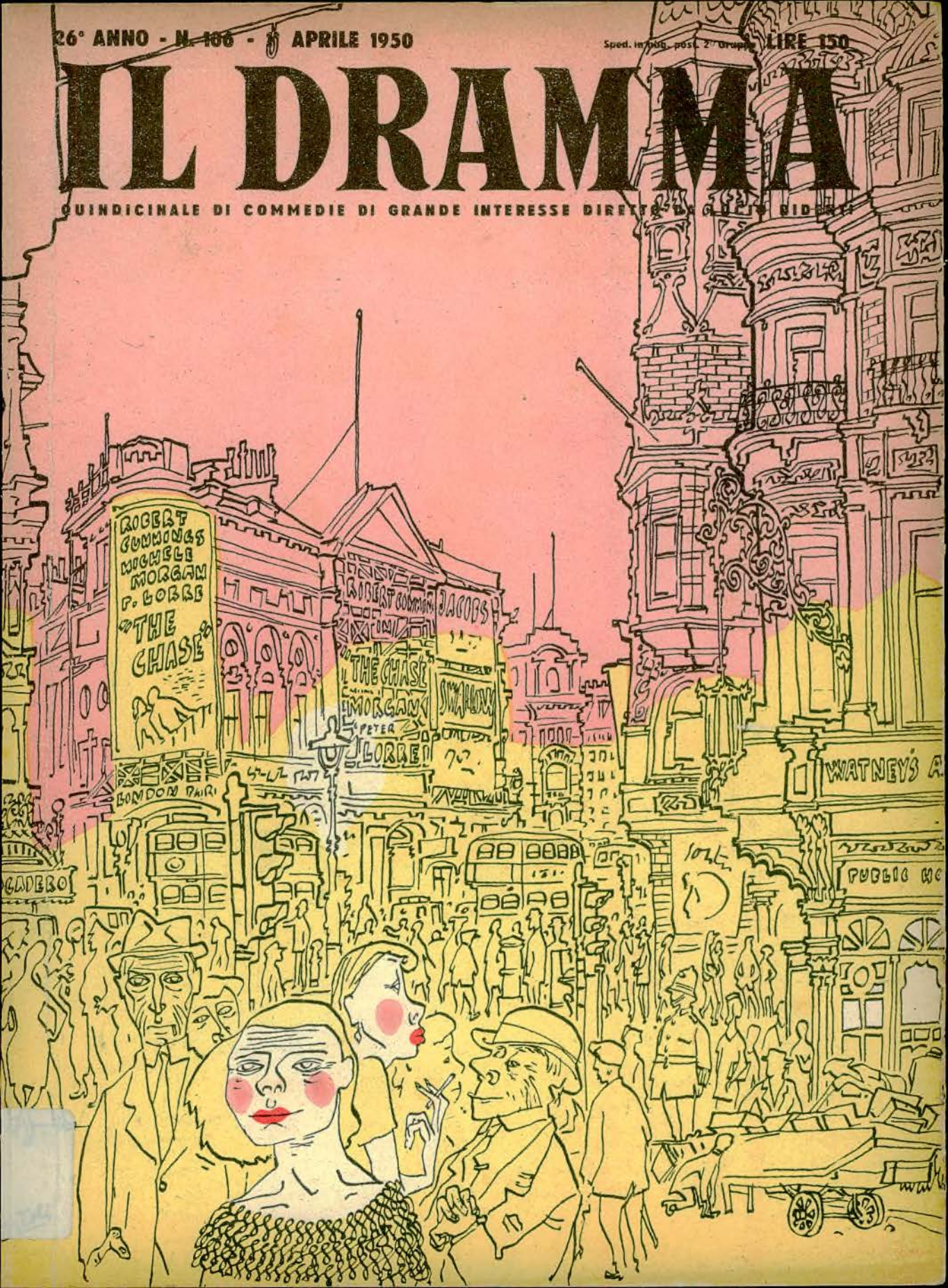
26° ANNO - N. 106 - 1° APRILE 1950

Sped. in abb. post. 2° Gruppo

LIRE 150

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA



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

TEATRO STABILE TORINO
Biblioteca e Archivio

"la radio per tutti,, è anche per gli sportivi

"La Radio offre la possibilità di vivere qualsiasi avvenimento sportivo nel momento stesso in cui esso si svolge.

abbonatevi subito alla radio

segnalando alla "Radio per tutti,, il nome di un vostro amico che non abbia ancora la radio e che desideri averla sarete ammessi ai sorteggi di

10 automobili Fiat 500 c

il vostro amico segnalato parteciperà a sua volta ai sorteggi di

1000 apparecchi radio a 5 v.

ASCOLTATE OGNI SABATO SERA LA TRASMISSIONE IL MICROFONO È VOSTRO

Garretto

utilizzate per le vostre segnalazioni questo modulo

INDIRIZZATE ALLA "RADIO PER TUTTI,, VIA ARSENALE 21 TORINO

Il radioabbonato _____

residente a _____ via _____

in possesso dell' abbonamento N. _____ Uff. Reg. _____

Segnala

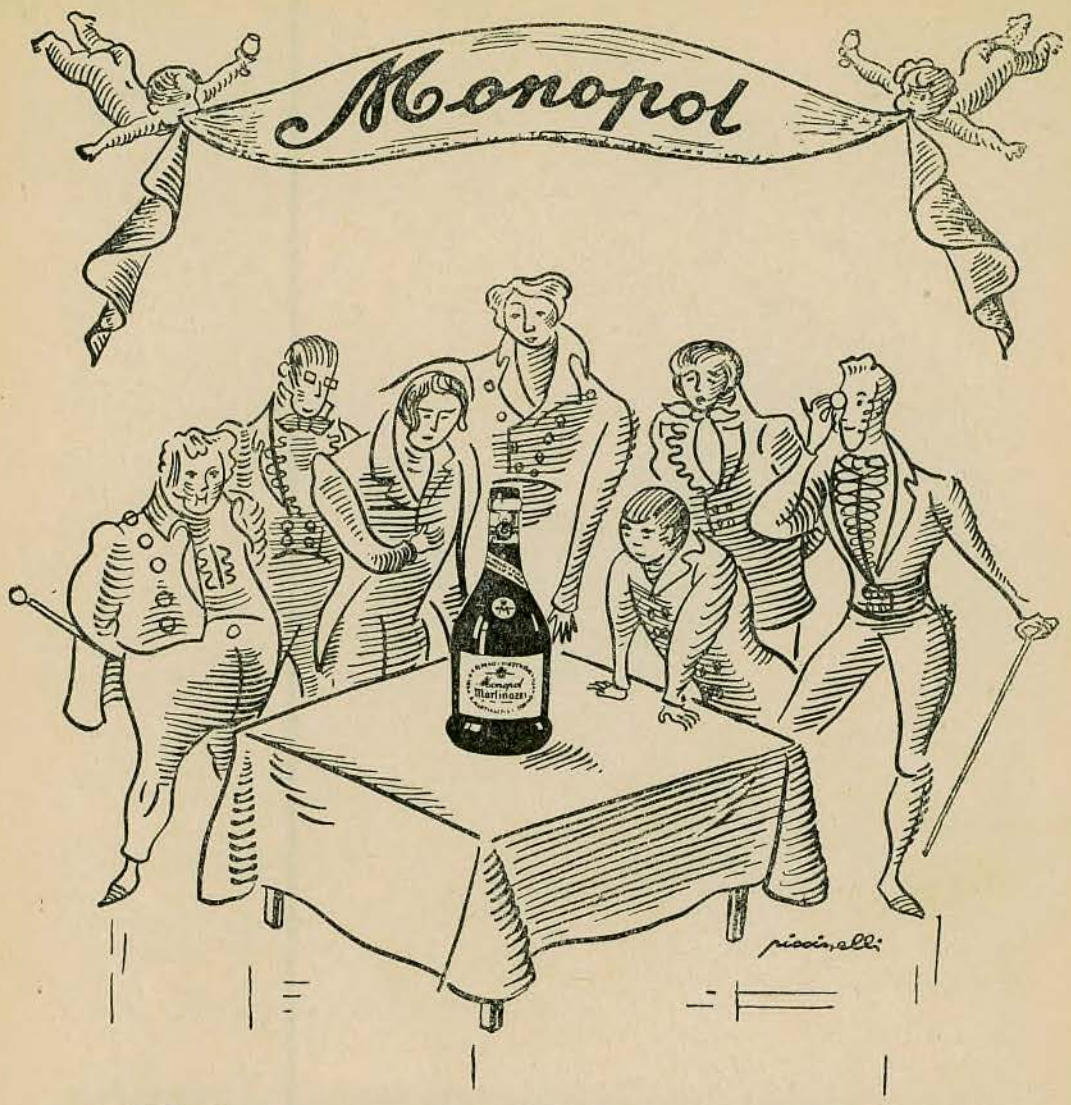
il signor _____

residente a _____ via _____

che potrà abbonarsi alle radioaudizioni.

radio italiana

RAI



Martinazzi

... finalmente, un liquore!

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.).

BIENNIO
OTTOBRE 1949
GIUGNO 1951

Le iscrizioni sono aperte in permanenza per chi desideri di porsi in nota come candidato ai posti che eventualmente rimarranno vacanti.

Segreteria: Via Castelmorrone, 5 - Milano

■

L'INSEGNAMENTO È GRATUITO

■

SEDICI BORSE DI STUDIO * *

Febbraio - Maggio 1950

CONVERSAZIONI DEL GIOVEDÌ - CALENDARIO DEL MARZO-APRILE

2 Marzo - CARLO LARI: Vita esemplare di un attore.
9 » - SABATINO LOPEZ: Ermete Zacconi come l'ho conosciuto io.
16 » - GIUSEPPE BEVILACQUA: Rivoluzione in Teatro.
23 » - GIUSEPPE LANZA: Ibsen interpretato.
30 » - GIOVANNI MOSCA: Theatralia.
13 Aprile - FRANCESCO PRANDI: Petrolini, miracolato buffone dell'Arte.
20 » - ENZO FERRIERI: Vitalità della Commedia dell'Arte.
27 » - LUCIO RIDENTI: Carlo Gozzi teatrante.

Per il maggio hanno aderito ROBERTO REBORA e CARLO TERRON. Hanno tenuto conversazioni: CLEMENTE GIANNINI, GINO DAMERINI, GIUSEPPE CLEMENTI, SABATINO LOPEZ, CARLO LARI, GIUSEPPE BEVILACQUA, GIOVANNI MOSCA.

★

COMPAGNIA DELLA S.T.D. - ALLO STUDIO PER L'ESTATE 1950:

1. PIETRO ARETINO
LA ORAZIA Nell'intarsio scenico di Giovanni Orsini
L'intarsio scenico per la buona recitazione, con a fronte il testo della tragedia, secondo la stampa veneziana del MDXLIX, sarà edito dalla S. T. D.

ALTRI LAVORI ALLO STUDIO:

2. CESARE LODOVICI
TOBIA E LA MOSCA

3. THOMAS D. PAWLEY
IL GIORNO DEL GIUDIZIO

4. **IMPROVVISO**
DA UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE

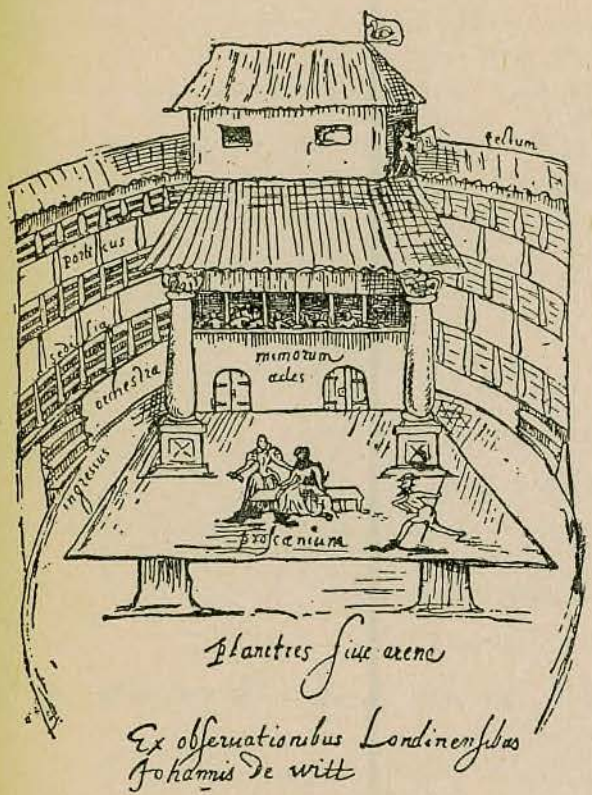
LAVORI PRONTI:

5. ANDRÉ BIRABEAU
IL SEDUTTORE

6. GIOSUÈ BORSI
DIADESTÉ

7. GIUSEPPE CLEMENTI
SERENATA A CRISTO

Shakespeare *degli italiani*



THE SWAN THEATRE, BANKSIDE.

The Swan Theatre (Teatro del Cigno) a Southwark, costruito intorno al 1595 da Francis Langley.

Il nostro quinto volume della Collana "I Capolavori" sarà dedicato al grande William, e qualche nostro lettore si domanderà perchè non lo abbiamo fatto prima. Risponderemo: perchè era troppo facile pensarlo, e perchè in Italia non mancano versioni delle opere di Shakespeare, ad incominciare dal Rusconi. Non volevamo ripeterci in senso generale; ma ora che il pubblico stesso ci domanda di non privare la Collana di un tal nome - ed ha invero ragione - diamo soddisfazione al lettore e nello stesso tempo evitiamo di incorrere nel peccato di ripetizione, restringendo i termini, centrando il nostro interesse su un aspetto e una direzione dell'immensa opera. Riuniremo così in volume i testi scespiriani direttamente ispirati al nostro Paese, ambientati in Italia o mossi da fatti e figure della nostra storia e della nostra leggenda. Tutta l'Italia feerica, fantastica, trasfigurata da Shakespeare, raccolta in un unico prezioso volume. E per la prima volta. Il nostro Shakespeare; lo Shakespeare degli italiani.

LE OPERE

LA BISBETICA DOMATA * I DUE GENTILUOMINI DI VERONA * ROMEO E GIULIETTA * IL MERCANTE DI VENEZIA * MOLTO RUMORE PER NULLA * GIULIO CESARE * OTELLO * ANTONIO E CLEOPATRA * CORIOLANO * LA TEMPESTA

Nelle versioni di L. AIMERITO * M. A. ANDREONI G. CAIMI * G. CANE * E. A. GAMBINI L. GIGLI * C. A. MENETTO * L. MILANI * N. NERI * S. POLICARDI

Come tutti gli altri volumi, ogni opera - nuovamente tradotta - avrà una propria presentazione. I testi saranno preceduti da una introduzione generale: SHAKESPEARE ITALIANO di ANNIBALE PASTORE * Seguiranno: INTERPRETI DI SHAKESPEARE IN ITALIA di BRUNO BRUNELLI * LA STORIA ROMANA NEL TEATRO DI SHAKESPEARE di LORENZO GIGLI e SHAKESPEARE, OU LA LIVRAISON DE L'EMOTION HUMAINE di JACQUES COPEAU.

ANNO 26 - NUOVA SERIE - N. 106

TEATRO STABILE TORINO Biblioteca e Archivio

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° APRILE 1950

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - Tel. 40.443 - Un fascicolo costa L. 150 - Abbonamenti: Anno L. 3100; Semestre L. 1575; Trimestre L. 800 - Conto corr. postale 2/6540 - Estero: Anno L. 4300; Semestre L. 2200; Trimestre L. 1150. Pubblicità: C.I.P.P. Compagnia Internazionale Pubblicità Periodici - Milano - Via Meravigli, 11 - Telefono 17.767 - Torino - Via Pomba, 20 - Telefono 52.521

taccuino

" Non puoi fare teatro se non ti dànno dei soldi " * Questo slogan, nato in un grave momento di depressione della Nazione — inferiorità riflettentesi, naturalmente, su tutte le arti — è ora diventato luogo comune per il teatro. Un così pessimo luogo comune, che qualcuno ha finito per convincersi con un candore che sembra buona fede, e in qualche caso lo è — come vedremo — che pretendere dei soldi dallo Stato sia un diritto di chi fa, vuole fare del teatro o svolgere attività inerente al teatro; come costituisca obbligo per lo Stato di elargire delle somme a sostegno dei progetti di Tizio o Caio. Purtroppo questa è in definitiva la conclusione di quelle " deprecate sovvenzioni " che abbiamo tanto e inutilmente avversato. Sono state quelle " provvidenze " a far mantenere in annuale fallimento l'Idi; sono state quelle provvidenze a far nascere la pubblicazione teatrale che quell'istituto pubblica. E poichè noi dichiarammo immediatamente l'immoralità della cosa (che, comunque la si voglia prospettare, immorale è), ora dobbiamo constatare come dal nostro atteggiamento sia nato un equivoco che vorremmo poter chiarire. A distanza di pochi giorni due esempi ci hanno indotto a questa conclusione: una lettera di Diego Fabbri, che non abbiamo il piacere di conoscere personalmente, ma col quale da tempo abbiamo rapporti epistolari della più viva simpatia, ed il corsivo di prima pagina della rivista " Teatro del Giorno " (N. 2, febbraio-marzo 1950), una pubblicazione che esce a Venezia, che ci è stata cortesemente inviata, e ringraziamo. Alla lettera di Fabbri: questo nostro amico, dopo averci con delicata cordialità mossi alcuni rimproveri per le " posizioni assunte dalla nostra rivista nei confronti dell'Idi "; posizioni — dice — che " nella sostanza, molte volte, non trovo affatto destituite da fondamento " conclude: " Io nei tuoi panni, direttore di una importante rivista com'è Dramma, avrei detto: benissimo, si aiuti pure una rivista specializzata del teatro italiano, ma si aiutino anche i nostri sforzi, quando e se riterremo opportuno di farli. Ogni qualvolta risulterà che anche noi abbiamo svolto opera di diffusione, di propaganda del teatro italiano, pretendiamo di avere una quota di quell'ipotetico o ideale fondo lire messo a disposizione per il potenziamento del teatro italiano. E mi par giusto ". A noi questo sembra inconcepibile ed assurdo: una compagnia, uno spettacolo, una pubblicazione teatrale, una qualsiasi iniziativa inerente il teatro è, sì, manifestazione d'arte, ma è anche implicitamente commercio. Chi apre una galleria di quadri o inizia una collana di classici, pensa forse di chiedere aiuto allo Stato? Perchè lo Stato dovrebbe sovvenzionare la nostra o altrui azienda, se il fatto di fare una rivista, a parte il fattore artistico, è un nostro privato proponimento esattamente uguale a confezionare tende per sipari o fabbricare poltrone per teatri? Se il lavoro, per inesperienza o errori anche involontari, per una qualsiasi ragione anche indipendente dalla nostra volontà, non rende, pazienza. Si smette e si fa' altra cosa, se si è capaci e si sa fare; altrimenti si cambia con uno dei centomila mestieri senza responsabilità, e si diventa esecutori di ordini, cioè si funziona da paziente rotellina dell'ingranaggio sociale. Non c'è alcun bisogno di trastullarsi col denaro dello Stato del Comune degli Enti della Biennale (capito d'Amico, Costa, Salvini, Grassi?). Quest'ultimo poi è riuscito a cavar soldi perfino al Governo francese, che sarebbe il petroliniano colmo della mentalità Fabbri & C., e ne caverebbe certamente da una latta vuota di petrolio, se fosse possibile in qualche modo trasformare in denaro quell'arnese. Indubbia abilità anche questa, non c'è che dire; ma si provi almeno una volta, qualcuno di costoro, a far quadrare un bilancio. Diciamo soltanto quadrare, poichè presentarlo attivo sarebbe proprio esagerato.

Ma in verità gli altri mestieri sono molto meno comodi del teatro, e per qualsiasi altra attività i soldi si trovano con assai maggior fatica anche dallo Stato e dai Comuni e dagli Enti ecc. Il teatro invece è comodo e piacevole. E che mai racconta la rivista " Teatro del Giorno "? Sentite: " Noi vorremmo umilmente (la pubblicazione in parola, si capisce) avanzare una proposta di giustizia alla Direzione dello Spettacolo, ed è che lo Stato, analogamente a quanto fa per le commedie di autori italiani rappresentati dalle Compagnie, assegni un contributo alle riviste teatrali (che si contano sulle dita di una mano) che pubblicano commedie di autori italiani. La misura del contributo per ogni commedia pubblicata sia proporzionata alla tiratura delle copie: 50.000 lire fino a cinquemila copie; 70.000, oltre. Questo sarebbe, secondo noi — continua " Teatro del Giorno " — la più equa maniera di incoraggiare tutti gli autori italiani, i quali troverebbero maggiore considerazione anche presso quelle riviste che abbiano personali e comunque rispettabili preferenze per il teatro straniero. E sarebbe un effettivo servizio reso al teatro italiano, non solamente ad alcuni circoli del teatro stesso ".

Incredibile, incredibile. Ma quale medico e per quale caso urgente, signori di " Teatro del Giorno ", vi hanno ordinato di fare una rivista di teatro, evidentemente passiva, di aprire cioè un'azienda, di fare — sia pure sotto forma d'arte — del commercio? Ma perchè lo Stato dovrebbe accogliere una così stupefacente richiesta? Noi non mettiamo in dubbio che anche questi siano onestamente candidi, ma fa paura constatare come sia così invalsa l'idea di pretendere soldi dallo Stato, anche se i più onesti ci cascano. I ragazzi di quindici anni fanno il giornaletto con i soldi della zia; quelli di cinquanta lo vogliono fare con i soldi dello Stato. Ma non è un gioco, signori, proprio non è un gioco. Come potremo mai intenderci sulla vitalità del teatro se non riuscirete prima a distinguere il lavoro dal trastullo, e soprattutto i soldi vostri da quelli degli altri?

