seconda, che il giudeo può legittimamente essere giudicato sol dal giudeo, non dall'egizio. E Giuseppe — dopo alcune parole efficacissime sull'uomo che può volere giustizia per l'uomo (non è uomo, il giudeo?) — si rivela: in conformità della tradizione. E' vivo, ed è giudeo: può giudicarli. Allora finalmente, davanti alla Vittima, la confusione dei fratelli non è soltanto paura: è anche vergogna. Ossia riconoscimento di colpa. E Giuseppe può — d'accordo con la tradizione e d'accordo con la verità poetica — perdonarli: non lo poteva finchè non si pentivano, può aprire le braccia, intenerendosi, e senza offendere la Giustizia, ora ch'essi sono pentiti. *Che riconoscono il male non essere il bene, che scontano almeno col rimorso e la vergogna. Questa — resa con indiscutibile naturalezza — è la conclusione del lungo dibattito; s'è toccato il punto dove il perdono e la giustizia possono accordarsi, mentre, finchè la coscienza cattiva dei colpevoli rimaneva invincibilmente chiusa, il buono, l'offeso, sentiva, nel profondo, di non poter perdonare: sarebbe stato un cedere le armi davanti al male, perchè continui a devastare il mondo.*

Quanto più questo stato d'animo è ben colto, tanto più resulta arbitraria la pretensiosa aggiunta del gran sacrificio di Giuseppe. Mentre è concreto, e, sul piano del sublime, ragionevole, *il sacrificio di Gesù: lasciarsi suppliziare dagli uomini, potendo domarli col gesto folgoratore, per dare l'esempio della Mansuetudine che apra i nuovi tempi, la « fuga » di Giuseppe — nel deserto? nella morte? — è, s'è visto, qualcosa di vago, di imperfettamente significante. (Abbandonare la moglie e i figli basta, poichè costa sacrificio, a costituire un'affermazione, della nuova Giustizia, luminosa per gli uomini?*

come, precisamente, è, in ciò, servita «l'umanità» a cui Giuseppe dichiara di appartenere?). Ma, drammaticamente, c'è di peggio: lo stato d'animo di Giuseppe, di umana distensione, esigeva, almeno per un tempo, *la cessazione del dibattito. Egli ha superato il rovello dal male inespiato, è in pace a un tempo coi fratelli e con la propria logica. Ha saputo perdonare; e lo ha fatto quando la sua misericordia non annullava la giustizia, perchè i fratelli la meritavano, finalmente, almeno con un gesto di pentimento, di condanna-del-male. Se nel dibattito a momenti egli stesso s'è inferocito, intinto del fango umano, il punto del perdono è un superare quel fango, è il punto della catarsi anche per lui. La conclusione reale del dramma. Se di ciò Rainis non s'è accorto, gli è ch'era ipnotizzato dalle idee «messianiche» intellettualisticamente preconcepite; ma alla cattiva autocritica sempre lo aiuta il suo procedere lirico-drammatico, il suo fiorire di bei versi, che valgano anche isolatamente le situazioni drammatiche. Una bella battuta lirica, tutta una bella* tirade *può pur scaturire là dove drammaticamente c'è errore; dove, magari, starebbe bene il silenzio. Questo è un elemento di confusioni estetiche, di cui approfittano le tesi intellettualistiche.*

Si capisce che quelle battute liriche rimangono belle dal punto di vista lirico. Il poeta Ettore Serra, nella mutata lingua, ha saputo farcene risentire la bellezza (abbiamo riserve pel testo, non per la traduzione), completando, così, l'opera iniziata con la felice traslazione di parecchie poesie di Rainis: «... Alzo le braccia e la luce s'irradia / Dagli orli della mia veste di seta / Alzo la fronte e il sole sorge limpido / Dai fermagli e gli ornati di diamante; / Alzo gli occhi e risplendono le stelle / Dei dolci sguardi; e tutto come un sogno / M'appare. Ma stanotte ho pur sognato / Un angoscioso sogno. E' tutto, ormai, / Già raggiunto? L'autunno, sì, e la messe? / Acquietarmi posso? E quest'angoscia?...». Con quest'arte auguriamo che presto il Serra ci renda almeno, di Rainis, il Cavallo d'Oro, *più ancora,* Fuoco e notte. **Aldo Capasso**