COLLABORATORI:

*ARNAUD D'USSEAU e JAMES GOW: PROFONDE SONO LE RADICI, commedia in tre atti * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) GIGI CANE; ALBERTO VIVIANI; BASIL MALONEY; ERMANNO CONTINI; G. HUGHES; MARCEL LE DUC; ELIGIO POSSENTI; GINO CAIMI; FRANCESCO BERNARDELLI; LUCIO RIDENTI * Copertina: BARTOLÌ (illustrazioni dell'articolo di Basil Maloney: The London Theatre visited) * Disegni di BARTOLÌ; BIANCONI; TREVISI; TABET; BRUNETTA; FRUEH * Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.*

Il terzo negro

o dell'eguaglianza letteraria

* *Prima che il tandem D'Usseau-Gow intervenisse a presentarne un più accettabile terzo, il personaggio negro nella letteratura americana — drammatica e no — era ancorato all'obbligatoria variazione sul tema dei due tipi correnti: il negro che fa capo alla figura del classico Zio Tom della capanna, sottomesso riconoscente e rassegnato con tutti i sottintesi deteriori e sostanzialmente offensivi contenuti nell'aggettivazione; e il negro ribelle e tragico esemplificato, per intenderci, nel ritratto del Bigger Thomas in* Native Son *di Richard Wright. Casi-limite, l'uno e l'altro, e pertanto scarsamente rappresentativi di quello ch'è invece il soggetto medio,* the man in the street *della società negro-americana.*

Ci sono nell'America d'oggi migliaia e migliaia di negri forniti d'educazione universitaria, insegnanti, professionisti, industriali e artisti. Negri che, durante la guerra, furono nell'esercito ufficiali anche di grado elevato. Negri che non sono lo Zio Tom visto attraverso le lacrime umanitarie della signora Enrichetta Beecher Stowe e non sono neppure il Bigger Thomas evocato dalla collera di Richard Wright. Uomini negri che — quando non li superino — valgono in qualità gli uomini bianchi. Ma che, perdurando in certa America i pregiudizi di razza e le prevenzioni di casta onde sono mossi alla protesta i D'Usseau e i Gow, si vedono negata la facoltà di darne dimostrazione. Rifiutato loro il diritto all'intelligenza, alla sensibilità, alla utilità umana. Ed è un segno rivelatore del retroscena sociale in cui si svolge, in certa sua parte, la vita americana il fatto che questi negri non entrino mai da protagonisti nei documenti letterati contemporanei, non vengano generalmente considerati come esemplari nelle raccolte tipologiche che pure si continuano a mettere insieme.

« Perciò, — hanno dichiarato gli autori di questo Deep are the Roots, *— perciò noi abbiamo deliberatamente messo la figura del negro tenente Brett Charles al centro della nostra azione drammatica. Perchè questo vuol rappresentare l'onesto sforzo onde due pensosi autori di teatro cercano con i mezzi loro consentiti di spezzare l'accettata congiura del silenzio in cui, per molti troppi anni, si sono alleate le scene americane ai danni dell'uomo negro*: " The fight for economic and political equality for the Negro proceeds apace on many fronts; the very least that playwrights can do is to grant him literary equality; *la lotta per l'eguaglianza economica e politica dei negri si svolge con ritmo sempre più serrato su parecchi fronti: il meno che possano fare i drammaturghi è di garantire ai negri l'eguaglianza letteraria* " ».

In nome dunque di questo diritto all'eguaglianza letteraria l'opera dichiara guerra al pregiudizio e, di conseguenza, alle azioni irrazionali e crudeli che nella logica del pregiudizio si possono commettere. Per illustrare il loro punto di vista polemico sul pregiudizio razziale, D'Usseau e Gow presentano la situazione determinata dalla relazione amorosa fra due creature la cui epidermide è di diverso colore.

Come sempre avviene in queste cose, le loro intenzioni furono volutamente equivocate, malignamente distorte. E si ritrovarono gratuitamente accusati di colpe eguali e contrarie: d'aver cioè spezzato la lancia rivoluzionaria della loro opera in prò del matrimonio misto; e, viceversa, d'aver alzato i fumi del loro incenso reazionario sull'altare di una più intransigente barriera razzista. La verità, come si son dovuti affrettare a precisare i due autori, è naturalmente tutt'altra. Il problema del matrimonio inter-razziale, appena sfiorato, non è che un incidente, un episodio nell'economia dell'opera. L'azione del dramma è volta invece a dimostrare che due creature, quando si scoprano innamorate l'una dell'altra, hanno il diritto di decidere da sè sole, libere da ogni interferenza, se debbano o possano sanzionare il loro affetto col sigillo del matrimonio. Indipendentemente dal colore della loro pelle o dalla natura delle loro convinzioni religiose.

Ma l'importanza di Deep are the Roots, *che va ben oltre il dramma individuale dei due protagonisti è, ancora una volta, nell'ammaestrativo significato sociale onde D'Usseau e Gow siglano la loro opera: « Noi pensiamo che l'amore sia una cosa molto bella. E ci dichiariamo in favore dell'amore, con o senza sesso, sia esso affetto profondo o amicizia o anche soltanto rapporto di vicinanza. Perchè riteniamo che alla distanza — e sia pure molto alla distanza — il desiderio d'amare e di essere amati sopravvanzi di gran lunga la capacità di odiare e di essere odiati. E noi, gli uomini bianchi, non possiamo seguitare in eterno a odiare, a temere, a disprezzare tredici milioni di cittadini americani dalla pelle scura. Per il futuro della nostra nazione, per la salvezza delle nostre anime... noi dobbiamo imparare ad amarli, dobbiamo imparare a riconoscere praticamente quei diritti all'eguaglianza per i quali andiamo teoricamente predicando ».*

Gigi Cane

PROFONDE SONO LE RADICI

TRE ATTI DI ARNAUD D'USSEAU E JAMES GOW

TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA: *DEEP ARE THE ROOTS* * VERSIONE ITALIANA DI FRANCA SAVIOLI

LE PERSONE

HONEY TURNER – BELLA CHARLES – Il senatore ELLSWORTH LANGDON – GINEVRA LANGDON – ALICE LANGDON – ROY MAXWELL – HOWARD MERRICK – BRETT CHARLES – Lo sceriffo SERKIN – CHUCK WARREN – BOB IZAY.

* ATTO PRIMO *

Il salotto della casa dei Langdon, nei sobborghi di una piccola cittadina nell'estremo Sud. Siamo nella primavera del 1945. Tre grandi porte-finestre, che descrivono un dolce arco, dominano la sinistra del palcoscenico. Le finestre si aprono su di un terrazzo; attraverso di esse si intravvedono colonne delicatamente intrecciate (a forma di pergolato) coperte di rose, sedie in ferro battuto e una tavola, un pezzo di balaustra in mattoni su cui si intreccia un arbusto di edera. Oltre il terrazzo, fuori vista, c'è il giardino. Sulla scena, a sinistra, è un grande cassettone dal piano di marmo, disposte sul quale sono parecchie caraffe di vetro intagliato, contenenti liquori. Al di sopra del cassettone sta un ritratto di Robert Langdon dipinto da Thomas Sully; Langdon veste la divisa dell'armata confederale. Sulla scena al centro, un arco porta all'ingresso. Sono visibili le prime quattro o cinque scale di un bellissimo scalone. A sinistra della scalinata è la porta d'ingresso. A destra della scalinata, ma fuori vista, è un'altra porta d'ingresso. A destra della scalinata, pure fuori vista, è una terza porta che immette nel quartiere di servizio della casa. In fondo alla scena, una porta conduce ad una stanza che una volta era la biblioteca, ma che è ora la stanza da letto del senatore Langdon. Le tappezzerie nella stanza sono accoglienti, i mobili antichi e molto belli. C'è un grande divano con un tavolo da caffè davanti, una grande sedia con un tavolino che l'accompagna; un'altra tavola attorno alla quale sono disposte tre sedie in stile vittoriano. Una scrivania con accanto un cestino per la carta straccia, in pelle, è contro il muro. Accortamente nascosto nella scrivania è il telefono. Oggetti preziosi e ricordi del passato sono in vari punti strategici: un orologio in oro battuto, silhouettes di lontani cugini, due lampade ad olio dipinte e portate da Parigi molto tempo fa ed ora cambiate in lampade elettriche. La sistemazione e l'atmosfera delle stanze, suggerisce la famiglia, la ricchezza e la tradizione.

HONEY (*una giovane negra sui 20 anni magra e non brutta entra in salotto con il giornale del mattino. Lo mette sulla tavola e sta per andarsene quando è attratta da una bassa bacinella di magnolie. Prende una delle magnolie dal vaso e se la mette tra i capelli. Si volge ad ammirarne l'effetto in un piccolo specchio sulla scrivania poi, sorridendo, una mano sull'anca, si mette in una posa che essa considera avvincente e civettuola*).

BELLA (*entra dall'ingresso e si ferma a guardarla. Bella è una negra di 50 anni che è stata in casa Langdon per 24 anni, e perciò occupa una posizione di favore; di ciò essa è pienamente consapevole e si comporta con dignità. In questo momento essa veste un leggero spolverino e un cappello pronta per uscire*) — Ragazza, tu ti curi troppo.

HONEY (*voltandosi*) — Mi sto solo preparando per l'incontro con Brett.

BELLA — Beh, sarebbe meglio ti preparassi ad andare su a rifare i letti. E non ti dimenticare di portare giù il vassoio della colazione di miss Alice.

HONEY — Sì. (*Conciliante*) Ho visto quel ritratto di Brett sulla vostra toilette. È veramente molto bello.

BELLA — E quando hai finito, va ad aiutare Lolly in cucina. Ci sono anatre per cena e devono essere spennate e scottate.

HONEY — Sissignora... Credete che a Brett piacerà un fiore bianco nei miei capelli?

BELLA — Sentila! Mio figlio avrà di meglio da fare che pensare ad una ragazza vanitosa uscita da tre settimane da una macchia di cotone. (*Scuotendo i cuscini sul divano*) Bene, ora me ne vado. Vado alla stazione a dare il benvenuto a mio figlio. Porterà l'uniforme e anche qualche medaglia, immagino. (*Ad Honey duramente*) Che stai lì a guardare a bocca aperta! Va' su, muoviti!

HONEY — Sissignora. (*Honey ubbidisce affrettatamente, e si volge verso le scale*).

BELLA — La scala di servizio! La scala di servizio! (*Honey si volta ed esce attraverso l'ingresso mentre appare il senatore Ellsworth Langdon. Langdon ha quasi 70 anni, capelli bianchi e un viso forte che è stato segnato dagli anni e dalle malattie. Un uomo ricco. Ai suoi tempi fu una forte figura politica ed ora come ogni uomo che sia stato una volta attivo detesta gli acciacchi della vecchiaia. Cammina con un bastone e la vista lo abbandona. Veste un panciotto di seta nera. Una grossa catena d'oro sta sospesa da una tasca all'altra*).

LANGDON — Dov'è il mio giornale del mattino? Bella, portami il giornale. (*Vede Bella*) Oh, sei lì?

BELLA (*raccogliendo il giornale da un tavolo*) — Eccolo, senatore.

LANGDON — Beh, sei ansiosa di rivedere quel tuo ragazzo, vero? È sempre stato un bravo ragazzo... Jakson ti accompagna con l'automobile?

BELLA — Sissignore.

LANGDON — Va bene. (*Langdon si siede e apre il giornale. Prende un fodero di pelle da una tasca laterale e ne toglie una grande lente d'ingrandimento. Nello stesso tempo Ginevra Langdon scende rapidamente le scale ed entra nella stanza. Ginevra è una bella ragazza di 22 anni sottile e bruna. Essa è introspettiva e a volte impulsiva. Questo è uno dei suoi momenti impulsivi*).

GINEVRA — Bella, aspetta un momento.

BELLA — Sì, signorina Nevvy.

GINEVRA — Vengo alla stazione con te.

BELLA — O no, signorina Nevvy, non può...

GINEVRA — Sciocchezze. Credi che non sia anch'io fiera di Brett? Buon giorno, papà. (*Bacia il padre sulla fronte*).

LANGDON — Grazie.

GINEVRA — Andiamo, Bella.

LANGDON — Nevvy, (*Ginevra si ferma*) non credo che dovresti andare alla stazione.

GINEVRA — No?

LANGDON — So che Bella mi scuserà se devo ricordarti che non si va alla stazione ad incontrare un uomo di colore.

GINEVRA — Ti preoccupi di quello che dirà la gente? Il grande senatore Langdon!

LANGDON — Dico che non devi andare.

GINEVRA — Mi dispiace, papà, ma ci vado. Se la gente si scandalizza, pazienza. Sarà un argomento di pettegolezzo durante i cocktails. Andiamo, Bella. (*Essa si incammina, Bella esita*).

LANGDON — Va bene, Bella. Andate, se no farete tardi.

BELLA — Staremo attenti, senatore. Quando arriviamo alla stazione non la farò scendere dall'automobile. (*Bella segue Ginevra. Langdon raccoglie il suo giornale e comincia a leggere aiutandosi con la lente*).

VOCE DI ALICE (*dalle scale*) — Buon giorno.

VOCE DI BELLA (*dall'ingresso*) — Buon giorno, signorina Alice. (*Alice Langdon scende le scale ed entra nella stanza. Alice ha 32 anni. Carina. Ha molta fiducia in se stessa ed è di ottimo umore*).

ALICE — Buon giorno, buon giorno! Dov'è Howard?

LANGDON — Quando ne ho sentito parlare l'ultima volta, stava facendo colazione in terrazza. I nordici hanno una strana predilizione per il mangiare all'aperto. Nè le mosche, nè le zanzare riescono a scoraggiarli.

ALICE (*baciando Langdon sulla guancia*) — Ciao, papà. Come ti senti? È la più bella mattina che abbiamo avuto da molte settimane.

LANGDON — Terribile. E fa caldo, ed è afoso. Assolutamente come ogni altra mattina. Tua sorella è andata alla stazione ad incontrate Brett.

ALICE (*meravigliata*) — Davvero?

LANGDON — Sì!

ALICE — Beh, non può portare gran danno, vero?

LANGDON — Suppongo che tu approvi.

ALICE — Certo che no. È stata avventata, ma Nevvy è eccitata e...

LANGDON — È una malattia che ha preso da te. Quelle tue grandiose idee...

ALICE — Papà, papà! È troppo presto per discutere. Dopo tutto non posso proteggere Nevvy ad ogni svolta. Questo non è un monastero. (*Suona il campanello*) Oh, mio Dio, ecco il cugino Roy. Io ti amo pazzamente, cugino Roy, ma perchè hai dovuto scegliere proprio stamattina?

LANGDON — Se nessuno va ad aprire, può darsi che se ne vada. (*Honey passa attraverso l'ingresso*)

VOCE DI MAXWELL (*nell'ingresso*) — Buon giorno, Honey. (*Roy Maxwell entra. Ha 45 anni, la faccia rosea e un desiderio professionale di riuscire simpatico. Rappresenta una forza nella comunità oltre ad essere un bravo avvocato*).

ALICE — Ciao, cugino Roy.

MAXWELL — Alice cara, diventi ogni giorno più attraente.

ALICE — Entra, Roy. E ti farò un profondo inchino.

MAXWELL — Ancora più piccante. Ma è così che ci piacciono le nostre donne del Sud. Non è vero? Buon giorno, senatore. Siamo contenti di vedervi alzato e in giro.

LANGDON — Smettile di chiacchierare come un porcellino d'India delirante.

MAXWELL — Vedo che vi sentite meglio.

LANGDON — Chi ti dà tutta questa energia? Che cosa è che ti preoccupa tanto?

MAXWELL — Vedo che avete sempre il vostro senso dell'umorismo. La verità è che sono venuto per fare un'opera buona. (*Ad Alice*) Il tuo ragazzo negro Brett viene a casa oggi?

ALICE — Sì.

MAXWELL — Credo che quanto ti dirò ti farà piacere. Dopo quello che hai fatto per il ragazzo – mandandolo a quella Università Fisk e tutto il resto – beh, è una vera occasione per lui.

ALICE — Benissimo. Dimmi di che si tratta.

MAXWELL — Ieri pomeriggio il reverendo Richardson mi è venuto a trovare. (*A Langdon*) Voi non lo conoscete, senatore, ma questo Richardson è probabilmente il miglior negro che abbiamo. (*Ad Alice*) Mi ha chiesto di usare la mia influenza sugli altri membri del consiglio della scuola per far nominare Brett nuovo preside della scuola negra.

ALICE — E questa è stata una sua idea?

MAXWELL — Beh... Richardson ed io sospettiamo l'interessamento di vari altri dei nostri luminari negri. Ma essi hanno ragione. Brett sarà inestimabile. È sempre stato cortese e capace.

ALICE (*con una punta di ironia*) — Certo, sarebbe inestimabile!

MAXWELL — Bene, il consiglio si è riunito ieri sera e l'ho fatto nominare. Naturalmente non c'è stata nessuna opposizione.

LANGDON — Piccolo, fedele Roy. (*Ad Alice*) Ora ti affiderà il comitato della scuola.

ALICE (*ignorando Langdon*) — È stato molto gentile da parte tua.

MAXWELL — Sapevo che ne saresti stata contenta. Dopo tutto una cosa di questo genere sarà molto utile per l'equilibrio della nostra comunità.

ALICE — Ma sfortunatamente, Brett non può accettare questo posto.

MAXWELL (*deluso*) — Non capisco.

ALICE — Beh, non potrei permettere a Brett di trascorrere la sua esistenza insegnando in quella lurida catapecchia.

MAXWELL — Oh, lo so che è notevole, come negro.

ALICE — È notevole.

MAXWELL — Cugina Alice, stai cercando di insinuare che l'insegnamento non è un lavoro abbastanza buono per questo ragazzo di colore? che diavolo vuoi che faccia?

ALICE — Andrà all'Università di Chicago. A laurearsi.

LANGDON — Che?!

ALICE — Sarà un biochimico.

LANGDON (*alzandosi a fatica*) — Per Giove! Questa volta l'hai fatta bella. Datemi da bere.

ALICE — Papà, sai che non dovresti...

LANGDON — Dannazione! Datemi da bere.

ALICE — Roy, c'è del whisky nella cristalliera. Siediti, papà.

LANGDON — Solo perchè sa leggere e scrivere, si fa di un negro un dottore in filosofia. Perchè non sono stato messo al corrente prima di questa mostruosa stupidaggine?

ALICE — Semplicemente perchè volevo ritardare il più possibile la scenata che ci hai fatta.

MAXWELL (*passando da bere a Langdon*) — Ecco, senatore.

LANGDON — Grazie. (*Beve. Dopo un momento quando si sente più calmo*) Perchè mi dovrei eccitare? È di tua proprietà. Suvvia, fai quello che vuoi di lui. Il Governo Federale gli ha dato il via. L'hanno fatto primo sottotenente. Attraverso una legge del Congresso diviene un gentiluomo... Ti vien fatto di pensare che il tuo ragazzo Brett potrebbe essere cambiato?

ALICE — Spero bene che sia cambiato. È stato lontano da noi per tre anni.

LANGDON — Infatti. In Europa ad ammazzare bianchi. Con permesso legale, ha immerso la sua baionetta in carni bianche. Per giorni e giorni ha visto corpi di bianchi squarciati, visi bianchi sfracellati. Quale traccia avrà lasciato tutto questo nella sua anima nera? (*Un silenzio*).

MAXWELL — Beh, non alziamo il coperchio del vaso di Pandora prima che sia necessario. (*Poi più risolutamente*) Alice, non c'è nessuno in questa città che sostenga le tue idee progressiste più di me, ma perchè dovremmo mandar via deliberatamente uno dei nostri negri educati? Che succederebbe se tutti i negri si mettessero in testa di andare al Nord? Allora che faremmo noi? (*Howard Merrick entra dalla terrazza. Howard ha 40 anni, è un uomo alto, bello in maniera non convenzionale. I suoi modi sono piacevolmente civili*).

HOWARD — Ringrazio Dio che ci sia un orologio solare su cui non sia inciso il motto « È più tardi di quanto non crediate ».

LANGDON — « Signori, il tempo della vita è breve ».

HOWARD — Sono sicuro che sia Shakespeare, ma non so quale commedia.

LANGDON — L'Enrico IV. Mi ricordo la prima volta che lo vidi. A Nuova Orleans. Ero un giovanotto allora... Signor Merrick, nostro cugino, il signor Roy Maxwell.

HOWARD (*amabilmente*) — Buongiorno, signore. (*Si volta*) Ciao, Alice.

ALICE — Ciao, Howard. Come hai trovato la colazione?

HOWARD — Meravigliosa. Non c'è nulla che uguagli l'aroma di una salsiccia, caffè, e madreselva. Vi siete accorti che questa è una mattina straordinariamente bella?

ALICE (*con un sorriso*) — Sì, io me ne ero accorta.

LANGDON — Non ritorniamo su ciò.

MAXWELL (*schiarendosi la voce*) — Signor Merrick, siete del Nord? Vero?

HOWARD — Sì.

MAXWELL — Siete pure romanziere?

ALICE — E cio è ancor peggio che essere del Nord.

MAXWELL — Beh, è mia abitudine essere sincero. Ho letto quell'ultimo libro che avete scritto e – beh, so che siete ospite in questa casa – e non desidero essere indelicato.

ALICE — Cugino Roy, di' pure quello che vuoi e sii indelicato.

MAXWELL — Grazie, lo sarò. Anche la zia Carrie ha letto il libro ed anche il cugino Ferdinando.

ALICE — Caro cugino Ferdinando. Non sapevo che sapesse leggere.

MAXWELL — Signor Merrick, il vostro libro è una calunnia su tutto il nostro Sud. C'è un personaggio, ad esempio, – una ragazza del Sud che va al Nord – ebbene, il modo in cui la descrivete è uno sfregio calcolato alla femminilità del Sud.

LANGDON — Lo faccio fustigare, cugino Roy? O forse preferiresti un duello? Vogliamo chiedergli di designare un padrino?

MAXWELL — Senatore, a volte la vostra leggerezza tende ad essere molto spiacevole.

LANGDON — Sono un uomo molto ricco ed ho imparato molto tempo fa che ciò mi dà il privilegio di essere spiacevole con i miei parenti. Perchè vuoi prendertela per questo indelicato romanzo? Anche gli scrittori del Sud insultano il Sud di questi tempi. È la linea che maggiormente conviene loro. Essi coltivano due miti preferiti. O ci aggiriamo pomposamente con una rosa ed una spada, oppure imputri-

diamo nell'inettitudine. Ambedue sono menzogne. Che importanza ha?

MAXWELL (*a Howard*) — Ciò che non capisco è perchè, se la pensate così sul Sud – intendo dire sulle donne del Sud in particolare – siete venuto quaggiù.

HOWARD — Oh, non è stata un'idea mia. Alice mi ha sfidato a venire.

MAXWELL — Beh, veramente...

ALICE — È verissimo, Roy. Quando ero a New York io ho allettato ed adescato questo perfetto sconosciuto.

HOWARD — Fu ad un pomeriggio letterario.

LANGDON — Che diavolo è un pomeriggio letterario?

HOWARD — Una specie di trattenimento durante il quale tutti devono ubbriacarsi completamente per poter dire ad uno scrittore che amano il suo libro.

MAXWELL — Ma Alice non beve.

HOWARD — Precisamente. (*Ad Alice*) Deve essere per questo che non le è piaciuto il mio libro.

MAXWELL — E vi ha detto che non le piaceva?

ALICE — Gliel'ho detto.

HOWARD — Con fervore. Mi ha fatto sapere che ero un pessimo scrittore. C'era una sola cosa che potessi fare: pregarla di cenare con me. Cosa che ho fatto. A cena abbiamo discusso del Sud. Quando la cena finì discutevamo ancora... così Alice ha insistito perchè l'accompagnassi a casa.

MAXWELL (*giustamente sbalordito*) — Che? (*Volgendosi ad Alice*) Cugina Alice, non hai fatto questo!

ALICE — Ma sì.

HOWARD — Mi affretto a spiegare, signor Maxwell, che « per casa » la cugina Alice non intendeva la sua camera d'albergo. Intendeva questa casa. E il Sud.

LANGDON (*a Howard*) — Siete stato qui due settimane. Avete cambiato opinione sul Sud? O state ancora aiutando Grant a prendere Richmond?

HOWARD — Io credo che vostra figlia Alice sia la più bella donna che io abbia mai conosciuto.

ALICE — È simpatico, vero? (*A Howard*) Ora rispondi alla domanda del signore, Howard. Hai cambiato idea sul Sud?

HOWARD — Io direi di sì, e tu?

ALICE (*a Maxwell e Langdon*) — Ieri sera questo scettico visitatore del Nord, questo severo critico del Sud, che si ride dei nostri luoghi comuni, si è arreso completamente. E sapete cosa gli ha fatto finalmente perdere la testa? Il nostro più vecchio luogo comune: il chiaro di luna e le magnolie.

HOWARD (*gentilmente a Maxwell*) — Credete che ciò soddisferà la zia Carry e il cugino Ferdinando?

MAXWELL — Beh, vi concederò che siete un uomo di larghe vedute. Vedete, è solo che noi, qui giù, siamo fieri del Sud. Noi ci crediamo... Naturalmente abbiamo i nostri problemi. Non sto a dirvi in che cosa alcuni di essi consistano... ma stiamo imparando a risolverli, e devo dire, con successo.

LANGDON — Il cugino Roy si presenta candidato al Congresso l'anno prossimo. Gli stanno facendo fare le prove generali.

MAXWELL — Il senatore ama i suoi piccoli scherzi. Ma mi presenterò egualmente come candidato al Congresso. Perchè sono profondamente preoccupato della situazione. Prendete ad esempio questo nostro problema della gente di colore. I negri non sono più quello che erano, con tutte queste fabbriche di guerra che sorgono nei posti più impensati. Certo per gli affari questo va bene, ma dopo tutto, sapete, è praticamente impossibile trovare più dei buoni servitori. La zia Carrie ha avuto quattro cuoche nell'ultimo mese. Essa le rimprovera ed esse prendono su e se ne vanno. Eh, la guerra ci ha dato uno speciale tipo di croce, da portare. Tanti dei nostri giovani bianchi sono stati richiamati. Per esempio, qui nella nostra provincia, per la prima volta, c'è una vera e propria maggioranza di negri. Potete comprendere le complicazioni che ne derivano, no?

HOWARD (*mite*) — Certo.

MAXWELL — Signor Merrick, spero che un giorno scriverete un intero libro sul Sud. Un libro veramente onesto.

HOWARD — Mi piacerebbe molto farlo.

MAXWELL — Vi assicuro, non temiamo la verità. Scrivete e parlate della gente che lavora per migliorare il Sud. Di coloro che vogliono migliorare le cose per tutti gli altri, stimolare gli affari. Scrivete di gente come Alice e me. (*Si sente un lontano fischio di treno*).

ALICE — Ecco il treno. È Brett.

MAXWELL (*guardando il suo orologio*) — Ts, ts, venti minuti di ritardo.

ALICE (*prendendo il braccio di Maxwell*) — Ti accompagno alla porta, cugino Roy.

MAXWELL (*a Howard, parlando mentre se ne va*) — E se posso darvi dei piccoli particolari di color locale... (*Se ne vanno*).

LANGDON (*alzandosi*) — Idiota chiacchierone! Sì, abbiamo dei problemi, ma non saranno mai risolti dal cugino Roy. Nè da mia figlia Alice. Abbiamo bisogno di forza e non siamo forti. Vedo che mi guardate con uno di quegli scettici sguardi da yankee. State pensando che questo vecchio fossile è un aristocratico del Sud, o forse preferite la parola Borbone. Bene, lo sono. Pare che la storia sia contro di me. Ma fino a che vivrò, combatterò per i diritti ed i privilegi dell'uomo superiore.

ALICE (*rientrando*) — Papà, posso offrirti un altro bicchierino?

LANGDON — Perchè sei tanto gentile?

ALICE — Perchè odio discutere con te; odio l'idea di renderti infelice, specialmente oggi.

LANGDON (*lamentandosi mentre si siede*) — E perchè continui a chiacchierare di oggi, come una sciocca scolara che pregusti un pic-nic?

ALICE (*stando dietro a Langdon*) — Howard.

HOWARD — Sì?

ALICE (*con un gesto*) — Non credi che dovresti...

HOWARD (*con gli occhi meravigliati*) — Chi, io?

ALICE — Beh, è la consuetudine.

HOWARD — Così? A metà mattina? (*Scuotendo la testa*) Oh no, più tardi.

ALICE — Vigliacco!

LANGDON — Alice, togliti da dietro la mia sedia.

ALICE — Sì, papà.

LANGDON — Intendi sposare questo giovanotto?

ALICE — L'idea sarebbe questa, papà.

LANGDON — Lo sapevo. Era nei tuoi occhi stamattina. Era nel tuo modo di camminare... Merrick, vieni qui. (*Howard ubbidisce*) Io non ti conosco. Non so chi siano tuo padre e tua madre. Per quel che ne so io, potresti discendere da una famiglia di ladri di cavalli. Ma pare che di questi tempi queste cose non abbiano più alcuna importanza. Sposi mia figlia per il suo danaro?

HOWARD — Non ho nessun pregiudizio contro il denaro!

LANGDON — Quei libri che scrivi... te li pagano?

HOWARD — Quando un personaggio, in uno dei miei romanzi, dice di « no », quella sola parola vale due dollari. Ma ditemi, signore, è da aristocratico preoccuparsi del denaro?

LANGDON (*con un'occhiata ad Alice*) — Hai sempre le risposte pronte. (*Ad Howard*) Politicamente che cosa sei?

HOWARD — Sono democratico.

LANGDON — Bene, bene. Sei mai stato sposato prima?

HOWARD — Sì, lo sono stato.

ALICE — Howard, non me lo avevi mai detto.

HOWARD — È stato molto tempo fa. Me ne ero quasi dimenticato.

LANGDON — Divorziato, eh?

HOWARD — Io avevo ventidue anni e lei era più giovane di me. Dopo un po' si è stancata della mia prosa ed è fuggita con un pessimo poeta.

ALICE — Mi sembri molto duro, in proposito.

HOWARD — Tu pure lo saresti se leggessi le sue poesie.

LANGDON — Suppongo che porteresti Alice via di qui. Vivreste nel Nord.

HOWARD — Non necessariamente.

ALICE — Probabilmente vivremo sei mesi qui e sei mesi a New York.

LANGDON — Sei mai stato in prigione?

ALICE — Papà, hai fatto già abbastanza il grande inquisitore. Dì qualcosa di carino a Howard. Digli come è fortunato ad avermi.

LANGDON (*giudizioso*) — Sì, credo che lo sia. (*Guarda Alice dopo un istante*) Bene, è la fine dei Langdon. Il nome resterà per qualche anno nei libri di storia, e poi lentamente sparirà quando li rivedranno. È la fine di questa casa, anche. I Langdon ci hanno vissuto per centotrè anni. (*Prende un grande orologio d'oro a catena dal suo panciotto*) Ecco, voglio che tu lo prenda. (*Howard prende l'orologio*) È un orologio con molla a vapore. Non ne avevi mai visto uno, eh? Beh, apparteneva a mio padre, il signore del ritratto. La catena d'oro che vedi lì è la stessa che hai fra le mani. La catena e l'orologio furono dati a mio padre dallo zio Alexander Stephens, Vice Presidente degli Stati Confederali. Se ne apri la cassa, vedrai un'iscrizione: « L'onore innanzi tutto ». Per te, naturalmente, simili frasi sono pura retorica, ma per noi, nei vecchi tempi, una parola come « onore » significava veramente qualcosa. Non ci giudicare troppo duramente, giovane yankee. Non ci giudicare dai nostri cugini Roy o da quei muschiosi vecchioni che siedono al Congresso in questi giorni. Non sono che ombre ciarlatane di quella che fu una nobile tradizione. C'era una volta un Sud che aveva virtù e valore. Quando guarderai questo orologio, forse potrai pensare a noi con bontà.

HOWARD (*visibilmente commosso*) — Grazie, senatore, ma non credo che dovrei accettarlo.

LANGDON — Prendilo, prendilo. Non ho un figlio, sicchè devo darlo a te.

ALICE (*baciando Langdon sulla guancia*) — Caro papà!

LANGDON — Tesoro mio, mi sono comportato bene, in questa occasione?

ALICE — Carissimo, è il più grande discorso che tu abbia fatto da anni. Ed è un delitto non pubblicarlo nel « Congressional Record ».

LANGDON — Quando pensate di celebrare il rito?

ALICE — Tra due settimane circa. E molto privatamente. Terribilmente in privato. Nemmeno la zia Carrie ed il cugino Ferdinando dovranno esserci.

LANGDON — Zia Carrie avrà un atroce attacco di cuore. Pensa ancora che « dannato yankee » sia una sola parola. (*Si sente aprire la porta di ingresso ed entra correndo Ginevra*).

GINEVRA — Brett è qui. È qui! È tornato a casa. Gli ho detto di entrare dalla porta principale. Eccolo. Non è meraviglioso? Il tenente Brett Charles. (*Bella e suo figlio Brett Charles sono apparsi nell'ingresso. Brett è un bel negro di ventisei anni. Veste l'uniforme. I suoi modi sono cortesi, controllati. Sembra maturo per la sua età. Entra nella stanza mentre Bella resta nell'ingresso guardandolo orgogliosamente*).

ALICE — Ben tornato a casa, tenente Brett. Siamo tutti contenti di vederti.

BRETT — Grazie, signorina Alice. (*A Langdon*) Buon giorno, senatore.

LANGDON — Bene, ragazzo, com'è andata?

BRETT (*sorridendo*). — In una sola frase, signore?

GINEVRA — Non sembra affatto ferito e dice che la sua gamba è come nuova.

BELLA (*venendo avanti*) — Sei battaglie e diciassette schegge nella gamba. Ed è ancora sano. Il buon Dio non l'ha mai perso di vista.

BRETT — È così, mamma. E insieme il Signore ed io abbiamo scavato delle ottime buche.

ALICE — Brett, questo è il signor Merrick.

BRETT — Signore, sono lieto di fare la vostra conoscenza.

HOWARD (*stendendo la mano*) — Come state tenente? (*Si stringono le mani*).

LANGDON (*notando la stretta di mano*) — Brett, il signor Merrick, è del Nord. Scrive libri.

HOWARD — Quattro decorazioni? Dovete averne viste delle belle.

BRETT — Mi sono messo questi aggeggi oggi, per mamma. Alcuni dei ragazzi, sul treno, avevano cominciato a prendermi in giro. Dicono che con tutta questa insalata addosso dovrei perlomeno essere condito con salsa francese.

ALICE — Ora non metterti a fare il modesto, Brett. Quelle medaglie non sono solo per tua madre. Sono per tutti noi. Siamo molto orgogliosi di te. Siediti, Brett. (*Brett si siede sul divano*) Sei più magro.

BRETT — Un po'.

ALICE (*sedendoglisi vicino*) — Anche più vecchio.

Lo vedo bene. Sono solo tre anni, ma sei invecchiato più di tre anni. Le tue lettere erano meravigliose. Quella famiglia che hai incontrato in Inghilterra... È stato molto simpatico da parte loro ospitarti.

BRETT — Sono stati molto gentili.

ALICE — Se ci avessi mandato il loro indirizzo avrei scritto loro io stessa per ringraziarli.

BELLA — Brett, figlio mio, hai ricevuto tutti i pacchetti che la signorina Alice ti mandava?

BRETT — Sì, mamma. (*Ad Alice*) I pacchi erano magnifici, signorina Alice. Facevano molto effetto ai miei uomini. Naturalmente essi non capivano come mai avessi una amica bianca che mi mandasse cose del genere.

GINEVRA — Era terribile, Brett? In Italia, intendo quando ti trovavi in combattimento? Era proprio tremendo?

BRETT — La prima volta in linea, sì.

ALICE — Può darsi che Brett non preferisca parlarne, cara. Può darsi che sia qualcosa che voglia dimenticare al più presto possibile.

BRETT (*guardandola, seriamente*) — Non mi dispiace parlarne, signorina Alice.

LANGDON — Brett..., come ti sei sentito quando hai ucciso un uomo?

BRETT (*dopo un'istante*) — Signore, l'unica sensazione che ho ricevuto uccidendo un uomo è stata quella di aver salvato la mia vita... ed era vero. Gli unici uomini che io abbia ucciso erano quelli che volevano uccidere me.

LANGDON — Hm. Sei un ragazzo intelligente.

HOWARD — Tenente, posso farvi una domanda? Vi piaceva l'esercito?

BRETT — È difficile rispondere ad una simile domanda, signore.

LANGDON — Avanti ragazzo! Non aver paura di parlare. Non ti trattavano molto bene, vero?

BRETT (*con attenzione*) — È molto difficile essere un negro nell'esercito – anche se ufficiale negro. – Eppure nell'esercito potevo vedere tante cose, fare tante cose. L'esercito mi concedeva dei privilegi che non avevo mai avuti prima.

LANGDON — Privilegi? Che privilegi?

GINEVRA — Questo è terribile! Siamo tutti così solenni! Ma questà è una festa. Sembra che non vi rendiate conto che Brett è un eroe e che è stato accolto da una delegazione.

BRETT (*sorridendo*) — Non potete chiamare una delegazione quattro o cinque persone, signorina Nevvy.

GINEVRA — C'era il dottor Hayne, che curò Bella l'altr'anno quando stava male; e c'era anche il reverendo Richardson e quel nuovo avvocato di colore – li ho visti tutti dall'automobile.

BRETT — Si stanno mettendo d'accordo per offrirmi un pranzo nel cortile della chiesa.

BELLA — Volevano portarlo via allora, subito, ma io ho detto di no, che non potevano portarselo via, allora, almeno fino a mezzogiorno. C'è un sacco di tempo per mangiare paste con le ciliege e bere vino di sambuco: prima deve venire a casa, ho detto. La signorina Alice ed il senatore stanno aspettando proprio per vederlo (*A Brett*) Brett, figlio mio, credo che dovrai fare un discorso quando avranno la pancia piena. Faresti bene a pensare a quello che dirai loro.

GINEVRA — Mi piacerebbe ascoltare quel discorso. Vi rendete conto che lui è il primo, qui in città, ad essere decorato della croce per servizio speciale?

LANGDON — Certo che me ne rendo conto. Smettila di chiacchierare.

BELLA (*in fretta*) — Andiamo, figlio mio. La signorina Alice mi ha aiutata a sistemare la tua vecchia stanza.

ALICE (*alzandosi*) — Vengo anch'io se posso.

BRETT — Con permesso, senatore.

ALICE — Spero gli piaceranno le nuove scansie per i libri. (*Alice esce seguita da Bella, Brett esita*).

LANGDON — Va, ragazzo. Lascia che ti coccolino.

GINEVRA — Brett, sei contento di essere a casa?

BRETT — Sì, signorina Nevvy. Quando ho visto voi e mamma giù alla stazione mi sono sentito molto felice. (*Egli esce. Langdon si alza*).

LANGDON — Merrick, in questa casa, per usare una frase moderna che io detesto, « Tutto si può fare ». Facciamo quello che vogliamo. Ma nel Sud, di solito, non si dà la mano ad un negro. Finchè sei con noi almeno, e te lo dico a titolo di etichetta. (*Esce sul terrazzo*).

GINEVRA — Vecchio antiquato. Io ho notato che hai stretto la mano a Brett e mi sei riuscito simpatico proprio per questo.

HOWARD — Tuo padre è a volte deliziosamente ingenuo. Evidentemente pensa davvero che io non sappia che non si dà la mano ad un negro, nel Sud. O può darsi che non si renda conto che io dò la mano a chi mi piace.

GINEVRA — E Brett ti piace?

HOWARD — È un raggio di speranza. Con una persona come Brett è possibile fare amicizia.

GINEVRA — Parli proprio da scrittore. Mi piace molto, ma che significa?

HOWARD — Solo questo. Non mi piace quando cammino per la strada che un negro si faccia timorosamente da parte per lasciarmi passare. Mi sento a disagio quando un negro si strappa il cappello di testa e sorride ossequioso all'uomo bianco. Vorrei poter dire: « Guarda, io non desidero questi atti di deferenza, questi simboli di servilismo. Non è colpa mia se sono bianco ». (*Alzando le spalle*) Ma qui non c'è modo di spiegarsi, di comunicare! Uno si trova preso nella tradizione. Aiuta sapere che ci sono persone come Brett. Ecco ciò che voglio dire.

GINEVRA — Ora mi sembra tutto così strano e serio! Vederlo in quell'uniforme... Quando eravamo bambini, Brett ed io giuocavamo sempre insieme.

HOWARD — Era permesso?

GINEVRA — Papà non considerava nessuno degli altri bambini bianchi che vivevano qui intorno abbastanza buoni per giuocare con me. Così Brett era il mio miglior amico.

HOWARD — Avevo l'impressione che fosse Alice la sua migliore amica.

GINEVRA — Te lo ha detto Alice? È vero che ogni giorno gli faceva lezione ma allora lei era già grande. Ha otto anni più di me.

HOWARD — Tu quanti anni hai?

GINEVRA — Io... dimmi, credi che voglia tradire mia sorella? Se Alice ti ha detto che è appena in età per votare, io giurerò che è la verità e che non ho più di tredici anni. Vuoi sapere qualche altra cosa a proposito di Brett? Lui mi ha insegnato a pescare: persici, pesci di lago, anguille. Scommetto che tu non sai prendere un'anguilla. E mi ha insegnato a non aver paura dei serpenti. Saprei ancora uccidere un serpente a sonagli se dovessi farlo. A pensarci bene le uniche cose utili che io abbia mai imparate le ho apprese da Brett.

HOWARD — Perchè sei stata l'unica che sia andata giù alla stazione ad incontrare Brett?

GINEVRA — Perchè ero l'unica che ne avesse voglia... Giuocavamo al teatro. In una delle stanze sopra la stalla. Io dovevo diventare una grande attrice tragica. Oh, molto più grande della Bernard! Poi improvvisamente un giorno abbiamo scoperto Shakespeare. Io avevo circa dodici anni e Brett ne aveva quattordici. Quando decidemmo di recitare Desdemona io ebbi un'idea meravigliosa. Finalmente una parte veramente buona per Brett. Lui poteva fare « Otello »! Andava a meraviglia. Eravamo così contenti che ci siamo permessi delle repliche: quattro giorni. Finchè un pomeriggio, proprio mentre Brett stava molto realisticamente strozzandomi, chi è entrata? Alice! Era furibonda.

HOWARD — Perchè?