DIARIO

DI CHI DICE E DI CHI FA

* Con uno scritto lirico-esplicativo di Sergio Pugliese, il «Radiocorriere» nel suo numero 39 del 25 settembre, dà notizia di una nuova trasmissione di varia cultura artistica attraverso la quale i radioascoltatori potranno fare o rinnovare la conoscenza con le figure e le opere più rappresentative della musica, della letteratura e del teatro. La nuova trasmissione, denominata «I notturni dell'usignolo» (in quanto del notissimo e giustamente fortunato «Teatro dell'usignolo» vuole essere una più recente ed aggiornata incarnazione), per quanto riguarda il teatro, annunzia le seguenti lezioni o «cicli»: *Ciclo del personaggio;* del *teatro comico;* del *teatro pastorale;* dell'*espressionismo tedesco;* del *teatro fiabesco;* del *teatro d'avanguardia surrealista;* del *teatro romantico;* del *teatro italiano contemporaneo;* del *teatro-balletto.* Mentre ci uniamo con entusiasmo all'iniziativa bella e poetica e non priva di una sua innegabile utilità, confessiamo che la lettura del programma dei «Notturni teatrali» ci ha lasciati alquanto perplessi. Non abbiamo capito, cioè, la ragione — che senza dubbio ci deve essere — di certe ammissioni e di certe omissioni. Perchè, per esempio, il «ciclo del teatro italiano contemporaneo» si apre con il nome di Marinetti che, siamo tutti persuasi, non rappresenta nessuno oltre se stesso? A meno che — com'è possibile — non si sia voluto, per comodità di trattazione, identificare il movimento futurista con l'uomo che se n'è fatto il banditore più clamoroso se non più felice: ma anche in questo caso resta oscura la ragione onde una rassegna apparentemente così impegnativa come un «ciclo del teatro italiano contemporaneo» debba aprirsi con un nome che — senza alcune allusione polemica — in questo teatro è uno dei meno significativi. Tanto più che a quest'elenco ufficioso dei «capiscuola» drammatici nazionali manca Luigi Chiarelli prima di tutti e poi Luigi Antonelli, mentre Rosso di San Secondo — che c'è — avvertirà certamente con noi che al suo fianco manca qualcuno. E, proseguendo, ci si può chiedere per qual motivo sia stato elevato agli onori dei «Notturni teatrali» il nostro carissimo Massimo Bontempelli, letterato squisito e geniale inventore del «realismo magico», narratore magistrale cui siamo i primi a rendere omaggio ma che, quale autore di teatro, ci sembra debba collocarsi dopo Ugo Betti (del quale il «ciclo» non fa la minima menzione) cioè uno dei commediografi italiani, di fama internazionale, tra i più compiuti e rappresentativi.

* Il 22 settembre è giunta in Italia dal Nord America, sua residenza abituale — come è risaputo — Marta Abba, che ha raggiunto a San Remo la propria famiglia. Diamo all'illustre attrice e nostra cara amica, il lieto benvenuto, con l'augurio più vivo che ella possa e voglia, questa volta, esaminare le proposte che l'attendono per la possibilità di un suo intervento in qualche formazione teatrale. Marta Abba non dovrebbe privare — se possibile e fattibile — la nostra scena di prosa della sua arte e della sua personalità. Ce lo auguriamo davvero.

* Al Teatro Odeon di Milano, il 12 settembre, una Compagnia appositamente formata, ha recitato il dramma di Ugo Betti: *Corruzione al Palazzo di Giustizia,* che aveva già ottenuto a Roma (nell'interpretazione di altri attori, escluso Lamberto Picasso che ha preso parte anche a questa nuova edizione) moltissime repliche. L'opera di Betti, altamente drammatica e indubbiamente tra le più belle e significative del Teatro italiano contemporaneo, ha rinnovato a Milano il vivissimo successo di Roma.