GINEVRA — Non lo indovini? Alice mi trascinò a casa, mi fece sedere e mi raccontò i fatti della vita. I fatti della vita del Sud. Io piansi e gridai. Ma Alice fu molto ferma. Andava bene finchè ero bambina, che avessi simpatia per Brett; Ma ora stavo diventando grande: avevo dodici anni e dovevo smetterla di avere simpatia per Brett: questo fu ciò che Alice mi disse. Come può uno improvvisamente non voler bene a qualcuno che è stato il suo miglior amico? Ma dopo, Brett ed io non giocammo più insieme.

HOWARD — Nevvy, sarai un'adorabile cognata.

GINEVRA — Che? Howard, cosa hai detto?

HOWARD — Sto facendo le carte. Mi sposo.

GINEVRA — Non sposerai mica Alice?

HOWARD (*sorridendo*) — Ne sei tanto scandalizzata?

GINEVRA — Oh, no. Sono soltanto senza parole. Dì, non dovremmo stringerci la mano o fare qualcosa? O potresti baciarmi castamente su una guancia.

HOWARD — Scelgo quest'ultima idea. (*Bacia Ginevra sulla guancia, castamente*) Beh, parla. Non approvi del tutto?

GINEVRA — Penso solo che corri un grande rischio. Quando gli uomini perdono la testa per una donna più autoritaria di loro... Mio Dio, che dico?

HOWARD — Vuoi dire che ha intimidito tutti gli altri.

GINEVRA — Beh, gli uomini di questa città è facile intimidirli, per dirtela in poche parole sono odiosi. Vedi, Alice si è messa molte idee in testa quando vivevamo a Washington e poi è stata in collegio nel Nord. Molte persone qui in giro dicono che il guaio è stato questo. Ma Alice se ne infischia di quello che dice la gente.

HOWARD — La più ammirevole virtù di questo mondo.

GINEVRA — Ma Howard, è talmente sicura di se stessa! Non che stia cercando di sminuire mia sorella – io le voglio veramente molto bene – ma...

HOWARD — Suvvia.

GINEVRA — No, io parlo troppo.

HOWARD — Suvvia, Nevvy, fuori tutto!

GINEVRA — Beh, è soltanto che Alice ama rispettare tutte le convenienze. E viene sempre un momento in cui... beh, se uno non fa come vuole lei non si fa più nulla. È terribile dire ciò, vero? Può darsi che io sia solo invidiosa. Dicono che io sia più come era mamma: un po' inutile ed inetta. Solo che a volte sono anche impulsiva.

HOWARD — Non scherzi? (*Honey entra e resta sulla soglia*).

HONEY — Signorina Nevvy.

GINEVRA — Che c'è, Honey?

HONEY — Bella mi ha detto di venire a mettere in ordine.

GINEVRA — Bene, entra, allora. Non stare lì impalata. (*Honey entra nella stanza*) Miss Alice è ancora fuori?

HONEY — No, signora. È di sopra. È salita dalla scala di servizio.

GINEVRA — Howard, io vado su e dille che mi ti ha soffiato proprio sotto il naso. E che se lei non ti sposa, ti sposo io. (*S'incammina per uscire, poi si ferma*) Ma sai cosa penso? Può darsi che riuscirai a dominarla. (*Sale per le scale. Howard la osserva poi si volta e si accende una sigaretta. Honey gli passa davanti portando un posa cenere*).

HOWARD (*depositando il fiammifero spento nel posa cenere che Honey tiene in mano*) — Ecco, Honey.

HONEY — Grazie, signore.

HOWARD (*sorridendo*) — Non c'è di che. (*Esce da una delle porte-finestre; Brett entra dall'ingresso*).

BRETT — Cercavo la signorina Alice.

HONEY (*con evidente piacere*) — Dì, tu sei Brett, non è vero?

BRETT (*sorridendo*) — È vero.

HONEY — Mio Dio, che spalle!

BRETT — Immagino che tu sia Honey.

HONEY — La cameriera del piano superiore. Solo che non trovano altre cameriere e faccio anche il piano di sotto. Sono la bambina di Cordelia Turner. (*Facendosi più vicina a Brett*) Solo che non sono più tanto bambina.

BRETT — Sì, mi ricordo di Cordelia Turner.

HONEY — È mia madre. Noi viviamo fuori a Twin Forks, ora. Che fai stasera?

BRETT — Credo che andrò a letto a dormire.

HONEY — Soldato, puoi dormire a qualunque ora. Ho visto la tua stanza. È la stanza d'angolo sopra il garage.

BRETT — Hai visto la signorina Alice? È rientrata.

HONEY (*risentita*) — Che vuoi dalla signorina Alice?

BRETT — Ho solo chiesto dov'era.

HONEY — Sta su e tu dovrai aspettare che scenda. Non sei poi tanto importante. Dì, che mi racconti? Sei sempre Joe Ghiaccio? Sono abbastanza carina. Occupati di me.

BRETT — Honey, sei una ragazza simpatica: comportati come tale. Sii un po' più dignitosa.

HONEY — Vuoi dire che mi devo comportare altezzosamente come te e fare lo zio Tom con i bianchi?

BRETT (*prendendola per il polso*) — Senti, io non sono lo zio Tom. Non osare ripeterlo.

HONEY — Brett, tesoro, mi fai male. (*Facendoglisi più vicino*) Ma mi piace.

BELLA (*che è entrata e attraversa rapidamente la stanza*) — Esci di qui, raccoglitrice di cotone. Cerchi di darti da fare con mio figlio Brett, vattene.

HONEY — Sissignora, sissignora. (*Se ne va rapidamente*).

BELLA — Nossignora, quella ragazza non vale niente. Nè per sè nè per gli altri.

BRETT — È ancora giovane, mamma.

BELLA — Giovane e poco di buono.

BRETT — Non conosce di meglio. Twin Forks. Capanne e campi di cotone miserabili e fuori mano, e poco da mangiare.

BELLA (*ostinatamente*) — Si porta Jakson dietro le siepi.

BRETT — Sì, mamma. Non è una brava ragazza. Il mondo è pieno di ragazze che sono delle buone a nulla. Dopo tre anni nell'esercito non credi che ne abbia viste? (*Bella guarda Brett acutamente*).

BELLA — Brett, figlio mio, rispondi alla mia domanda. Non combinerai dei guai?

BRETT — Mamma, cosa intendi dire?

BELLA — Sei un bravo ragazzo. Ma ti comporti diversamente. Quella gente bianca non se ne è accorta... che ti hanno fatto Brett, ragazzo? Perchè agisci tanto cautamente? Sei come una pentola d'acqua che aspetta il bollore.

BRETT (*dopo una pausa*) — Hai sentito la signorina Alice parlare di quella famiglia inglese? Beh, quella famiglia inglese mi trattava molto bene,... ma nella stessa cittadina inglese tre dei miei uomini furono battuti da soldati americani bianchi. Sai perchè? Osarono ballare con delle ragazze inglesi.

BELLA — Non avresti dovuto permettere che i tuoi uomini andassero a ballare con delle ragazze inglesi.

BRETT — Sarei stato picchiato anch'io, se non fossi stato ufficiale.

BELLA (*stupita*) — Tu hai ballato con una ragazza bianca?

BRETT — Gli inglesi avevano simpatia per noi, mamma. Noi non critichiamo il loro cibo o le loro vecchie casette, perchè qui la maggior parte di noi non ha avuto un gran che. E la domenica siamo contenti di andare in chiesa a cantare nel coro, e di poter dire dopo al pastore che bel sermone ha predicato. Qualcuno ci invita a casa per la cena e noi non abbiamo paura di dimostrare quanto lo apprezziamo. Noi siamo simpatici a loro e così ci invitano a ballare. Sembra che ad essi non importi che le nostre pelli siano scure... Mamma, le cose stanno cambiando.

BELLA — Stai attento, figlio.

BRETT — Ti dico che le cose stanno cambiando. Tu hai visto che faccia ha fatto il senatore quando il signor Merrick mi ha dato la mano? Uno dei miei migliori amici nell'esercito era un ufficiale bianco. In un albergo a Napoli, abbiamo dormito nello stesso letto. Piacerebbe al senatore saperlo?

BELLA — Non parlare così. Quando uno pensa così la terra si spacca in due e resti sull'orlo a guardare giù.

BRETT — Può darsi in giù, può darsi in sù. Può darsi molto in sù, mamma.

BELLA — Torna indietro, figlio. Se credi nel buon Dio, torna indietro.

BRETT (*scuotendo la testa*) — È troppo tardi, ora.

BELLA — Piacciono umili, a Dio.

BRETT — No, no, non più umiltà.

BELLA (*spaventata*) — Stt.

BRETT (*più piano*) — Abbiamo visto un po' di giustizia, mamma. Ed ora faremo sì che bianco e nero possano vivere insieme, sempre con giustizia.

BELLA — Sei tanto sicuro di te! (*Bella sente qualcuno sulle scale, automaticamente cambia tono di voce*) E non mangiare troppa torta al pranzo nel cortile della chiesa. Non c'è mai stata una festa in un cortile di chiesa che non sia finita con un mal di pancia. (*È Ginevra. Entra nella stanza portando una bambola di stoffa*).

GINEVRA — Brett, te la ricordi?

BRETT (*sorridendo*) — Certo, signorina Nevvy, che la ricordo.

GINEVRA — Bella ed io stavamo riordinando una vecchia cassa di cianfrusaglie l'altro giorno e l'ho ritrovata. Bella voleva buttarla via.

BELLA (*prendendo la bambola a Ginevra*) — Sì, è vero, ma la signorina Nevvy disse di no. Disse che dovevamo conservarla per Brett quando tornava a casa. (*Ridendo*) Bambola buona a nulla... con una faccia ricucita! (*Ridà la bambola a Ginevra*).

GINEVRA — Quelli sono i punti di Brett. Credo che non poteva avere più di sette anni allora. L'ha ricucita lui stesso perchè smettessi di piangere. Ti ricordi Brett?

BRETT — Certo, miss Nevvy. Lei ruppe la faccia di Sarah sulla staccionata di ferro davanti alla casa.

GINEVRA — Sarah Anne. È così. Quello era il suo nome. Sarah Anne.

BRETT — Signorina Nevvy, crede che mamma possa venire al pranzo con me?

GINEVRA — Certo che vi andrai, Bella. Era implicito. Vatti a preparare.

BELLA — Grazie, signorina Nevvy. Ci tengo, molto a sentire quel discorso. (*A Brett*) Lo hai preparato?

BRETT — Un poco.

BELLA — Bene, preparane ancora. E bada che quello che dici sia giusto e bello. (*Esce*).

GINEVRA — Brett, quella sciocca vecchia bambola mi ha rammentato tante cose... Eravamo tanto buoni amici.

BRETT — Sì, signorina Nevvy.

GINEVRA — Lo dici troppo gentilmente.

BRETT — Mi dispiace, signorina Nevvy.

GINEVRA (*con un gesto di impazienza*) — Smettila di fare così. Non capisci che le cose sono diverse ora? Io sono grande. Tu pure.

BRETT (*dopo una pausa*) — Sì, signorina Nevvy.

GINEVRA — Devi chiamarmi « signorina Nevvy »

anche quando siamo soli? (*Brett non risponde*) Va bene, Brett, hai ragione. Non vuoi credere che un bianco possa essere tuo amico, eccetto forse Alice. L'errore è mio. (*S'incammina per andarsene. È quasi all'ingresso quando lui parla*).

BRETT (*versi dell'Otello di Shakespeare*) — « Un momento. Debbo dirvi una o due parole, prima che andiate... » (*Ginevra si ferma mentre Brett continua, si volta, viene lentamente verso di lui con un sorriso di piacere*) « Quando nelle vostre lettere, narrerete questi eventi sciagurati, vi prego: parlate di me com'io sono, non attenuate, nè aggiungete con malizia. Parlate d'uno che amò dissennatamente, ma con tutto il suo cuore... ».

GINEVRA — Brett, ti ricordi? (*Pensa un istante; poi quando cita i versi lo fa con leggera esagerazione*) « Qui in ginocchio, vi chieggo cosa significa quello che dite. Sento un furore nelle vostre parole, ma non le capisco ».

BRETT — « Vediamo: cosa sei tu? ».

GINEVRA — « La vostra moglie, signore. La vostra moglie fedele ». (*Ridono entrambi*) È strano, vero, come queste cose restino impresse nella memoria? (*Improvvisamente diviene lady Macbeth, e si strofina la macchia di sangue sulla mano, recitando come potrebbe una bambina precoce*) « Via maledetta macchia! Via, dico! Ma chi avrebbe mai pensato, che quel vecchio avesse dentro tanto sangue? ».

BRETT (*ridendo*) — Quella era veramente la sua parte migliore. Nevvy, com'è che non si è sposata? Quando sono partito era fidanzata.

GINEVRA — Oh, mio Dio, devi parlare proprio di questo?

BRETT — Il signor Wescott era molto innamorato di lei. Tutti in paese lo sapevano. Le mandava i fiori tutti i giorni.

GINEVRA — Oh certo ed io andavo a cavalcare con lui tutti i giorni, e tutti i giorni a giocare a tennis.

BRETT — Deve essere stato disperato.

GINEVRA — Certo, Hank si disperò in modo perfetto. Per un ragazzo che doveva ereditare una fortuna di dolce ubriachezza, amava abbastanza i liquori forti... Brett, stavo pensando a qualche cosa, stamattina. Quando eravamo ragazzi... quando ci dissero che non dovevamo più giuocare insieme... come ti sei sentito?

BRETT — Beh, non mi è piaciuto molto quando mamma mi picchiò.

GINEVRA — Bella ti picchiò? Non lo sapevo.

BRETT — Quella fu l'unica volta.

GINEVRA — È stata molto ingiusta.

BRETT — Disse che era per proteggermi. Disse: « Devi vivere in un mondo di bianchi ». E mi picchiò.

GINEVRA — Brett, che cos'è che fa fare alla gente delle cose così basse? Anche a persone come Bella... e Alice a volte. La gente, qui giù, la gente dappertutto, io credo, parla della fratellanza degli uomini, ma quando si viene ai fatti, non si comportano affatto come fratelli. (*Accigliandosi*) Sto dicendo qualche cosa di concreto o sembra che voglia apparire superiore ed elegante? Ma ad ogni modo tu ed io non dovremmo comportarci come estranei. Certo, non possiamo andare a nuotare insieme come se fossimo ancora bambini, ma almeno non dobbiamo arrossire ed essere imbarazzati solo perchè... non è vero?

BRETT (*allontanandosi da lei*) — Sì, signorina Nevvy.

GINEVRA — È proprio di questo che sto parlando.

BRETT — Mi dispiace, signorina Nevvy.

GINEVRA (*secca*) — Sì, certo. Io sono una signora del Sud e tu sei un... Ma perchè, perchè non possiamo parlare senza queste dannate formalità? Perchè? Non voglio credere che sia giusto. Non voglio.

BRETT (*senza guardarla*) — Attenta, Nevvy.

GINEVRA (*sprezzante*) — Ti sembra forse giusto?

BRETT — No.

GINEVRA — E allora?

VOCE DI ALICE (*dalle scale*) — Brett! (*Ginevra si rivolta. Alice entra*).

ALICE — Brett. Posso darti una meravigliosa notizia? (*A Ginevra*) Non glielo hai detto, vero?

GINEVRA — No.

ALICE — È una notizia meravigliosa, Brett. Hai una borsa di studio per l'Università di Chicago. Potrai studiare e prenderti la laurea. Sembri meravigliato.

BRETT — Lo sono. Come mai? Non ho nemmeno fatto la domanda. (*Alice va alla scrivania*).

GINEVRA — Alice ha fatto tutto. Certo devi ancora firmare una carta, o che so io.

ALICE (*prendendo una carta da un cassetto della scrivania*) — Eccola. L'altro ieri ho ricevuto una lettera che diceva che saresti stato accettato non appena avessero ricevuto la domanda formale. (*Gli dà la carta*) Certo il fatto che tu fossi nell'esercito ha agevolato la cosa.

GINEVRA — Appena hai scritto dall'ospedale che saresti stato congedato, Alice ha iniziato le pratiche. (*Langdon e Howard entrano dalla terrazza*).

LANGDON — Il sole è caldo in un modo infernale. E siamo solo di maggio. Alice, dovresti consigliare al tuo giovanotto di comprarsi degli abiti di lino.

ALICE — Papà, Brett sta per firmare la domanda per la borsa di studio.

LANGDON (*con un certo mecenatismo e di buon umore mentre si siede nella sedia*) — Bene, bene, saremo i testimoni della cerimonia. (*A Brett*) Immagino tu non veda l'ora di andartene al Nord, vero?

GINEVRA — Howard, tu sei scrittore. Offri la penna.

HOWARD — Devi sapere la verità, Nevvy. Uno scrittore non porta mai una penna.

ALICE (*con un sorriso*) — Bene, Brett...

BRETT (*mette giù la carta*) — Signorina Alice, io non posso firmare.

ALICE — Che?...

BRETT — Mi dispiace, signorina Alice, ma non voglio la borsa di studio all'Università di Chicago. (*Langdon butta indietro la testa e ride*).

ALICE — Papà!

LANGDON — Figlia mia, l'espressione del tuo viso è tale che non la dimenticherò mai. (*Dopo una pausa, più piano*) Anche con le tue vaste riserve di generosità non ti era passato per la mente che il tuo ragazzo Brett potesse avere dei piani per conto suo. (*A Brett*) È così, ragazzo? Hai dei progetti?

BRETT (*di mala voglia*) — Sissignore.

LANGDON — Ciò che la signorina Alice vuol fare per te non è abbastanza, eh?

BRETT — Non direi questo, signore.

LANGDON — Quali sono, ragazzo, questi piani? Quali sono? Vuoi fare una rivoluzione? Suvvia, parla.

BRETT (*lentamente*) — Nossignore. Non voglio fare una rivoluzione. Voglio solo restare qui nel Sud, ed essere il preside della scuola negra.

LANGDON — Sembra abbastanza innocente. Ma vedo dove vuoi arrivare. Lavorarti la gente di colore e renderla insoddisfatta, mettere loro in testa delle idee, creare dei pasticci.

BRETT — Nossignore. Nessun pasticcio. Ma darò loro delle idee, spero.

LANGDON (*ad Alice*) — Che ti ho detto? È andato in guerra e ritorna con tante teorie strane. Mandami il pranzo su di un vassoio. Io vado a letto! (*Esce ma si sente ancora la sua voce*) Se ti dicesse la verità probabilmente verresti a sapere che ha dormito con delle bianche. (*C'è un silenzio imbarazzante*).

ALICE — Brett, ciò è molto imbarazzante per tutti noi. Ti chiedo scusa per mio padre.

BRETT — Dovevo parlare, signorina Alice.

ALICE — Certo. Tu ed io possiamo sempre essere sinceri l'uno con l'altra. Il signor Maxwell era qui stamattina e gli ho detto che in nessun caso saresti diventato preside.

BRETT — Vedete, ho scritto al reverendo Richardson.

ALICE — Sì, ora capisco. Ma Brett, qual è il modo migliore per aiutare la gente di colore? Non è meglio diventare uno scienziato, una persona eccezionale, qualcuno che tutti possiamo indicare con orgoglio?

BRETT — Quello è uno dei modi, signorina Alice.

ALICE — Un tempo pensavi che fosse l'unico modo.

BRETT — Ma è qui nel Sud che bisogna fare la maggior parte del lavoro.

HOWARD — Tenente, non posso capire perchè, in nome di Dio, un negro debba preferire di restare qui. Perchè non se ne vanno tutti al Nord?

BRETT — Ma questa è la nostra casa! E la gente ama la propria casa, anche se le cose sono difficili. Mia nonna Celia, vive in una capanna con il pavimento di terra. Non sa nè leggere, nè scrivere, ed ha molto sofferto. Ma questo paese è anche suo, e lei lo ama.

ALICE — Ma non puoi aiutare tua nonna Celia, facendo...

BRETT — Tornando qui, in treno, dopo tre anni, guardavo tutto così fissamente che gli occhi cominciarono a farmi male. Al primo campo di cotone ho quasi pianto. A volte mi dimenticavo che viaggiavo in un vagone di Jim Crow.

ALICE — E questo non dovrai più sopportarlo. I vagoni di Jim Crow! Puoi andare al Nord. Puoi diventare così grande e famoso e potrai... Brett, non posso lasciarti fare il piccolo oscuro maestro in una comunità negra.

BRETT — Ma è questo che voglio fare.

ALICE — Ma perchè, Brett, perchè?

BRETT — Sapete quale era il mio lavoro principale nell'esercito? Era di far credere ai miei uomini che stavano combattendo per un mondo migliore, per sè stessi, oltre che per voi, signorina Alice. Molti dei miei uomini credevano che fossi matto da legare. Alcuni persino mi odiavano. Mi chiamavano il negro di un uomo bianco. Mi chiamavano comunista... È vero che alcuni negri non sono dei buoni soldati. Come potrebbero esserlo? Molti sono analfabeti, molti sono... ma con i mei uomini sono stato fortunato. Quando si venne ai fatti tutti si mostrarono buoni soldati. Perchè potei persuaderli che questa guerra era l'occasione migliore per provare...

ALICE — Sì, certo, Brett. Lo so. Lo so. Ma non sei più nell'esercito.

BRETT — Durante tutta questa guerra abbiamo vissuto di promesse. Abbiamo dovuto combattere con fede. Ora le promesse devono essere mantenute anche se bisogna cominciare dal principio. Anche se dobbiamo cominciare ad insegnare l'alfabeto.

ALICE — E sarà proprio l'alfabeto e due per due; cose che chiunque può insegnare. Brett, tu sei un uomo di talento. Tu lo devi a te stesso e – bene, sarò proprio un'egoista – anche a me..

BRETT — Vi devo molto, signorina Alice, ma dovrò pagare il mio debito a modo mio. Resterò nel Sud, signorina Alice. Se non posso avere la scuola allora raccoglierò cotone, se dovrò. E insegnerò di notte.

GINEVRA — Io credo che Brett abbia assolutamente ragione. Credo che ognuno dovrebbe fare quello che vuole, invece di fare sempre quello che la gente vuole che faccia.

ALICE — Nevvy, questo non ti riguarda.

GINEVRA — Ma sì, che mi riguarda. Credo che dovresti chiamare il cugino Roy e dirgli che Brett prenderà il posto senz'altro.

ALICE (*dopo una pausa*) — Che faccio, Howard?

HOWARD — Chiama il cugino Roy.

ALICE — Tu almeno non crederai che Brett abbia ragione?

HOWARD — No, no. Non lo credo. Ma vuoi impedire ad un uomo di fare il lavoro che vuole? (*Alice esita un momento, poi va al telefono*).

ALICE (*al telefono*) — 347. (*Honey appare nello ingresso*).

HONEY — Lolly dice che il pranzo è servito, signorina Alice.

ALICE — Grazie, Honey, veniamo subito. (*Al telefono*) Parla la signorina Langdon. Posso parlare al signor Maxwell, per piacere? Ciao, cugino Roy... Roy, credo sarebbe meraviglioso che Brett diventasse preside della scuola... (*Guardando Brett*) Sì, Roy. Ma è solo la gente come te che non cambia mai idea. Va bene, Roy. Va bene, glielo dirò. Grazie. Addio. (*Riattacca. Si volge a Brett*) Il signor Maxwell mi dice di dirti che hai il posto.

BRETT — Grazie, signorina Alice.

ALICE — Non mi ha parlato dello stipendio.

BRETT — È di 500 dollari all'anno.

ALICE — Oh, beh, dovremo occuparci della cosa.

BRETT (*sorridendo*) — Se vogliamo « occuparci di qualcosa » il primo passo è per una nuova scuola.

ALICE — Anche questo. Sì, hai ragione. Hai ragione. La migliore scuola, maledizione, che tu abbia mai visto. (*Bella entra mettendosi un paio di guanti*).

BELLA — Mio Dio, non mi sono messa questi

guanti dacchè abbiamo lasciato Washington dieci anni fa. Lolly aspetta per servire il pranzo.

ALICE — Andiamo, Howard. Andiamo, Nevvy. (*Incominciano ad uscire*) Bene, Bella, sarà come nei vecchi tempi. Brett resterà a casa – proprio qui, con noi. (*Si volge a Brett*) Spero che resterai con noi, ti vogliamo.

BELLA — Il Signore mi ha trattato bene, oggi. Mio figlio è tornato sano e salvo e lo terremo a casa sano e salvo. Voi ed io, signorina Alice, avremo cura di lui.

ALICE — Divertitevi al pranzo. Tutti e due. Brett, parla loro della nostra nuova scuola. Parla bene. E qualunque cosa prometti cercheremo di ottenerla. (*Alice, Ginevra ed Howard escono, Bella raccoglie la bambola di stracci che Ginevra ha lasciato sul divano*).

BELLA — Vecchia bambola miserella; credo che ora posso buttarla via. Sai come è la signorina Nevvy « No, no, devo mostrarla a Brett... ».

BRETT — Mamma... lasciamela tenere. (*Prende la bambola a Bella. Essa lo fissa senza capire*).

BELLA — Che fai? Perchè vuoi quella bambola?

BRETT — Lei l'ha tenuta per me. Può darsi ch'io voglia conservarla.

BELLA — Ragazzo, che dici?

BRETT — Non ho detto niente.

BELLA — Perchè fai quella faccia? A cosa pensi?

BRETT — Un uomo non può uccidere i propri pensieri! (*Essa gli strappa la bambola*).

BELLA — No! no! non osare! Non osare mai pensare a cose simili. Ascoltami e non te ne dimenticare mai! Nero è nero e bianco è bianco! (*Attraversa rapidamente la stanza e getta la bambola rabbiosamente nel cestino dei rifiuti. Brett la guarda senza fiatare. Essa si volta e con un grande sforzo riprende la calma. Si mette attentamente un guanto*) Andiamo, figlio. Ora andiamo in chiesa.

* ATTO SECONDO *

La stessa scena. Una settimana più tardi.

(*All'alzarsi del sipario il senatore Langdon è nella sua sedia. Un cappello di panama è sul tavolo accanto a lui. Bella entra con una pillola ed un bicchiere di acqua sopra un vassoio*).

LANGDON (*alzando gli occhi*) — Maledetta medicina. Perchè dovrei sentir freddo? Fa caldo oggi. E sto sudando. Ma i miei piedi sono come il ghiaccio.

BELLA — Forse dovreste sedervi un po' all'aperto, senatore.

LANGDON — Mosche, magnolie. Le magnolie adesso cadono e puzzano. (*Guarda un piccolo pacchetto graziosamente confezionato sulla tavola da caffè*) Che è quel pacchetto?

BELLA — Il signor Roy ha mandato il suo regalo di nozze.

LANGDON — Era ora! La cerimonia avrà luogo domani.

BELLA (*guarda il pacchetto attentamente*) — Credo che sia un altro di quei cucchiai d'argento che manda sempre a Natale.

LANGDON — Non mi sembra un gran matrimonio, vero, Bella? Niente ospiti, niente champagne, niente viaggio di nozze.

BELLA — La signorina Alice dice che a causa della guerra non desiderano fare il viaggio di nozze.

LANGDON — Prometto di amare, onorare, obbedire e la vita continua esattamente come prima. Eccetto che lui, probabilmente, passerà nella sua camera da letto. Non più splendore, e i bei colori brillanti se ne sono andati tutti. Mi ricordo di quando la signora Sofia ed io ci siamo sposati. Mio padre aveva fatto in modo che avessimo il nostro vagone privato. Rimase lì fermo su di un binario laterale finchè non fummo pronti per partire. Era pieno di fiori e c'erano tre musicanti. Suonarono le melodie preferite dalla signora Sofia per tutto il viaggio sino a Nuova Orleans.

BELLA — È così che bisognerebbe fare le cose.

LANGDON — Dicono che vivranno qui per una parte del tempo. Ma se ne andranno a New York e non torneranno mai più. Presto o tardi anche Nevvy se ne andrà. Sei più vicina a me della mia stessa famiglia, Bella.

BELLA — Sissignore, credo sia vero. (*Si sente aprire la porta d'ingresso e Ginevra entra. Incomincia a salire le scale*).

LANGDON — Non dici buona sera, figlia?

GINEVRA (*fermandosi, voltandosi ed entrando nella stanza*) — Sì, papà. Buona sera.

LANGDON — Dove sei stata?

GINEVRA — Fuori. (*Si accende una sigaretta*).

LANGDON — E dove sei stata ieri sera?

GINEVRA — Ieri sera?

LANGDON — Non ti ho sentito rientrare.

GINEVRA — Ero fuori.

LANGDON — Aiutami ad alzarmi, Bella. Andrò in giardino.

BELLA — Bene, senatore, potete sedervi vicino all'orologio solare.

LANGDON (*mettendosi il panama*) — « O signori, il tempo della vita è breve ». (*Bella lo aiuta ad alzarsi*) I giovani non sono solo degli estranei, Bella. Sono maleducati. (*Ginevra subito contrita va verso Langdon*).

GINEVRA — Mi dispiace, papà. Perdonami. (*Lo bacia*) Io sono maleducata e questa è una delle tue brutte giornate, vero?

LANGDON (*la fissa, poi sospira*) — Perchè dovresti aprirmi il tuo cuore? Perchè dovresti condividere i tuoi segreti con me? (*Langdon esce da una porta-finestra. Ginevra va al campanello e tira il cordone. Si volta improvvisamente conscia del fatto che Bella la sta fissando impassibile*).

GINEVRA — Beh, ho detto che mi dispiaceva, no? Bella, perchè mi guardi così male in questi giorni?

BELLA — Avete perso un rossetto?

GINEVRA — Sì, è vero. È proprio quello buono.

BELLA (*togliendo un rossetto dalla tasca del vestito*) — Questo?

GINEVRA — Sì, è questo. Grazie, Bella. Dove l'hai trovato?

BELLA — Non dovreste essere così sventata, con le vostre cose. Si mettono in strani posti. (*Esce. Ginevra fissa la direzione in cui è sparita, soprapensiero. Entra Honey dall'ingresso*).

HONEY — Sissignora?

GINEVRA — Hai visto Brett?

HONEY — Nossignora.

GINEVRA — Bene, sai se è nella sua stanza? (*Va al mobile dove ci sono liquori e si versa un bicchierino*).

HONEY — Il signor superuomo non mi dice quando entra od esce.

GINEVRA (*dopo un rapido sguardo*) — Per piacere va a cercarlo. Digli che vorrei vederlo.

HONEY — Sissignora. Ma non aspettatevi che mi dia retta. Ogni giorno si fa più fantastico e superiore. Se non sono sporcizia, sono lavatura di piatti!

GINEVRA (*con improvvisa impazienza*) — Smettila di parlare così!

HONEY — Sissignora.

GINEVRA (*più quieta*) — Ora vattene. E trovalo.

HONEY (*mentre se ne va*) — Sissignora. (*Howard entra, leggendo un giornale*).

GINEVRA — Ciao, Howard.

HOWARD — Ah! L'ho sempre pensato. Una bevitrice solitaria.

GINEVRA (*guardando il bicchiere con un sorriso*) — Non è strano quanto uno si senta degenerato quando si versa un bicchierino, tutto da solo?

HOWARD — Perchè sentirti degenerata? Versane uno anche a me.

GINEVRA — Prendi questo. Io non bevo mai. Non so perchè me lo sono versato.

HOWARD — Dov'è tuo padre? Voglio rallegrarlo con un po' di propaganda medioevale.

GINEVRA — Howard, che diavolo stai facendo con « La sentinella »? Nessuno lo legge mai.

HOWARD — Oh, ma io sì; religiosamente. Ho imparato a conoscere l'intera vostra comunità. Sono bene informato su ciò che è accaduto alla fattoria dei poveri e che la gamba della vecchia signorina Rowlandson è quasi guarita. Le notizie sociali in una piccola città sono una ricompensa quasi equivalente a un pacco di lettere d'amore. Ma le notizie in poche righe sono un'altra cosa. (*Passando il giornale a Ginevra*) La seconda qui « I nostri veterani negri ». (*Mentre Ginevra legge il giornale*) Non capisco bene il loro punto di vista. Pare che desiderino essere giusti, ma ogni frase è una minaccia. Noi amiamo i nostri veterani negri, ed essi certi ci amano, ma solo perchè hanno avuto il privilegio di indossare una uniforme, non credano che noi li inviteremo a pranzo e a bere come se fossimo contadini italiani o radicali francesi liberati. Questa è l'America, i nostri pregiudizi sono sacri e noi ne siamo orgogliosi.

GINEVRA — Idioti! È proprio il tipo di scemenza che scrivono sempre. (*Butta giù il giornale*).

HOWARD — Ma sono scemenze? Forse è una risposta al discorso di Brett. Può darsi che siano pure preoccupati perchè i bambini negri corrono dietro a Brett per la strada come se fosse il pifferaio meraviglioso. (*Riprendendo il giornale*) Scommetto che tuo padre non crede che siano scemenze. Dove sta?

GINEVRA — Fuori, in giardino. Sai, Howard, sarà un terribile sforzo per papà doverti dare la sua benedizione, domani.

HOWARD — Oh, non so. Credo che mi consideri repellente ma molto simpatico.

GINEVRA — Sono sicura che si è già pentito di averti dato l'orologio di nonno.

HOWARD — Pure io. Ho perduto quel maledetto affare e non lo trovo più. (*Brett entra dall'ingresso. Indossa ancora l'uniforme*).

BRETT — Sì, signorina Nevvy?

GINEVRA — Oh, Brett! (*Nervosamente*) Non è nulla. Non so perchè ti ho chiesto di venire. Può darsi che ci ripensi più tardi.

HOWARD — Resta, Brett. Stavo andandomene... (*Mentre se ne va, a Ginevra*) Speriamo che il senatore non mi chieda l'ora. (*Ginevra aspetta che Howard se ne sia andato poi prende la sua borsa e ne toglie una busta*).

GINEVRA (*sorridendo*) — Guarda, Brett. L'ho preso. È stato meraviglioso. Mi sentivo proprio come una cospiratrice. (*Mentre Brett prende la busta e ne guarda il contenuto*) Viaggio di andata e ritorno, cuccetta inferiore. Ed ecco il resto.

BRETT — Grazie, Nevvy. Molte grazie. Non hanno detto nulla?

GINEVRA — No, certo. Il bigliettatio credeva che fosse per me, quel vecchio stupido irascibile... L'hai detto ad Alice? Voglio dire che vai ad Atlanta?

BRETT — Non ancora. Dopo tutto non parto fino a giovedì sera.

GINEVRA — Ma non avresti dovuto chiedere il permesso?

BRETT — Permesso?

GINEVRA — Non volevo dire questo... volevo dire... bene, può darsi che non le vada a genio.

BRETT — Essa vorrà che io vada. Se non si sposasse probabilmente vorrebbe venire anche lei.

GINEVRA (*dubbiosa*) — Bene; quanto tempo starai via?

BRETT — La conferenza durerà tre giorni. (*A disagio*) Beh, ti ringrazio di avermi preso il biglietto. Grazie.

GINEVRA — Questo l'hai già detto.

BRETT (*di scatto*) — Ora devo andare. (*Si incammina*).

GINEVRA — Brett! (*Lui si ferma*) Hai un po' paura per questa faccenda, vero? Temi che non ti lasceranno salire sul pullmann, o che so io?

BRETT — Oh, no, non faranno storie. Sono ancora in divisa.

GINEVRA (*facendoglisi più vicina*) — Che succede, Brett?

BRETT — Niente.

GINEVRA — Ci siamo tanto divertiti, ieri sera. Ora sei di nuovo turbato ed immusonito. È sciocco.

BRETT — Mi dispiace, signorina Nevvy.

GINEVRA — Oh, mio Dio, sei proprio preoccupato. Tutte le volte che comincia a saltar fuori quel « Signorina Nevvy »... Guarda, Brett, so bene che abbiamo fatto una cosa molto audace e scandolosa ma faceva un caldo del diavolo ed era una bellissima sera, così siamo andati a passeggiare vicino al fiume. È terribile, vero? (*Improvvisamente*) Non credi sul serio, che sia stato male?

BRETT — No.

GINEVRA — Bene. Allora va bene. Volevo perfino chiederti di ritornare stasera, portare dei sandwich e uscire nella vecchia barca.

BRETT (*agitato*) — No, no, Nevvy, « no ».

GINEVRA — Oh, Brett!

BRETT — Non devi fare questo! Non sai quello che fai!

GINEVRA (*dopo una pausa*) — Quella macchina che ci ha passato ieri notte, temi che ci abbiano visto?

BRETT (*drammaticamente*) — Ci hanno visto! Spero che non ci abbiano riconosciuti.

GINEVRA — Staremo più attenti, molto più attenti. La macchina andava troppo in fretta. Non possono averci visti. (*Impazientemente*) È assurdo, vero? Quando eravamo bambini giocavamo insieme sul prato di fronte alla casa.

BRETT (*con grande calma*) — Nevvy, devi dimenticare che ti abbia mai chiamato altro che « miss Nevvy ». Non possiamo neppure essere amici. E questa volta non domandarmi perchè.

GINEVRA — Va bene. Perchè?

BRETT — No, no. Non si può sfuggire a questo solo con l'essere impudenti ed audaci. Cercherò di spiegarti. Ieri pomeriggio, alla posta, quando ho chiesto di comprare dei francobolli, il vecchio John Weylin, mi ha minacciato. Mi ero dimenticato di dire: « Signor Weylin, per favore, signore ». In Italia ero un ufficiale americano. Qui sono un negro. Mi ero dimenticato alcune delle cose che ciò significa...

GINEVRA — Ma perchè deve importarmene del vecchio signor Weylin o dell'Italia, o di qualunque altra cosa? Non so di che cosa stai parlando.

BRETT — Non lo sai? Non vuole proprio entrarti in testa? No, non può. (*Amaramente*) Maledizione, Nevvy, abbi degli occhi, abbi del cuore!

GINEVRA (*dopo una pausa, piano con tenerezza*) — Oh, no, Brett.

BRETT — Ora può darsi che la pianterai di parlare di barche a remi e di sandwich!

GINEVRA — Non credevo, non capivo.

BRETT — Ho fatto proprio quello che si aspettavano da me. Sono tornato e ho messo gli occhi su una donna bianca.

GINEVRA — Brett, non so che fare. Non c'è niente che io possa dire, vero?

BRETT — Ora forse saprai come trattarmi.

GINEVRA — Non so... Tu parli come se ti aspettassi di trovarmi spaventata. Come se improvvisamente tu fossi divenuto un estraneo, qualcuno che si deve temere... Bene, io non credo di essere spaventata. Può darsi che dovrei esserlo, secondo... secondo tutti. Ma non lo sono. Questo non è di grande aiuto, vero?

BRETT — Lo fai per gentilezza verso di me.

GINEVRA — Per piacere, credimi, Brett. Non lo faccio per gentilezza. Non avevo mai pensato ad una tale cosa, prima, ma tu sei la persona più cara che mi abbia mai detto « ti amo ».

BRETT — Non l'ho detto. Ma te lo dirò. Che Dio mi aiuti. Lo dirò, e poi non lo dirò più... Nevvy, ti ho amata, per tutto il tempo che mi posso ricordare. Continuerò ad amarti per un bel po'.

GINEVRA — Brett... Non mi dispiace che tu l'abbia detto. Me ne ricorderò sempre. (*Dopo una pausa*) Guarda, Brett, c'è qualcosa che posso fare. Me ne andrò via. Quando torni da Atlanta me ne sarò già andata. (*Alice appare sulle scale e scende in salotto. Veste un tailleur leggero, molto ben tagliato*).

ALICE (*allegramente*) — Dov'è l'uomo che sposerò?

GINEVRA — In giardino, fuori.

ALICE (*andando alla finestra*) — Che fa lì fuori?

GINEVRA — Sta seccando papà.

ALICE (*alla finestra. Chiamando*) — Howard, vuoi venire qui? (*Si volta verso la stanza*) So che porta sfortuna. Lo sposo non dovrebbe mai vedere il vestito prima del matrimonio, ma non posso farci niente. (*A Brett*) Brett, dammi il tuo parere, sinceramente!

BRETT — Stupendo, signorina Alice. Veramente stupendo.

ALICE — Grazie, grazie. (*Howard entra dal giardino. Alice si volta verso di lui*) Beh, Howard, che ne dici?

HOWARD (*imbarazzato*) — Cosa?

ALICE — Il vestito, idiota! Solo perchè non ci sono veli e fiori di arancio...

HOWARD — Oh, il vestito.

ALICE — Ti piace?

HOWARD — Mi piace molto, mi piace. Voltati, vediamo il dietro. (*Alice fa un po' la modella*) Mi piace anche la modella.

ALICE — Nevvy, devi dire qualche cosa. Devi dire che ti piace o mi si spezzerà il cuore.

GINEVRA (*dal cuore*) — È bellissimo, Alice. Sei più bella di quanto ti abbia mai vista. Sei molto felice, vero?

ALICE (*baciandola*) — Felice? Deliro. E tu sarai altrettanto felice un giorno. E probabilmente non dovrai aspettare quanto me. Arriverà qualcuno che si innamorerà di te e allora...

GINEVRA (*tremando*) — Per piacere, per piacere non dirlo.

ALICE — Che ti succede, cara?

GINEVRA — Per favore non dirlo, non dirlo! (*Con un singhiozzo si volta, passa nell'ingresso e corre rapidamente su per le scale. Alice la guarda sparire poi si volge a Howard dubbiosa*).

ALICE — So che la gente piange ai matrimoni, ma Nevvy comincia con un giorno d'anticipo. (*Improvvisamente*) Non le è accaduto nulla di male, vero?

BRETT (*un po' troppo in fretta*) — Non è niente, signorina Alice. È solo che la signorina Nevvy mi stava dicendo quanto si sarebbe sentita sola senza di voi. (*Consapevolmente, cambiando discorso*) Signorina Alice!

ALICE — Sì, Brett.

BRETT — Posso parlarvi di una cosa?

ALICE — Brett, devo dirti una cosa. Per citare le parole del signor Maxwell la nuova scuola è praticamente nelle tue mani. Il consiglio della scuola ha approvato l'idea, il che vuol dire che l'avremo. È questo? È questo che volevi sapere?

BRETT — Certo, questa è una buona notizia. Molta della gente di colore, in città, continuava a dirmi che questo non poteva accadere. Il dottor Lane pensava fosse una follìa. Diceva che mai l'avremmo avuta. Bene, l'abbiamo avuta.

ALICE — Certo, con le prenotazioni per costruire, passerà del tempo...

BRETT — Fa lo stesso. Ci sarà un po' di burocrazia.

Potremo fare una cerimonia e mettere la prima pietra. La gente saprà che ci sarà una vera scuola con dei banchi invece che delle panche e può darsi perfino con dei gabinetti con acqua corrente.

ALICE — Certo, con acqua corrente.

BRETT — Signorina Alice; c'è un'altra cosa. Avete sentito parlare della conferenza ad Atlanta? Ha provocato un certo scalpore in tutto il Sud.

ALICE (*senza entusiasmo*) — Sì, lo so. Ho letto un po' di quello che se ne dice.