Sono stati riuniti per le rappresentazioni di Milano, attori di indiscusso valore che hanno gareg-

giato in bravura: Lamberto Picasso, Salvo Randone, Piero Carnabuci, unitamente ad una giovane esordiente a Milano — Stella Aliquò — e Mario Pucci e Roberto Paoletti.
Regista, Ottavio Spadaro, che l'opera di Betti aveva già messo in scena a Roma.

* Il 17 settembre, nel Castello della Regina Cornaro in Asolo, a commemorazione del venticinquesimo anniversario della morte di Eleonora Duse, è stato allestito uno spettacolo destinato a rievocare una delle più famose interpretazioni della grande tragica: *La città morta*, di D'Annunzio.
Hanno interpretata la tragedia, con la bravura, l'esperienza e l'amore alla « divina », Evi Maltagliati; Memo Benassi; Edda Albertini; Giulio Stival; Annetta Capodaglio. Regia di Guido Salvini. Il successo è stato vivissimo e meritato. Prima della rappresentazione, Silvio d'Amico ha rievocato Eleonora Duse.

* A un anno di distanza dalla sua scomparsa, l'Argentina ricorda con memore ammirazione la grande attrice Camila Quiroga, che di quel teatro fu una delle glorie più alte e luminose.
Nata lontana dal teatro e dalla gente di teatro, di buona famiglia d'origine italiana (si chiamava Camilla Passera e sposò l'attore Quiroga) Camilla Quiroga ebbe per il palcoscenico un interesse che rivelatosi precocemente doveva poi mutarsi in attrazione irresistibile e trionfante. Completato il suo tirocinio professionistico nella Compagnia del noto attore spagnolo Josè Tallavi, diede il proprio nome ad una Compagnia che lasciò larghissima traccia di sè nella breve storia della drammatica argentina. Il commediografo e critico Cesar Tiempo, ha commemorato la grande attrice con uno scritto commosso e importante per la storia del teatro dell'America Latina.

* Nei giorni dal 17 al 20 settembre, in piazza Curtatone a Pontedera, si sono tenute tre rappresentazioni straordinarie di *Uno cantava per tutti*, la bella commedia di Enrico Bassano da noi pubblicata nel numero 67-69 del 15 settembre 1948. La nobile iniziativa, che ha avuto nel sindaco della città — il pittore Otello Cirri — un animatore comprensivo e intelligente, ha riscosso i più ampi consensi di un pubblico non viziato ed entusiasta. Ottima l'interpretazione affidata a Fernando Caiati, un Angelo di temperamento genuino e di solido studio; a Vanda Pasquini, Anna: tenera, dolente e persuasiva; a Italo Parodi, Franceschi, Simi, Cinquini, Landi, Bucalossi, degni tutti di elogio. Sensibile ed efficace la regia di Dilvo Lotti: pittore anche lui, e innamorato del teatro.

* La « Fondazione Premi Roma » batte sul doppio i premi teatrali Sanremo e Riccione; un milione sarà assegnato all'autore italiano della migliore opera rappresentata dal 1° luglio 1948 al 30 settembre 1949, per la prima volta in Italia o all'estero. Le opere concorrenti dovranno essere mandate in cinque copie dattiloscritte, entro il 30 ottobre alla Segreteria della Fondazione Premi Roma, via S. Marco, 1 - Roma.

PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

Dal segretario particolare del Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, abbiamo ricevuto questa lettera: *« Roma, 24 settembre: Egregio Direttore, già da qualche tempo sono pervenute al Sottosegretario, on. Andreotti, alcune offerte in memoria della defunta signora Leda De Pirro, da destinare ad opere di bene.*
Tra dette offerte figurano due da lire 20.000 ognuna rispettivamente del CONI (Comitato Olimpico Nazionale Italiano) e dell'Ente Nazionale di Previdenza e Assistenza Lavoratori dello Spettacolo, che si trovavano giacenti in attesa di determinazioni. L'on. Sottosegretario, avvalendosi della facoltà ricevuta, ha deciso ora di inoltrare le 40.000 lire a codesta Rivista per la sottoscrizione degli aiuti alla Casa di Riposo degli Artisti Drammatici di Bologna. Allego i due assegni e porgo cordiali saluti ».
Ringraziamo, a nome di tutti gli ospiti dell'Istituto di Bologna, con vivissima gratitudine per la cordiale assistenza che l'on. Andreotti dimostra con frequenza. La sua comprensione ed il suo benfatto cuore per la Casa di Riposo, sempre per tramite della nostra Rivista, ci commuove, e lo ringraziamo con particolare simpatia. Ecco il