BRETT — È gente nera e bianca che s'incontra. Che discute di tutto. Di migliori scuole, di un maggior numero di scuole, dell'abolizione della tassa di voto, di impieghi per i soldati che tornano a casa. Signorina Alice, credo che vorrei andare a quella conferenza.

ALICE (*lentamente*) — Naturalmente io credo in tutte quelle cose, Brett. Tu lo sai. Ma non posso aver fiducia nella gente che va ad una conferenza come quella. Molti di essi sono comunisti.

BRETT — Io non sono comunista.

ALICE — Certo che no. Ma che penserebbe la gente qui in città? E intendo specialmente la gente di colore. Perchè non affrontare il problema? La metà di essi perderebbe la fiducia in te, se tu andassi ad una riunione di bianchi e di neri come quella. (*Bella entra dal giardino*).

BELLA — Signorina Alice, il senatore chiede di voi.

ALICE — Sì, Bella, vado subito.

BELLA — Povero vecchio, si sente pieno di dolori, oggi.

HOWARD — E temo di avergli fatto perdere il buon umore.

ALICE — Beh, in tal caso verrai con me, ad aiutarmi a riparare il mal fatto. (*A Brett*) Mi dispiace, Brett. Sei molto deluso, vero? Ma credimi, ne so più di te di una cosa di quel genere. Dopo tutto, sei stato via. (*Esce con Howard*).

BELLA — Di che parlava la signorina Alice?

BRETT — Di quella conferenza ad Atlanta. Non vuole che io ci vada.

BELLA — Ci vai?

BRETT — Sì, ci vado.

BELLA — Oseresti disobbedire alla signorina Alice?

BRETT — Sì: questa volta sì. (*Bella guarda verso le finestre, poi verso l'ingresso. Si avvicina a Brett*).

BELLA (*in un sussurro veemente*) — Va bene! Tu va' ad Atlanta! Vai ovunque! Vai al Nord! E non tornare!

BRETT — Mamma!

BELLA — Non tornare! Vattene da questa città. (*Con grande amarezza*) Tu parlavi di aiutare la tua gente! Poi fai questo. Ti ho cresciuto perchè fossi un uomo timorato di Dio, libero dal peccato! E la prima volta che ti capita trasgredisci la sacra legge di Dio!

BRETT — Mamma, ascoltami! Non ho fatto niente di male!

BELLA — Dov'eri ieri sera? Dov'eri?... Non trovi belle parole per questo, vero?... Ho trovato il suo rossetto nella tasca della tua giacca... Eri fuori con una ragazza bianca... Rispondimi: eri fuori con una ragazza bianca.

BRETT — Va bene. E se così fosse? (*Bella improvvisamente dà uno schiaffo a Brett, Brett resta immobile*).

BELLA — Vuoi essere appeso ad un albero per il collo? (*C'è un lungo silenzio*) Ragazzo, ti avevo avvertito. Ti avevo avvertito il giorno in cui sei tornato.

BRETT — Non è accaduto nulla, mamma. Neanche è cominciato ad accadere qualcosa. E adesso è finito. È finito e passato.

BELLA — No. Se sei in questa casa, se sei in questa città, non è finito. Credi che non sappia cosa siano sangue caldo e balordaggine? Tu sei uscito con una ragazza bianca e questo è scritto sul libro di ciò che è e di ciò che non è. Sta lì perchè qualcuno lo vada a scoprire. E quando questo accadrà... (*Fermando un singhiozzo*) Meglio tu fossi morto in una di quelle buche. (*Vinta si gira, esce. Brett lentamente si siede. Non sente Langdon entrare dal giardino*).

LANGDON — Che fai nella mia sedia? (*Brett si alza mentre Alice e Howard seguono Langdon dal giardino*) E perchè porti ancora quell'uniforme?

BRETT — L'esercito mi permette di portarla per trenta giorni, signore.

LANGDON (*di malumore, senza togliersi il cappello*) — Beh, io non lo permetto. Toglitela. Se vuoi restare in casa mia. toglitela! (*Entra nella stanza da letto*).

BRETT — Mi scusate, signorina Alice?

ALICE (*subito*) — Brett, puoi continuare a portare l'uniforme.

BRETT — Sì, signorina Alice. (*Se ne va*).

ALICE — Avresti dovuto immaginarlo! Mostrare a papà quello stupido editoriale!

HOWARD — Sai perchè era arrabbiato? Non credeva che l'editoriale fosse abbastanza forte. Era troppo tollerante. (*Si siede sul sofà*).

ALICE — Ma perchè lo devi sempre tormentare?

HOWARD — Perchè sono curioso. Tuo padre è una meravigliosa reliquia. Gli voglio bene... Cara, mi dispiace. Può darsi sia solo il caldo.

ALICE — Può darsi.

HOWARD — O può darsi che sia il Sud.

ALICE — Che?

HOWARD — Oh, non lo so. Sopra il fiore è molto bello, pieno di grazia e molto delicato. Ma sotto ci sono le radici e qualche volta le intravvedi, attorcigliate e incrociate come se si soffocassero tra loro... Perchè parlo così? Vieni qui. (*L'attira a sè sul sofà e la bacia*).

ALICE — Grazie, caro. Stavo per chiederti se volevi un'ultima occasione per tirarti indietro.

HOWARD — È troppo tardi, ora, con tutti quei regali di nozze.

ALICE (*prendendo il piccolo pacchetto dal tavolino da caffè*) — E qui temo molto che ce ne sia un altro. (*Tirando fuori il bigliettino*) Beh, non lo aprirò. Andrà su con gli altri nella stanza che dà ad oriente. (*Guardando il bigliettino*) Il cugino Roy... che caro! È senza dubbio uno dei suoi orribili cucchiai.

HOWARD — E che ne è del cavallo?

ALICE — Cavallo?

HOWARD — Il cavallo che ci ha mandato il cugino Ferdinando. Ti ricordi: non poteva stare nella stanza

a mezzogiorno. L'abbiamo dovuto mettere nella stalla.

ALICE — Va bene; che c'entra lui?

HOWARD — Sono stato stamattina a vederlo e mi ha fatto prendere un accidente. (*Alice ride. Si apre la porta della camera da letto e appare il senatore Langdon*).

LANGDON — Non posso dormire. E se dormo adesso non dormirò stanotte. Non dormirò stanotte comunque.

ALICE — Povero papà. Su, vieni a sederti nella tua sedia.

LANGDON — Sono stufo di quella sedia. Quanto manca per mangiare?

HOWARD (*dà un'occhiata al suo orologio da polso*).

LANGDON (*lanciandogli uno strano sguardo*) — Vedo che preferisci un orologio da polso ad un pesante orologio a catena.

HOWARD — Oh, signore, non è così. Veramente...

LANGDON — Forse è perchè non porti il panciotto. Le abitudini cambiano.

HOWARD — Mi vergogno a confessarlo, ma il fatto sta che... insomma non lo trovo più.

ALICE — Oh no, Howard!

LANGDON — Intendi dire che l'hai perduto? (*Suona il campanello*).

HOWARD — Beh, deve essere nella mia camera, ma non riesco a trovarlo.

ALICE — Non puoi essere stato così disattento.

LANGDON — Cerchiamo di non essere così indelicati con il ragazzo. L'orologio non ha molta importanza. È uno stupido ricordo, dopotutto. (*A Howard*) Non ti addolorare.

HOWARD — Siete molto gentile, signore. È imperdonabile. Ma sono certo che deve essere in camera mia in qualche posto.

LANGDON — Sì, sì, in qualche posto.

ALICE — Ma non si perdono cose di quel genere. (*Honey attraversando l'anticamera va ad aprire la porta. Ora entra Maxwell*).

MAXWELL — Buona sera, cugina Alice. Signor Merrick. Come va senatore? (*Langdon grugnisce*) Beh, siamo tutti pronti per il lieto evento? Signor Merrick, lei è un uomo fortunato.

HOWARD — Grazie.

MAXWELL — Come dico sempre le corse le vincono i veloci. Però se voi siete stato capace di vincerla, presumo che lo meritiate. (*Ad Alice*) Spero che tu abbia ricevuto il mio piccolo dono.

ALICE (*dopo uno sguardo spaventato verso Howard; con troppo entusiasmo*) — È bellissimo, Roy. È proprio quello di cui avevamo bisogno. Stavo proprio dicendo ad Howard che non ne ho mai visto uno più bello. (*Howard prende il pacchetto e nascostamente lo infila sotto un cuscino*).

MAXWELL — Grazie. Sono sempre stato grato a mia nonna Haskell che morendo mi lasciò le sue quattro dozzine di cucchiaini da uovo. Servono meravigliosamente da regalo, io trovo. (*Si raschia la gola*) Beh, mi dispiace di ombrare, sia pure lievemente, il futuro lieto evento, ma ti devo parlare, cugina Alice.

ALICE — Oh, mio Dio.

MAXWELL — Sentivo di non poter aspettare. Qualche volta una parola al momento giusto...

ALICE — Sì, cugino Roy. Sentiamo questa parola.

MAXWELL — Brett. (*C'è un silenzio*).

LANGDON — Certo. A quanto pare è una parola che ci giunge da ogni dove.

ALICE — Papà, credo che il cugino Roy ed io dovremmo parlare di questo da soli. Ti dispiace se usciamo in giardino?

LANGDON — Hai paura che perda la calma? Non temere. Non alzerò la voce.

MAXWELL — Arriverà alle orecchie del senatore, presto o tardi. Tutta la città ne parla.

ALICE — Avanti, Roy.

MAXWELL — E non è la prima cosa che sia accaduta da che è tornato. È una triste catena di avvenimenti, a cominciare dal quel discorso che fece. Raccontando ai nostri bravi negri che la segregazione è una cosa moralmente ingiusta e che non esisterà sempre, mi dicono che...

ALICE (*di buon umore*) — Ho già sentito queste storie, Roy. E so che Brett non si comporta come il tuo reverendo Richardson che si inchina e si strofina sempre. Ma non mi sembra che abbia fatto del male.

MAXWELL — Ma non sai che ha fatto ieri pomeriggio, vero?

ALICE — No.

MAXWELL — È quello che sono venuto a raccontarti.

ALICE — Sì?

MAXWELL — Beh, è andato alla biblioteca pubblica.

ALICE — Perchè non dovrebbe esservi andato?

MAXWELL — È entrato proprio dalla porta principale, superbo come Pulcinella. Molta gente lo ha visto.

HOWARD — È davvero tanto scandaloso, ciò? E se lo è, perchè?

MAXWELL — Signore, voi non comprendete queste cose. (*Rivolto ad Alice*) Dicono che abbia camminato fino alla scrivania ed abbia minacciato la signorina Chatham. Dicono che abbia chiesto un libro. La povera signorina Chatham era terrorizzata. Ma con un autocontrollo ammirevole la signorina Chatham gli chiese se aveva un biglietto da parte tua o del senatore. La signorina Chatham è sicura che ci fosse una rivoltella nella sua tasca.

ALICE — È ridicolo.

MAXWELL — Questo è quello che dicono.

ALICE — Brett non ha rivoltella.

MAXWELL — Può aver trovato una Lüger.

HOWARD (*tranquillamente*) — Chissà perchè è sempre una Lüger?

MAXWELL (*freddamente*) — Una Lüger è un'arma tedesca molto conosciuta. (*Ad Alice*) Comunque, dicono che avesse questa Lüger in tasca. Dicono che non avrebbe ottenuto il libro altrimenti. La signorina Chatham tremava tanto che camminò a stento fino alla scansia. Non poteva dire che nella biblioteca non c'era il libro perchè egli la seguiva. Glielo ha dovuto dare. Dicono che lei sentisse che ne andava della sua vita.

ALICE — Hai parlato tu stesso con la signorina Chatham?

MAXWELL — Oh, no! Sta a casa a letto sotto controllo medico. (*Alice attraversa la stanza e tira la corda del campanello*).

ALICE — Roy, ma questo è assurdo. La signorina Chatham è una donna stupida e neurotica. E tu lo sai.

MAXWELL — È vero che è povera, ma viene da una delle nostre migliori famiglie. E non è assurdo. Dicono che la gente avrà paura di servirsi della biblioteca.

HOWARD (*pacatamente*) — Signor Maxwell, chi è questo mitologico « dicono »?

MAXWELL — Che?

HOWARD — Iniziate ogni vostra dichiarazione con « dicono ». Voglio sapere chi dice.

MAXWELL — Beh, tutti.

HOWARD — Potete farmi il nome di qualcuno che si trovava effettivamente nella biblioteca quando questo sarebbe accaduto?

MAXWELL — No, veramente non conosco nessuno...

HOWARD — Lo immaginavo.

MAXWELL (*sdegnato*) — Dubitate della buona fede delle persone di questa città?

HOWARD — Sì, certamente. Sono tutti bugiardi costoro che « dicono ». E voi siete uno di loro. (*Maxwell impallidisce sdegnosamente. Honey entra*).

ALICE — Honey, vuoi dire per favore a Brett di venire qui?

HONEY — Sissignora. (*Se ne va*).

MAXWELL — Signor Merrick, vi chiedo di farmi le vostre scuse. Credo che mi abbiate dato del bugiardo.

HOWARD — Sì, proprio così. Siete un bugiardo. Avete detto per lo meno una mezza dozzina di bugie negli ultimi cinque minuti. Senza volerlo, forse, ma erano bugie.

MAXWELL (*a Langdon*) — Senatore, permettete questo in casa vostra?

LANGDON (*con un gesto stanco*) — Il signor Merrick non è sempre al corrente delle nostre amenità meridionali. Come la maggior parte degli speculatori del Nord che lo hanno preceduto, gli piace di fare il moralista.

HOWARD — Senatore Langdon, io stesso mi trovavo alla biblioteca ieri pomeriggio. La vostra biblioteca è l'unico posto dove riesco a trovare il « New York Times ». Ero lì quando è entrato Brett. Ho visto esattamente quello che è accaduto.

ALICE — Perchè non me lo hai detto subito?

HOWARD — Non c'era ragione di dirtelo, perchè non è successo niente, assolutamente niente. Non crederai mica a queste fandonie che ha raccontato Roy?

ALICE (*lentamente*) — Brett è entrato dall'entrata principale?

HOWARD — Sì. Ma è stato estremamente gentile con la signorina Chatham. Le ha chiesto con molta cortesia una copia della nuova biografia di « Justice Holmes ». Può darsi che la signorina Chatham fosse seccata, ma non mi è davvero sembrata agitata.

ALICE — L'ha seguita fino agli scaffali?

HOWARD — L'ha accompagnata fino agli scaffali, il che è stato molto premuroso da parte sua perchè la signorina Chatham non sarebbe riuscita a prendere il libro senza una scala.

ALICE — C'era qualcun altro nella biblioteca, allora?

HOWARD — Ora che ci penso c'era solo un'altra persona. Una signora anziana. (*Improvvisamente*) Certo! È così che è cominciata tutta questa storia. Appena Brett se ne fu andato questa donna è andata alla scrivania della signorina Chatham, hanno avvicinate le loro teste ed hanno cominciato a sussurrare e adesso tutta la città è sottosopra e la signorina Chatham ha deciso che ha l'esaurimento nervoso.

MAXWELL (*mentre Brett entra*) — Sei nei guai, ragazzo. In seri guai.

ALICE — Roy, basta così. (*A Brett*) Non sei nei guai, Brett.

MAXWELL — Se avessi saputo qualche cosa di ciò ieri sera, avrei certamente esitato prima di votare per la vostra dannata scuola.

ALICE — Roy, devo pregarti di andartene. Brett ed io possiamo discutere di questo senza di te.

MAXWELL (*offeso*) — Sì, davvero, è meglio che me ne vada. (*Con uno sguardo risentito verso Langdon*) Può darsi che il senatore riesca a dominare i suoi nervi, ma io no.

LANGDON — Il nostro congressista in potenza non comprende che non ci si guadagna niente ad esplodere come un fuoco d'artificio. È molto meglio tenere la polvere da sparo per una vera esplosione.

MAXWELL (*fa per andarsene. Poi si ferma e guardando Howard freddamente*) — Siete molto sicuro di voi stesso, signor Merrick. Parlate bene, in modo intelligente, ma posso dirvi che accetterei la parola della signorina Chatham contro la vostra in qualsiasi giorno dell'anno. Conoscevo suo nonno. (*Se ne va. Alice si volta verso Brett*).

ALICE — Ci sono delle chiacchiere che girano in città circa la tua visita alla biblioteca, ieri.

BRETT — Intendeva questo, il signor Maxwell quando ha detto « guai seri »?

ALICE — A quanto pare la signorina Chatham si è risentita perchè sei entrato dalla porta principale.

BRETT — Beh, non c'è alcuna legge scritta o alcun regolamento che proibisca alla gente di colore di entrare da quella porta. Me ne sono accertato prima di farlo. (*Langdon gli lancia uno sguardo torvo ma non dice nulla*).

ALICE — Intendi dire che avevi già progettato questo?

BRETT — Mi sono solo accertato che non vi fosse nulla in contrario.

ALICE — Magari tu fossi venuto da me.

BRETT — Non voglio essere scortese, signorina Alice, ma credete davvero che dovrei venire da voi quando voglio entrare dall'entrata principale di una biblioteca pubblica?

ALICE — No di certo, ma... Insomma... bisogna andarci piano.

BRETT — Quanto piano? Se stiamo fermi, andiamo indietro.

ALICE — Perchè dovevi sfogarti così? Hai sempre avuto i libri da quando avevi dodici anni. Venivi da me e ti davo un biglietto per la signorina Chatham che ti avrebbe dato i libri. Era così semplice!

BRETT — Ma non sono un bambino, signorina Alice. Sono il preside di una scuola pubblica.

ALICE — Forse hai ragione. Non so. Tutto sommato non me ne importa un fico secco della biblioteca, della signorina Chatham o di quello che pensa la gente. Però so che è pericoloso per te e imbarazzante per me. Brett, che tu abbia ragione o no, la prossima volta che vuoi un libro dalla biblioteca, solo come piacere personale, vuoi chiedermi un biglietto? (*Brett non risponde*).

LANGDON — Così va bene, ragazzo. Esita. Nell'esercito hai imparato molte cose, non è così? Hai imparato a prendere decisioni da solo... Non c'è niente di male in questo, vero?

BRETT (*dopo un istante, cortesemente*) — No, signore, non credo. (*Rivolto ad Alice*) Signorina Alice, non posso promettervi di venire da voi ogni volta che devo decidermi per la porta principale o quella di servizio.

ALICE — Molto bene, Brett... Puoi andare. (*Brett si volta e sta andandosene*).

LANGDON — Un momento, ragazzo. (*Brett si ferma*) Manda Honey di qua.

BRETT — Sissignore. (*Ginevra sta scendendo le scale mentre Brett si volta. I loro occhi si incontrano per un momento, poi Brett esce. Ginevra entra nella stanza e si rende immediatamente conto della tensione provocata da Brett*).

GINEVRA — Che vi è successo?

ALICE (*in modo assente*) — Non è niente, Nevvy. (*Ad Howard preoccupata*) Forse sono più preoccupata del mio imbarazzo di quanto non lo sia per il pericolo che corre Brett, ma non credo. Prima la cosa più importante per lui era quella di ottenere i libri e non aveva importanza come li ottenesse.

LANGDON (*improvvisamente*) — Merrick, non credo che tu abbia perduto l'orologio. Credo ti sia stato rubato.

HOWARD — Che?

LANGDON — Credo che lo abbia preso Brett.

ALICE (*scandalizzata*) — Papà!

HOWARD — Sono certo che l'orologio uscirà fuori ed è colpa mia se non lo posso trovare.

LANGDON — Può darsi, può darsi. Ma scommetto che l'ha preso Brett.

GINEVRA (*ad Alice sbalordita*) — Alice, che sta cercando di fare?!

ALICE — Zitta, Nevvy.

GINEVRA (*a Langdon*) — Papà, credo che sia disgustoso anche solo dire una cosa del genere. (*Entra Honey*).

HONEY — Sì, signor senatore.

LANGDON — Hai pulito tu la stanza del signor Merrick, ieri?

HONEY — Sì, signore, certamente. L'ho pulita veramente bene.

LANGDON — Hai visto un orologio a catena?

HONEY — Signor senatore, voi tutti non penserete che io abbia preso un orologio?

ALICE — No, Honey. Nessuno ha preso un orologio.

LANGDON — Chi altro è stato nella stanza del signor Merrick, ieri?

HONEY — Dio mio, signor senatore, non lo so. La maggior parte del tempo sto giù. (*Con voce acuta*) Veramente, signor senatore, non ho preso alcun orologio.

LANGDON — Bene, Honey, tutti sappiamo che sei una brava ragazza. Non ti stiamo accusando. Ritorna in te. Non sai di nessun altro che possa essere stato nella stanza del signor Merrick.?

HONEY (*esita*) — Beh, Brett era lassù. Ma questo non significa nulla.

ALICE (*corrugando la fronte*) — Honey, questo lo stai inventando.

HONEY — Nossignora, non lo sto inventando. Bella ieri ha detto a Brett: « Vai lassù ad accomodare quella finestra a ghigliottina. Si stacca spesso ». E Brett c'è andato.

LANGDON — Grazie, Honey. È tutto. Puoi andare. (*Honey comincia ad andarsene ma Langdon la ferma*) Honey, non devi parlare di questo a Bella o a Brett.

HONEY — Nossignore, non c'è pericolo. Il signor superbo ed io non ci parliamo di questi tempi. (*Esce*).

LANGDON (*ad Alice*) — Hai visto? Che ti avevo detto?