QUINTO ELENCO DEL TERZO MILIONE

Somma raccolta precedentemente:	L. 382.235
Comitato Olimpico Nazionale Italiano	» 20.000
Ente Nazionale di Previdenza e Assistenza Lavoratori dello Spettacolo	» 20.000
Italo Raimondo, per cordiale simpatia al Direttore di « Il Dramma »	» 10.000
Colleghi e amici di Radio Torino per onorare la memoria della Mamma di Francesco Sormano	» 5.650
Somma totale a oggi:	L. 437.885

BIBLIOTECA

FRANZ KAFKA: AN INTERPRETATION OF HIS WORK, by Herbert Tauber (Secker and Warburg, London, 1948).

Pubblicato per la prima volta cinque anni dopo la classica e fondamentale *Biografia di Franz Kafka* tracciata dall'amico fraterno dello scrittore, Max Brod, questo studio di Herbert Tauber costituisce il primo tentativo importante di interpretare l'opera di Kafka esaminandola nel suo complesso e ricercando in esso la trama di una sottile coerenza: qualcosa, dunque, che si differenzia da buona parte delle esegesi kafkiane sin qui pubblicate, opere tutte centrate — spesso acutamente — in un titolo solo dell'opera o su un solo aspetto di essa. Tauber, al contrario, si preoccupa di avvicinare al suo autore anche i pubblici meno provveduti fornendo loro una scorrevole analisi e un sottile commento dei diversi scritti — racconti, romanzi, diario — di Kafka: e in ciò giunge spesso a dare un'interpretazione ch'è insieme logica e lirica, spesso ispirata e sempre convincente dei testi su cui viene esercitando il proprio acume critico. A differenza del Brod che, nella sua *Biografia*, si sofferma soprattutto nell'uomo Kafka della vita del quale — grazie all'intimità onde a lui fu legato — è in grado di dare la più larga messe di particolari inediti e di aneddoti, Tauber centra la sua analisi particolarmente sull'esame dell'arte e del pensiero di Franz Kafka, sforzandosi di cogliere e di manifestare il loro significato e, quindi, soffermandosi appena di sfuggita sulla vicenda umana dello scrittore.
Seppure, nella sua generalità, la interpretazione di Tauber si presenti discutibile per molti — qualcuno specialmente, troverà da obiettare (e, forse, non senza fondamento) contro la sua insistenza sugli aspetti mistici e metafisici dell'opera kafkiana — il

libro ha una sua innegabile utilità per quanti — e sono moltissimi, particolarmente dopo che la riduzione del *Processo* operata da Gide e Barrault ha cercato di sottolineare le possibilità teatrali di questa che sembrava dovesse limitarsi a essere *letteratura d'eccezione* — si occupano con intelligente curiosità degli scritti di questo singolarissimo artista.

YOUNG GEORGE FARQUHAR, by Willard Connelly (Cassel ed.).