ALICE — Papà, questa è pura fantasia.

LANGDON — Il fatto che non possiate assolutamente credere che egli sia stato capace di fare una cosa simile, era una cosa su cui egli contava.

GINEVRA (*ad Alice*) — Non gli parlare. Non lo ascoltare neppure. (*A Langdon disperatamente*) Sei insopportabile quando sei così.

ALICE — Sta zitta, Nevvy.

GINEVRA — Ma non vedi quello che sta cercando di fare?

ALICE — Lo so, Brett « è » innocente.

LANGDON — Sì, innocente come l'inferno. Io ho un istinto per queste cose. Voi non potete capire questo. (*Battendosi il petto*) Ma io me lo sento. Me lo sento qui.

ALICE — Che sciocchezze!

LANGDON — Se tu avessi la mia esperienza conosceresti il valore dell'istinto. Andrò a perquisire la sua stanza.

ALICE (*afferrandogli un braccio velocemente*) — Non osare!

LANGDON — Figlia, togli la mano! Vado a perquisire la sua stanza.

ALICE — Papà, non puoi.

LANGDON — Leva la mano. (*Si muove verso l'entrata*).

GINEVRA — Vai con lui, Alice. Non permetterglielo.

ALICE — Questa è la cosa più vergognosa che sia mai accaduta in questa casa. (*Segue Langdon*).

GINEVRA — Maledetti idioti. Anche Alice. Lo ha lasciato fare.

HOWARD — Che ha? Che gli succede?

GINEVRA (*non guardando Howard*) — Hai mai visto un linciaggio?

HOWARD — No.

GINEVRA — Io sì, una volta. Avevo tredici anni. Nessuno sa che l'ho visto. Neppure Alice. Ero al di là del fiume dove andavo per essere sola, nei boschi. V'erano grida disperate e feroci. Poi li vidi arrivare e mi nascosi. Ma guardai attraverso le siepi. Potevo vedere tutto. Lui era pesto e sanguinante e gli avevano strappato di dosso tutti i vestiti. Cacciarono su per un albero un ragazzo legato ad

una corda. C'era una donna con un bimbo fra le braccia, rideva. E rise più forte quando il corpo andò su nel vuoto. Il corpo fece una terribile danza come quella di una marionetta. Qualcuno lanciò una bottiglia vuota di whisky. Gli uomini bestemmiavano tutti come se fossero arrabbiati perchè era morto e non lo potevano impiccare di nuovo. Potrò dimenticare, forse, quel povero corpo nero; ma non potrò mai dimenticare i visi di quella gente.

HOWARD — Mi piacerebbe sapere qualcosa di quelle facce. Com'erano?

GINEVRA (*scuotendo la testa*) — Non posso descriverle. Ma qualche volta in volti conosciuti vedo un po' quello stesso sguardo. Quello sguardo, beh, di... perversione estatica. A volte ci sono uomini seduti nel porticato del Country Club che parlano di quale grosso problema stiano diventando i negri, e c'è un po' di quella espressione nelle loro facce. Ricordo di essere stata una volta con un ragazzo, Henry Westcott – ricco e marcio –. Lui pure parlava così e aveva un po' quell'espressione. Quando diceva che i « negri » devono essere tenuti al loro posto aveva uno sguardo di virtuosa concupiscenza. Dovevo sposarlo ma non l'ho fatto.

HOWARD — Perchè hai voluto parlare di questo, Nevvy?

GINEVRA — Non lo so. Veramente non lo so, Howard. Ma mio padre aveva quell'espressione sul volto. Quando si perquisisce la stanza di Brett si commette un piccolo, minuscolo linciaggio. È un atto di crudeltà e lui ne gode.

HOWARD — Ma perchè hai voluto parlare di questo?

GINEVRA — Non può credere veramente che Brett abbia preso l'orologio, o può darsi che lo creda. Se odi o temi qualcuno abbastanza, allora puoi credere qualsiasi cosa di lui, vero? Ma papà non sa quanto sia forte Brett. Non lo può schiacciare. Non ha importanza quello che faccia. Non può schiacciarlo.

HOWARD (*calmo*) — Tu ami Brett. (*C'è un silenzio*).

GINEVRA — Che?

HOWARD — Ho detto che lo ami.

GINEVRA — Davvero, Howard, non sai quello che dici.

HOWARD — Ti sei immedesimata con Brett perchè odiavi le crudeli facce bianche. E anche perchè da bambina Brett è stato il primo oggetto naturale del tuo affetto. Tu lo ami.

GINEVRA — Howard, mi stai facendo arrabbiare. E sei completamente pazzo, veramente! Non sai quanto sia pericoloso, parlare così. Non sai che cosa accade ad una donna nel Sud che viene accusata di una cosa simile? Ebbene, viene odiata più del negro. (*Disperatamente*) Sono davvero molto arrabbiata.

HOWARD (*gentilmente*) — Va bene. Ho torto. Ho completamente torto.

GINEVRA — Questa volta credo di aver davvero bisogno di quel bicchiere.

HOWARD — Ritiro tutto. Ogni parola. (*Howard va al cassettone e versa da bere. Ginevra si siede. Howard le porta da bere*).

GINEVRA — Vedi, quanto mi hai fatto arrabbiare? Mi tremano le mani. (*Assaggia la sua bevanda*) Eppure... perchè dovrei essere offesa? E perchè... Quello che intendo dire è questo: se davvero mi sentissi così nei confronti di Brett non credo sinceramente che me ne vergognerei. Cercherei di essere onesta, con me stessa, intendo. È una persona meravigliosa, Howard, è forte e gentile, non puoi credere quanto. (*Le voci di Alice e di Langdon in tono di lite si odono nell'ingresso*).

LA VOCE DI ALICE — Non parlare così. La servitù...

LA VOCE DI LANGDON — È chiaro come il naso sulla mia faccia.

LA VOCE DI ALICE — Papà!

LA VOCE DI LANGDON — Alice, chiami lo sceriffo o no? (*Entrano nella stanza*).

ALICE — No, di certo.

LANGDON — Vedo che ti senti ancora sentimentale. Va bene, lo chiamerò io. (*Va verso il telefono*).

ALICE — Papà, solo un attimo. Che cosa farai se si ritrova l'orologio? Che ti dice il tuo « istinto » in proposito? Non te lo dice il tuo istinto che sembrerai uno stupido? Ricordati che Brett non è un contadino ignorante. È un eroe di guerra. Dovresti perfino fargli le tue scuse.

LANGDON (*fissa Alice rabbiosamente*) — Ti piacerebbe questo, eh? (*Dopo un attimo con calma*) Come vuoi. Potrei io stesso chiamare lo sceriffo, ma voglio che lo faccia tu. (*Si volta ed entra nella sua camera da letto*).

GINEVRA — Mio Dio, credeva proprio di farcela.

ALICE (*dopo un minuto pensoso*) — Sfortunatamente è colpa di Brett, se papà lo sospetta. È accaduto qualcosa, a Brett. (*A Howard*) Hai sentito Brett chiedere se poteva andare ad Atlanta? Beh, si stava comportando in modo un pochino disonesto.

GINEVRA (*ad Alice con prudenza*) — In che modo disonesto?

ALICE — Perchè aveva già il biglietto ferroviario. (*Mostra la busta nella sua mano*) Certò papà ha trascurato il fatto che si tratta di un biglietto di andata e ritorno e che Brett lo ha lasciato apertamente sulla sua scrivania.

GINEVRA — Allora perchè dici che è disonesto?

ALICE — Perchè Brett ed io ne avevamo parlato. E aveva convenuto di non andare a quella conferenza.

HOWARD — Mi dispiace, cara, ma non l'ho sentito convenire con te su niente. Gli hai detto che non poteva andare. C'è una certa differenza.

ALICE — Ma, Howard?

HOWARD — Sto solo cercando di ristabilire la verità.

ALICE — Beh, forse è solo questione di interpretazione. Ma perchè non mi ha detto che aveva già un biglietto? E come diavolo ha avuto un biglietto per un pullmann? Che sta cercando di fare?

HOWARD — La risposta è semplice. Immagino che tu l'abbia capito. Sta cercando di battere Jim Crow. E, per Dio, spero che ci riuscirà.

ALICE — Ma questo non è il modo di « battere » qualcosa. Deve aver fatto qualche cosa di brutto per ottenere questo biglietto.

HOWARD — Perchè?

ALICE — Non glielo hanno certo venduto.

GINEVRA (*con calma*) — L'ho comprato io.

ALICE (*voltandosi*) — Che cosa hai fatto?

GINEVRA — Ho comprato il biglietto. Brett mi ha dato i soldi ed io sono andata alla stazione a comprare il biglietto.

ALICE — Perchè lo hai fatto?

GINEVRA — Perchè me lo ha chiesto.

ALICE (*sbalordita*) — Dimmi, Nevvy. Hai fatto questo sola, senza che nessuno lo sapesse?

GINEVRA — E perchè no?

ALICE — Perchè improvvisamente ti interessi tanto a Brett?

GINEVRA (*con violenza*) — Eccoti che ricominci! Come se Brett fosse tua esclusiva proprietà!

ALICE — Nevvy!

GINEVRA — Beh, è così! Dacchè eravamo bambini. È così! Gli dici sempre quello che deve fare! Lasciagli fare quello che vuole!

ALICE (*corrugando la fronte*) — Non capisco, non capisco affatto. E se chiedessi a Brett di venire di qui?

GINEVRA (*subito*) — No, Alice, ti prego di non farlo. Non sarebbe giusto.

ALICE — Ma mi sembra che ci deve una spiegazione. (*Si alza e va verso il campanello*).

HOWARD — Aspetta, Alice. (*Alice si ferma*) Devo dirti questo. Credo che se fossi Brett chiederei... (*Howard si interrompe bruscamente mentre entra Bella, che porta una lettera su di un vassoio. La sua faccia è seria e impassibile*).

BELLA — È per voi, signorina Alice.

ALICE — Grazie. (*Dandole la busta con il biglietto*) Bella, vuoi rimettere questo nella camera di Brett, sulla sua scrivania?

BELLA — Sì, signorina. (*Esce*).

HOWARD — Hai l'abitudine di prendere roba dalle camere degli altri? Lo puoi sinceramente giustificare?

ALICE — No, no. Non posso. Ma perchè Brett non è sincero con me? Lo è sempre stato. Comincio a sentire di conoscerlo appena. Come se fosse un estraneo. Non riesco a capire perchè voglia andare ad Atlanta di nascosto. No, non cercherò di trattenerlo. Ma se ci va, sarò... (*Si ferma; la sua faccia si rabbuia*) Mio Dio!

GINEVRA — Che c'è, Alice?

ALICE (*guardando la busta*) — Non è firmata e non c'è l'indirizzo del mittente.

GINEVRA — Che è successo? Che dice?

ALICE (*con voce tesa leggendo la lettera*) — « Alice Langdon, amante di negri. Tutti ti hanno sopportato perchè hai molti soldi. Ma sta attenta. Ieri sera sei stata vista col tuo bel ragazzo negro Brett Charles, che uscivi dal bosco. Sta attenta ». Chiunque sia è pazzo!

HOWARD — Ha cercato di contraffare la sua calligrafia! (*Guarda Ginevra che è impietrita*).

ALICE — È stupido. È orribile!

HOWARD — Evidentemente è un pazzo!

GINEVRA (*riuscendo a stento a mascherare la sua paura*) — Che cosa farai Alice?

HOWARD (*guardando fisso Ginevra con calma*) — Niente. Alice dimenticherà di aver mai ricevuto questa lettera.

ALICE (*con meraviglia*) — Ma niente affatto! Dobbiamo scoprire chi è questo maniaco. Chiamerò il cugino Roy.

GINEVRA — No! (*Alice si ferma, si volta verso di lei con meraviglia. Ginevra continua disperatamente*) Per favore non lo fare, Alice!

ALICE — Nevvy, ma sei forse impazzita? Credi che possa permettere ad un criminale di minacciarmi così?

GINEVRA — Per favore non chiamare il cugino Roy. (*Alice la guarda, poi si volta e va verso il telefono*) Per favore, Alice, fallo per Brett. Ha già avuto tante pene. (*Alice giunta al telefono comincia ad alzare il ricevitore*) Chiunque sia questa persona, non c'è niente che possa fare. Non ha prove! e nessuno lo crederebbe! (*Alice si ferma, si volta lentamente e guarda Ginevra mentre una idea mostruosa le si affaccia alla mente*).

ALICE — Ginevra, dove eri ieri sera? (*Ginevra non risponde*) Rispondimi!

GINEVRA — Ero fuori!

ALICE — Dove?

GINEVRA (*debolmente*) — Al cinema. Al cinema.

ALICE — Sì? Che davano al cinema?

GINEVRA — Oh, lo sai. C'era Frederich March, in quel film.

ALICE — Frederich March c'era la settimana scorsa.

GINEVRA (*con rassegnazione*) — Ah, sì?

ALICE — Eri fuori con Brett.

GINEVRA — Sì.

ALICE — Sei stata fuori con lui altre volte?

GINEVRA — No.

ALICE — Ma ieri sera qualcuno ti ha visto.

GINEVRA — Sì, è stata una sfortuna.

ALICE (*con grande amarezza*) — Una sfortuna! Ma come è accaduto? Ti ha forzata ad andare con lui, vero?

GINEVRA — No, non mi ha forzata. Gli ho chiesto io di andare con lui. Siamo andati a fare una passeggiata vicino al fiume.

ALICE — Di notte! Soli. Una passeggiata.

GINEVRA (*con calma*) — Sì.

ALICE — Non crederai, spero, che qualcuno ti creda? Non vorrai che io ti creda?

GINEVRA — E perchè no?

ALICE — Cerchi di proteggerlo.

GINEVRA — Certo.

ALICE — Perchè? Perchè dovresti difenderlo?

GINEVRA — Perchè mi piace.

ALICE (*in un sussurro*) — Nevvy, Nevvy! Non puoi aver desiderato che ti toccasse!

GINEVRA — Questo è quello che vuoi credere, vero?

ALICE — Mio Dio, devi aver cercato di impedirglielo.

GINEVRA — Presto dirai qualcosa di peggio. Ratto...

ALICE — Nevvy! dimmi che hai cercato di impedirglielo!

GINEVRA — Non ho cercato di fermarlo, perchè non ha cercato di toccarmi.

ALICE — Stai mentendo.

GINEVRA — No, sto dicendo la verità.

ALICE — Allora perchè non me lo hai detto prima? Perchè hai cercato di nasconderlo?

GINEVRA — Sì, è stato stupido. Perchè non c'era niente da nascondere.

ALICE — Allora perchè hai paura? Ti vergogni?

GINEVRA — Non mi vergogno. Sto dicendo la verità! E posso pure dire tutta la verità. (*Lentamente, dolorosamente*) Capisco adesso che se mi avesse abbracciata, non credo mi sarebbe dispiaciuto affatto. Credo invece che ne sarei stata contenta.

ALICE — Mia sorella. Proprio mia sorella.

GINEVRA (*molto semplicemente*) — Sì, può darsi che lo ami.

ALICE — Smettila! (*Va verso una sedia e si siede*).

GINEVRA — Non ci posso far niente. Può darsi che lo ami. E non serve a nulla coprirsi la faccia o tapparsi le orecchie. Se è la verità bisogna ascoltarla. Perchè non dovrei dirlo? Lo amo.

ALICE — Magari tu fossi morta!

GINEVRA — Sì, così si risolverebbe tutto? vero? eccetto il fatto che non voglio morire. Vado via.

ALICE — Come posso essere stata così ingenua?

GINEVRA — Non mi ascolti. Ti sto dicendo che vado via. So che è una cosa impossibile, e pure Brett lo sa.

ALICE — Proprio il primo giorno che è ritornato sei andata alla stazione...

GINEVRA — Va bene, non mi ascoltare, non credermi. Ma non credo che vorrai chiamare il cugino Roy od altri. Non puoi fare nulla a Brett senza esporre anche me. E questo non lo faresti mai. Dovrai convincerti che questo è accaduto e poi dimenticarlo. (*Attraversa la stanza e va da Alice. La guarda*) Mi dispiace, Alice. (*Mette una mano sulla spalla di Alice*).

ALICE (*tirandosi indietro*) — No!

GINEVRA (*dopo un istante*) — Va bene, non ti toccherò. (*Si volta e sale le scale*).

HOWARD — È un peccato. Mi dispiace per loro, per tutti e due.

ALICE (*guardando su, verso di lui lentamente*) — Lo dici con tanta calma. Non sai cosa significa questo?

HOWARD — È un pasticcio.

ALICE — Allora non sai che significa... Mia sorella.

HOWARD — Questo l'hai già detto.

ALICE — Non può essere in uno stato normale. Non può. Come può essere accaduto! Certo è molto giovane ma le altre ragazze non si comportano così. Nevvy è sempre stata una ragazza normalissima ma è sensibile, sai cosa intendo, è molto sensibile. L'ho sempre saputo, ho sempre cercato di proteggerla. Mamma è morta quando era bambina. Non ha mai avuto una mamma. Può darsi che io l'abbia lasciata troppo sola; no, non può essere colpa mia, non può essere. Hai sentito le cose che ha detto, non erano naturali; è completamente anormale! Egli ha usato qualche tremenda persuasione contro di lei. Non credi? Ma sì, non può essere accaduto altrimenti! Deve averla stregata!

HOWARD — Alice! Smettila!

ALICE — Sì! L'ha stregata!

HOWARD — Non sai neanche quello che dici!

ALICE (*alzandosi e cominciando a misurare la stanza con i passi*) — Certo. Me ne sarei dovuta accorgere; quel primo giorno non mi sarei dovuta fidare di lui! Come può aver fatto questo? Era una bambina così bella! Come ha potuto permettere che lui la toccasse?... Sì, e lo ha fatto con riflessione, ha fatto tutto con riflessione. La biblioteca, la conferenza ad Atlanta. Tutto! E adesso sappiamo che non si è fermato a nulla, farebbe qualsiasi cosa... (*Smette di misurare con i passi la stanza; improvvisamente va al telefono e alza il ricevitore*) Datemi l'ufficio dello sceriffo Serkin, per favore.

HOWARD (*facendo un passo verso di lei*) — Alice ti prego, ti prego...

ALICE — Lasciami stare, Howard.

HOWARD (*avvicinandosi di più*) — Non devi fare questo. Non puoi far loro sapere di Nevvy.

ALICE (*con grande intensità*) — È Nevvy che sto proteggendo.

HOWARD — La distruggerai!

ALICE — È lei che sto salvando! (*Parlando al telefono*) — Lo sceriffo Serkin?

HOWARD — Alice, ascoltami!

ALICE (*al telefono*) — Parla la signorina Alice Langdon. Voglio che arrestiate una persona. Sì, arrestiate. Brett Charles. È ancora qui in casa. Molto bene. Vi attendo al più presto. Per furto! (*Abbassa il ricevitore e si volta. Howard la guarda attentamente. Attraversa la stanza fino al tavolo, con cura sceglie una sigaretta; è ovvio che cerca di calmarsi*).

HOWARD (*con calma*) — Come tutto è facile! Tu devi solo chiamare lo sceriffo! Certo possiamo ignorare il fatto che non ha rubato l'orologio.

ALICE — Ma lo ha rubato!

HOWARD — Pochi minuti fa difendevi Brett in modo, a mio parere, abile e logico. Ora improvvisamente dici che è un ladro.

ALICE — Tu non capisci queste cose.

HOWARD — No, infatti.

ALICE — Si è guastato.

HOWARD — Che?!

ALICE — Farebbe qualsiasi cosa. Rubare un orologio è niente. Si è guastato.

HOWARD — Ah, capisco. Come un cavallo puro sangue che si spezza una gamba. Ti senti triste per questo, ma lo devi uccidere. Ma Brett non è un cavallo. È un uomo intelligente. Hai investito qualche cosa in lui. Venti anni di pazienza e di bontà, per non parlare delle tue convinzioni generose. Non dovresti esitare per un attimo prima di ucciderlo?

ALICE — Non dire sciocchezze.

HOWARD — E tra poco dirai che io sono del Nord.

ALICE — Beh, ma sei del Nord.

HOWARD — Mio Dio! (*Con urgenza*) Alice, Alice cara, sei una donna intelligente, hai sempre usato il tuo cervello. Devi usarlo ora. Non perdiamo il potere di ragionare. Non compiaciamo il nostro spirito emotivo andando a caccia di streghe!

ALICE — Papà aveva ragione. Si era accorto di quel che era avvenuto a Brett.

HOWARD — E adesso, penso che sarai d'accordo con tutte le folli dichiarazioni di tuo padre.

ALICE (*freddamente*) — Mio padre potrà essere vecchio, ma ai suoi tempi era considerato da molti un grand'uomo. E nessuno ha mai dubitato della sua sincerità.

HOWARD — Come tu stessa dici, «ai suoi tempi».

Ma tu vivi ai suoi tempi, o ai tuoi? Qualsiasi cosa possa essere stato, tuo padre oggi è il Sud morente. È decadenza, è vecchiezza, è tutto ciò che è corrotto e cattivo. Dapprima credevo che tuo padre fosse innocuo, ma adesso capisco che ha nelle mani una tremenda potenza. Appena ha creduto di poter incolpare Brett si è dato da fare. Ha dimenticato di essere malato e che presto dovrà morire. E adesso il suo più grande successo: ti ha completamente conquistata.

ALICE — Hai finito?

HOWARD — Cristo, no! Potrei continuare per ore. (*Alice improvvisamente comincia a piangere. Si volta e sprofonda sul divano*).

ALICE — Oh, Howard. Non so perchè stia piangendo. Ti amo tanto.