George Farquhar, commediografo irlandese della Restaurazione, ha fornito al Connelly lo splendido spunto per una storia ch'è insieme piacevole alla lettura e utile alla conoscenza di un talento comico fra i più vivi e sinceri del tempo suo: uno scrittore cui ebbe già a rendere giustizia Thackeray quando scrivendo di lui ebbe a riconoscere, che si trattava di « qualcosa di più che un semplice spacciatore di derrate comiche... » e che in lui era veramente *a great diabolical fire*, un gran fuoco diabolico. Dopo Thackeray è ora Connelly che rende a Farquhar tutta la giustizia che si merita. Scritto in uno stile piano e scorrevole, leggibile come pochi, il libro narra della giovinezza di Farquhar in Irlanda, dei suoi anni di studio al « Trinity College » di Dublino, delle sue prime prove come attor comico al « Dublin's Smock Alley Theatre ». E passa poi a raccontare del suo avvicinarsi alla composizione teatrale, di come il giovane scapestratissimo attore sia riuscito a impadronirsi della tecnica della scrittura comica pur distratto com'era e si compiaceva d'essere dalle amorose cure cui dava la più gran parte del suo tempo. Pagine garbatamente ironiche e piacevolmente patetiche: come quelle in cui Connelly indugia a narrare della faticosa conquista del pubblico operata da Farquhar, e come in essa si consumò, morendo di ventinove anni appena, poche settimane dopo che, finalmente, uno scroscio di applausi aveva salutato *The beaux Strategem*, l'opera che ancora gli sopravvive.
Libro, che senza averne l'aria, si pone fra i più importanti per l'esatta intelligenza di questo periodo — la Restaurazione — della storia del teatro britannico: informatissimo, accuratamente e copiosamente illustrato, fornito di proficue appendici e di indici razionali.

IBSEN'S DRAMATIC TECHNIQUE, by P. F. D. Tennant (Bowes and Bowes).

Già addetto stampa presso l'Ambasciata britannica di Stoccolma e membro del Queen's College, P. F. D. Tennant era, evidentemente, uno fra gli studiosi più qualificati ad aggiungere un nuovo volume alla già copiosissima bibliografia critica che s'è accumulata sull'opera di Ibsen. Fedele alla tesi formulata nel titolo del suo libro, P. F. D. Tennant limita ogni riferimento alla vita e alla filosofia di Ibsen a quel tanto che possono interessare la tecnica drammatica dello scrittore mentre è fatto oggetto d'acuta indagine ogni particolare che, in qualche misura, abbia valso a determinare la scelta del materiale artistico da lui elaborato, è sottilmente studiato ogni rapporto tra l'uomo e l'artista nel corso della sua progressione tecnica. In questo libro, forse per la prima volta nella storia dell'esegesi ibseniana, il pubblico è condotto a vedere il drammaturgo al lavoro sul testo non in quanto oggetto di lettura ma di rappresentazione: si vengono a conoscere quali circostanze e quali riflessioni hanno indotto lo scrittore a scegliere, tra le molte, quella particolare forma e da quali altre circostanze e da quali altre riflessioni egli fu indotto ad apportare le varianti successive. L'opera del Tennant è del più alto interesse non solo in quanto introduce il profano al mondo misterioso e complesso della creazione artistica ma perchè — e ciò è di particolare consistenza — guida a constatare, prove alla mano, con quanta superficialità la critica in genere affronti l'opera d'arte, e come proceda a sezionarla senza conoscerne l'intima, delicatissima struttura. Valido non solo per gli studiosi britannici, cui soprattutto si rivolge l'Autore, ma a quanti si occupano di estetica drammatica, lo studio sulla tecnica ibseniana è opera che merita la più ampia diffusione anche da noi.

SERVIZIO BIBLIOTECA

FILIBERTO VALENTINIS, via Principe di Piemonte 29, MONFALCONE (Trieste), offre i seguenti numeri esauriti di « Il Dramma » (vecchia serie): 5, 7, 8, 27, 54, 59, 65, 69, 75, 84, 86, 90, 98, 100, 103, 110, 122, 127, 133, 145, 159, 161, 197, 400 e il n. 2 di « Teatro »; in cambio, od a pagamento, cerca « Il Dramma » (vecchia serie) numeri 262, 291, 302, 312, 326, 336, 381.

termocauterio

* Difficile trovare al mondo un popolo meno rispettoso dell'italiano. La « Mostra dell'Occidente » — questa bella e grande esposizione allestita a Torino — è rapidamente diventata la « Mostra dell'Accidente ». Apprendendo che sotto gli auspici della « Mostra eccetera », veniva eletta una Miss anonima, Gigi Michelotti, ch'è puritano e conformista, esclamò per reazione:
— Occidente! Un'altra miss!

* Sempre per parlare del popolo meno rispettoso, cioè dell'italiano, i meno rispettosi di tutti sono i romani. A Roma, infatti, circola questa storiella:
« Poichè da un po' di tempo non si parla più di Rossellini e della Bergman, il regista — seriamente preoccupato di questo — telefona dal suo albergo ad un amico capo cronista di un quotidiano, e gli dice: « Sono tornato da Stromboli; sto qui all'Excelsior con Ingrid ». Al che il cronista risponde: « Ah sì? e io sto qui con Filippo, l'usciere del giornale ».

* Ancora come sopra: E Greta Garbo?

* Paola Borboni era in Sicilia con una sua Compagnia. Non andava troppo d'accordo col suo primo attore e litigavano regolarmente due volte il giorno — alla prova ed alla recita — da un paio di mesi. Arrivano in una piccola città e dalla stazione (altra lite in treno, durante il percorso) Paola Borboni raggiunge l'unico albergo di primo ordine. A ruota arriva al medesimo albergo il primo attore, proprio nel momento che la Borboni sta domandando al direttore: « Una camera ad una piazza ».
Il primattore sente ed esclama:
— Ad una piazza, lei? No: ad una pazza.
(N. d. R.: *Perdona, Paola. Questo aneddoto ce lo hanno mandato e sappiamo benissimo che è inventato. Ma lo pubblichiamo perchè è bello e perchè ti conosciamo donna di molto spirito ed altrettanta saggezza*).

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**

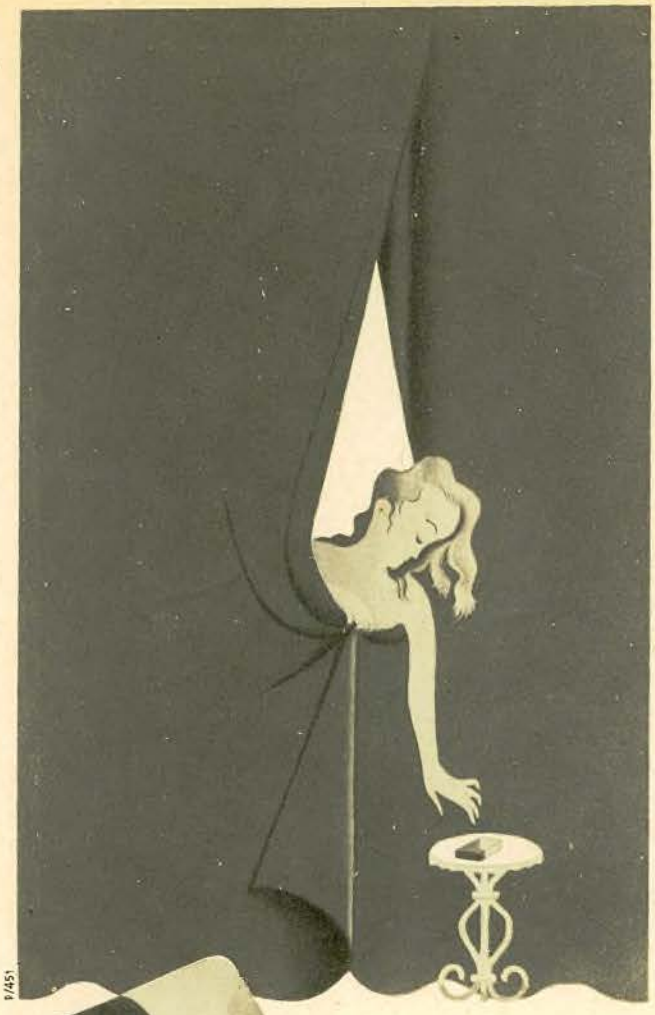
■ *Un volume in grande formato (16x22) di circa 650 pagine 1300 colonne, 1.800.000 lettere, 1200 illustrazioni, rilegato in tutta tela con incisioni in oro, sopracoperta in carta patinata a 3 colori* **L. 2500**

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



il sapone
che nutre e deterge la pelle

20

Come scoprii l'America

* MACARIO *

CARLO NINCHI - DELIA SCALA - FOLCO LULLI

Prodotto da LUIGI ROVERE

Regia di CARLO BORGHESIO

UN FILM LUX