HOWARD — Sei ancora, malgrado e non ostante tutto, la donna più bella che io abbia mai conosciuto. Può darsi sia proprio perchè sei così complicata e piena di contraddizioni. Tieni, soffiati il naso. (*Le passa il fazzoletto*).

ALICE — Howard, ti voglio fare una domanda.

HOWARD — Avanti. (*Si siede sul sofà di fronte a lei*).

ALICE — Se fossi al mio posto che faresti?

HOWARD — Per dirti la verità, non lo so.

ALICE — Se tu avessi una sorella e questo accadesse a casa tua, che faresti?

HOWARD — Sono certo di una cosa. Non chiamerei lo sceriffo.

ALICE (*con insistenza*) — Che faresti?

HOWARD — Cercherei di comportarmi razionalmente. Cercherei di comprendere che questo non è un caso di delitto e castigo. Cercherei di usare compassione piuttosto che vendetta. E se avessi fatto lo sbaglio di chiamare lo sceriffo, quando fosse venuto lo avrei mandato via.

ALICE — Allora non faresti nulla, proprio nulla?

HOWARD — Continui a ripetere « fare qualche cosa ». È già fatto. Nevvy ha preso la sua decisione. Sa che è impossibile. Hai sentito quello che ha detto.

ALICE — Spero che non vorrai crederle.

HOWARD — Certo che le credo. Mio Dio, dove hai gli occhi? Non vedi che sta cercando di essere veramente onesta?

ALICE — Sì, davvero! Perchè è stata scoperta.

HOWARD (*guardandola freddamente*) — Questa è una cosa schifosa da dirsi.

ALICE — Ma è vero! (*Si alza*).

HOWARD — Davvero? Sospettavo già da parecchi giorni che Nevvy e Brett si stessero innamorando. (*Si alza*).

ALICE — E non mi hai detto neppure una parola.

HOWARD — No.

ALICE — Perchè?

HOWARD — Non pensavo che fossero affari miei e tutto sommato non credo neppure che siano affari tuoi.

ALICE — Certo che sono affari miei. Sono gli affari di tutti i bianchi. Come credi che si viva quaggiù? Come credi che si mantenga l'igiene? Quando accade una cosa del genere la facciamo cessare. E tu chiacchieri tanto di compassione. Sei uno stupido sentimentale!

HOWARD — Perchè non voglio unirmi al tuo linciaggio privato?

ALICE (*amaramente*) — Linciaggio!

HOWARD — Sì, se hai bisogno di un sostegno vai a chiamare quei teppisti che siedono sul lastrico fuori del palazzo di giustizia. Loro ti aiuteranno. Può darsi pure che impicchino Brett per te. Forse questo ti piacerebbe?

ALICE (*si volta tremando*) — Non ti voglio parlare più. Per favore va' via. (*Howard la fissa, poi la prende con forza per le braccia*).

HOWARD — Alice, Alice cara, c'è solo una via d'uscita per noi. Solo una! Quando arriva lo sceriffo, mandalo via! Non dargli Brett! Non posso sopportare l'idea di sposare domani mentre quell'uomo è in galera. Manda via lo sceriffo! Cercheremo di aiutare Nevvy. Può darsi che potremo aiutare pure Brett. Per l'amor di Dio cerchiamo di fare uno sforzo da persone civili.

ALICE (*in tono basso*) — Devo fare quello che so che è giusto. (*Howard la lascia lentamente*).

HOWARD — Beh, signorina Alice, questa è stata una interessante visita di un mese nel romantico Sud. (*Howard sale le scale. Entra Langdon. Attraversa la stanza, va alla sua sedia, si siede*).

LANGDON (*notando la faccia scura di Alice*) — Beh?

ALICE (*con uno sforzo*) — Viene lo sceriffo.

LANGDON — E così?

ALICE — Viene per arrestare Brett.

LANGDON — Ah!

ALICE — L'ho chiamato io stessa.

LANGDON (*con attenzione*) — Che ne è di quella signorina sentimentale che si batteva come un leone per il suo amico nero?

ALICE — Per favore, papà, non dire questo. Per favore!

LANGDON — Che ne è del grande zelante che credeva che il negro non può peccare? (*Alice scoppia in lacrime, si inginocchia davanti al padre*).

ALICE (*infelicissima*) — Papà!... Papà!...

LANGDON — Che è accaduto?

ALICE — Non mi sposerò domani.

LANGDON — Capisco. Lo yankee ti ha abbandonato quando avevi più bisogno di lui. (*Alice si volta, infelice*) Beh, non posso dire che mi dispiaccia. Sei mia figlia, Alice e – benchè tu non lo ammetterai mai – sei come me. Che Dio ti aiuti. Che cosa ti ha spinta a chiamare lo sceriffo?

ALICE — Non ne parliamo.

LANGDON — Beh, non importa. Tu rimani qui con me. È l'unica cosa che conti. (*Toccandole i capelli*) Ti ricordi quando eri bambina? Ogni volta che facevo un discorso al senato tu eri lì nella galleria. Credevi che fossi il più grande uomo del mondo. Portavi quei vestitini bianchi. Tua madre te li faceva fare da Worth a Parigi. Ti ricordi il giorno che ti presentai al presidente Harding? Gli dicesti che lo trovavi molto simpatico come repubblicano. (*Alice sorride. Si alza*) Rimarrai qui? Rimarrai qui con me?

ALICE — Sì, papà. (*Dopo un attimo*) Vado su a togliermi questo vestito. (*Mentre esce*) Non so perchè ho scelto questo. Mi sta malissimo. (*Langdon aspetta che Alice sia sparita. Poi si alza e va al cassettone*

e si versa da bere. Honey entra velocemente. Ha una mano nella tasca del grembiule ed è molto spaventata).

HONEY — Signor senatore, posso farvi una domanda?

LANGDON — Entra, entra Honey.

HONEY (*spaventata*) — Sembra che sia accaduta una cosa molto strana. Sapete che sono una ragazza onesta signor senatore. Mia madre dice che sono la ragazza più onesta che sia mai vissuta a Twin Forks.

LANGDON — Smettila di borbottare, ragazza. Che vuoi?

HONEY — Beh... (*Tira l'orologio fuori dalla tasca*) È questo l'orologio? (*Langdon le lancia una occhiata severa; prende l'orologio*).

LANGDON — Sai perfettamente che è l'orologio. Dove l'hai trovato?

HONEY (*sfuggendo il suo sguardo*) — Beh, signore, è una cosa molto strana, ma io stavo...

LANGDON (*con passione*) — L'hai trovato nella camera di Brett!

HONEY — Oh no, signore! Nossignore! No davvero! Stavo...

LANGDON (*prendendole un polso*) — Dimmi la verità. L'hai trovato nella camera di quel ragazzo negro!

HONEY — Per favore, lasciatemi!

LANGDON — Dimmi la verità, dimmi, accidenti.

HONEY — Senatore, mi fate male.

LANGDON — Accidenti, hai ragione! Ti faccio male. Dimmi! Dimmi!

HONEY — Sissignore, sissignore. Ve lo dico.

LANGDON — Avanti! Avanti!

HONEY — Sì, proprio lì, nella camera del signor superbo.

LANGDON (*con soddisfazione enorme*) — Lo sapevo, lo sapevo!

HONEY — Ho sempre saputo che non valeva niente. Se ne andava tutto tronfio con le sue medaglie. Rubare un orologio di valore in questo modo!

LANGDON — Honey, sei una brava ragazza. (*Si cerca in tasca*).

HONEY (*con ansietà nervosa*) — Sissignore, cerco sempre di essere buona!

LANGDON — Eccoti dieci dollari, Honey! Comprati un vestito nuovo.

HONEY — Per me, senatore?

LANGDON — Non lo vuoi?

HONEY (*con troppa rapidità*) — Oh, sì, signore, sì, signore! (*Prende i dieci dollari e se li mette in tasca*) Grazie, signor senatore! Grazie! (*Con timore*) Posso andare, adesso?

LANGDON — Sì, no, aspetta.

HONEY — Per favore, lasciatemi andare, signore.

LANGDON — Faremo un confronto col mascalzone, ora! Chiama la signorina Alice, chiama Brett!

HONEY (*terrorizzata*) — Oh no, signore.

LANGDON — Honey, non hai niente da temere. Voglio solo che di fronte a Brett tu dica la verità.

HONEY — Ma signor senatore, non gli sono simpatica! Per aver detto dell'orologio potrebbe uccidermi. (*Emette un lamento*) Voglio andare a casa!... Voglio andare a casa a Twin Forks!

LANGDON — Perchè sei così spaventata?

HONEY — Non ho paura! Non ho affatto paura! (*Comincia a piangere*).

LANGDON — Allora perchè piangi?

HONEY — Non sto neppure piangendo.

LANGDON — Allora che cos'hai?

HONEY — Ho detto una bugia! Una brutta bugia! Non è stato Brett. No, non è stato lui! Potrebbe uccidermi!

LANGDON (*rabbiosamente*) — Piccola idiota nera, che stai dicendo?

HONEY — Per favore mi lasci andare. Vi ho portato l'orologio. Non è così?

LANGDON — Ah, capisco. L'hai rubato tu!

HONEY — No, no, l'ho trovato, l'ho trovato ieri al pian terreno.

LANGDON — L'hai rubato per lui.

HONEY — No, davvero. L'orologio è caduto in qualche modo giù per il condotto dove si gettano i panni. Non intendevo tenerlo. Mi pare che la memoria mi sfugga.

LANGDON — Il ragazzo negro te lo ha fatto rubare!

HONEY — No, no!

LANGDON — Poi hai avuto paura!

HONEY — Nessuno lo ha rubato. L'ho trovato!

LANGDON (*con amara pietà*) — Maledetti negri! Non si sa mai cosa credere... Ma il ragazzo negro andrà in galera per questo. Questo lo so! È un cattivo negro!

HONEY — Io non sono una cattiva negra! Sul serio, non lo sono!

LANGDON (*fissandola*) — Senti, non mi importa di te. Ma tu devi tenere la tua bocca nera chiusa, hai capito? Se apri la bocca una sola volta ti troverai in galera, accanto al ragazzo negro. Hai capito? (*Suona il campanello*).

HONEY — Per favore, lasciatemi andare! Non aprirò mai più la bocca. Per niente e per nessuno, no signore.

LANGDON — Accidenti, hai ragione. Se no la galera, laggiù, ti attende. Adesso va ad aprire la porta. (*Honey fa per uscire*) Aspetta, cerca Brett e digli che voglio che venga qui. Io stesso aprirò la porta. (*Langdon va ad aprire la porta. Honey lo segue con lo sguardo. Spaventata. Poi se ne va rapidamente*).

LA VOCE DI LANGDON — Avanti, signori! (*Entrano lo sceriffo Serkin e due sostituti. Serkin è un uomo dalle spalle quadre dai lineamenti rozzi con una pistola fermata crudelmente al suo grosso ventre. Chuck Warren e Bob Izay sono i due sostituti. Uomini brizzolati che pure portano pistole*).

SERKIN (*togliendosi il cappello*) — Come state, senatore? La signorina Langdon ci ha fatto una telefonatina.

LANGDON — Entrate pure, sceriffo. (*I tre uomini sono visibilmente ben impressionati dalla sontuosità della camera*).

SERKIN — Bel posto, questo, senatore. Che ne dite, ragazzi? (*Warren fa un fischio di apprezzamento*).

LANGDON — Questo è un affaraccio, signori. Il ragazzo negro ha rubato un orologio.

SERKIN — Di valore?

LANGDON — Di gran valore. Potrà valere 1000 dollari. (*Warren emette un altro fischio*) Abbiamo le

prove che è stato nella stanza dalla quale è stato rubato l'orologio. E si preparava a lasciare la città. Abbiamo trovato il biglietto per il treno che aveva comprato.

SERKIN — Penso che tutto sia abbastanza chiaro.

IZAY — Quello è il negro che si pavoneggiava in uniforme? eh? Non mi faccio meraviglia. È un cattivo negro.

SERKIN — Mi aspettavo che combinasse qualcosa! Non ha fatto che consumarsi la bocca parlando agli altri negri. Beh, dov'è?

LANGDON — L'ho mandato a chiamare. Non sa neppure che lo sospettiamo. Così lo potete prendere alla sprovvista. Entrerà da questa porta fra poco. (*I tre uomini si mettono in giro nella stanza in modo da proteggere le uscite. Alice scende le scale ed entra nella camera*).

ALICE — Sceriffo Serkin?

SERKIN — Sì, signorina. Sono io.

LANGDON (*dopo aver lanciato uno sguardo ad Alice in modo studiato*) — Sceriffo, voglio che si resti intesi che il ragazzo deve avere un trattamento leale.

SERKIN — Oh, sì, certo signore.

LANGDON — Mia figlia giurerà per il mandato d'arresto.

SERKIN (*volgendosi ad Alice*) — Signorina Langdon. Quando vi resterà più comodo. (*Sorridendo maliziosamente*) Pensate, abbiamo dei negri in galera che stanno aspettando il mandato d'arresto da due mesi. Ma li facciamo mangiar bene ed evitiamo che possano commettere sciocchezze.

IZAY — Certo, abbiamo un tizio, laggiù, in gabbia. La moglie lo fa arrestare ogni settimana.

SERKIN — È l'unico mezzo per fargli passare le sbornie. Noi sappiamo come... (*Brett entra nella stanza. Si ferma vedendo lo sceriffo e i due sostituti. C'è un momento di silenzio*) Va bene, ragazzo, vieni con me. (*Izay si fa dietro a Brett chiudendogli ogni possibilità di fuggire verso l'entrata, mentre Serkin tira fuori dalle tasche un paio di manette*) Tira fuori le mani! Tirale fuori, negro! (*Fa per andare verso Brett*).

LANGDON — Aspettate un momento, sceriffo. (*Langdon si volge a Brett*) Mi dispiace, ragazzo. Ci fidavamo di te. Ammetti di aver rubato l'orologio. Se lo ammetti ritireremo l'accusa. (*Dopo un minuto*) Beh, sceriffo, penso che questo non serva a nulla.

BRETT — Signorina Alice! (*Fa parecchi passi verso di lei*) Signorina Alice, credete che abbia rubato un orologio? Permetterete loro di far questo? Signorina Alice! (*Lo sceriffo va verso Brett con le manette. Brett si volge per fuggire ma Izay lo attende. Brett viene colpito. Prima che possa riprendersi lo sceriffo gli è sopra. Brett lotta disperatamente ma con l'aiuto degli altri due lo sceriffo riesce a scaraventarlo per terra dietro il sofà. Tira fuori la pistola*).

ALICE (*spaventata. Fa parecchi passi verso il sofà*) — No! no! no! (*Ma lo sceriffo ha già colpito la testa di Brett col calcio della pistola. Howard scende le scale di corsa e entra nella stanza. Mentre lo sceriffo sta per colpire una seconda volta, Howard gli agguanta il braccio già pronto*).

HOWARD — Bastardo! Lo vuoi ammazzare? (*Lo sceriffo fa un passo indietro. Ignora Howard, guardando giù verso Brett. Respirando forte rimette la pistola nel fodero*).

SERKIN — Portatelo via, ragazzi! (*Dietro il sofà i due sostituti alzano Brett che è svenuto e lo portano via. Lo sceriffo prende il cappello e li segue. Howard si volge verso Alice. La faccia di Alice è pallida e stanca*).

HOWARD — Sei soddisfatta?

* ATTO TERZO *

La stessa scena. Sono le nove della stessa sera. Le luci sono accese. Le porte-finestre sono aperte.

(Quando si alza il sipario, il senatore Langdon si sta preparando una bevanda al buffet. Sembra calmo. Alice entra dall'ingresso portando un vassoio con del cibo. Alice è visibilmente preoccupata: cerca di nascondere il suo stato d'animo mostrandosi naturale e spigliata).

LANGDON (*allegramente*) — Mi tieni compagnia per un bicchiere, figlia?

ALICE — No. (*Mette il vassoio sul tavolino da caffè*).

LANGDON (*alza il bicchiere e fa un brindisi*) — A mia figlia Alice, bella e saggia, che imparerà con gli anni che, come donna, è più piacevole godere i propri privilegi che chiedere diritti per gli altri.

ALICE — Faresti meglio a mangiare le uova prima che si raffreddino.

LANGDON — Grazie, mia cara. (*Posando il bicchiere*) Ho da farti una confessione. Mi preparavo a morire, ma ho cambiato idea. Il ghiaccio ha abbandonato le mie ossa. (*Alice si volta*) Verranno giorni in cui rimpiangerai questo yankee. È un cliente allegro... quando parte? (*Si siede sul divano*).

ALICE — Non lo so... Vuoi qualcos'altro?

LANGDON — Neanche queste deliziose uova alla coque mi rallegreranno se continui ad essere così musona. (*Prendendo il cucchiaio*) Che scusa aveva Lolly per abbandonarci un'ora prima di cena?

ALICE (*allontanandosi da lui*) — Ha detto che aveva mal di testa.

LANGDON — Aveva sul serio mal di testa?

ALICE — Non credo.

LANGDON — Quando ritorna domani, licenziala.

ALICE — Dubito che sia necessario.

LANGDON — Perchè?

ALICE — Ha detto qualcos'altro. Ha detto che, dato che le persone in questa casa venivano accusate di furto, non si sentiva più sicura.

LANGDON — Maledetta negra!

ALICE — Mangia le uova. (*Langdon continua a mangiare*) Honey non si trova in nessun posto... penso che anche lei abbia mal di testa.

LANGDON (*posando il cucchiaio*) — Dov'è Bella?

ALICE — Non l'ho vista.

LANGDON — Bella non si merita un figlio così. Deve essere davvero infelice, povera donna. Suona il campanello. Falla venire, figlia. È meglio che le parli. (*Alice va verso il campanello poi si ferma*).

ALICE — No.

LANGDON — Ti assicuro che non è piacevole. Ma queste cose vanno affrontate. Bella ci perdonerà... col tempo.

ALICE — Ne dubito.

LANGDON — Bella è una donna rara. Ha alcune delle migliori qualità del nostro popolo: fedeltà e bontà vera. Non ce ne sono molte come lei, oggi. Mi è molto devota.

ALICE (*dopo un momento, improvvisamente, con passione*) — Ma perchè lo hanno colpito? Lo hanno colpito dopo che era già caduto. Perchè lo hanno fatto?

LANGDON (*prendendole la mano*) — Aborro la violenza. Non ha senso. Ma i negri sono esseri violenti. Se si dà loro la più piccola occasione di farlo usano la violenza contro di noi. Che siano a volte le vittime della violenza è forse inevitabile.

ALICE — Ma avrebbero potuto ucciderlo!

LANGDON (*con uno sguardo penetrante*) — Stai cambiando idea? Forse vorresti farlo liberare? (*Suona il campanello*).

ALICE — Non ne parliamo. (*Alice va alla porta. Langdon si alza. Dal divano prende un sigaro. Lo accende*).

LA VOCE DI ALICE (*nell'entrata*) — Cugino Roy? Entra.

LA VOCE DI MAXWELL (*nell'entrata*) — È molto sconvolgente... molto inquietante. (*Maxwell entra nella stanza molto agitato*) Ho ricevuto una dozzina di visite nelle ultime due ore.

LANGDON — Ma davvero?

MAXWELL — Il sindaco Bristow ha ora lasciato casa mia. Dicono che giù nel quartiere negro... Siete perfettamente sicuro che abbia rubato l'orologio?

LANGDON — Ma, piccolo idiota!

MAXWELL — Chiamatemi idiota, se credete! Ma il sindaco Charles Bristow non lo è e neppure le altre dodici persone che mi hanno cercato. Sembra che non vi rendiate conto, senatore, che questo incidente ha smosso un vespaio.

LANGDON — Fandonie!

MAXWELL — Ma un reduce di guerra! Un eroe. Ha quella croce al merito.

LANGDON — Quell'uomo è un ladro.

MAXWELL — Allora perchè lo tengono segregato senza che ci sia un'accusa contro di lui? Che figura credete che farà questo fatto su uno di quei fogli scandalistici del Nord? Mi dicono che è stato battuto mentre indossava l'uniforme. Ci sono molte persone a cui questo non piace. E sapete cosa vi dico? Io sono una di queste.

LANGDON — Non parlavi così questo pomeriggio.

MAXWELL (*sbalordito*) — Questo pomeriggio?

LANGDON — Allora ti battevi come un marsuino arrabbiato perchè aveva preso un libro alla biblioteca.

MAXWELL (*con veemenza*) — Sì certo, ma non suggerivo di arrestarlo e di farlo svenire a furia di botte. (*Si volge ad Alice*) Cugina Alice, non ti capisco. Hai sempre avuto una comprensione esemplare per i nostri problemi civici.

ALICE — Che cosa mi suggerisci di fare, cugino Roy?

MAXWELL — Credo veramente che dovresti chiamare il giudice Sweetwell e chiedergli di liberare Brett, immediatamente. (*Langdon scoppia in un amaro riso. Maxwell si volta verso di lui indignato*) Con tutto il dovuto rispetto non credo che la situazione sia comica.

LANGDON — Politicante di bassa lega, commediante, soldo di cacio. Te la fai sotto in continuazione.

MAXWELL — Fate bene a parlare, senatore.

LANGDON — Parlare un accidenti! Io ho fatto qualche cosa. Ho sorpreso il mascalzone in flagrante e me ne sono disfatto!

MAXWELL — Senatore, vivete in questa casa in un comodo isolamento. Non appartenete sul serio a questa comunità come me. Non vi rendete conto di quali venti soffino. (*Ad Alice sinceramente*) Di certo comprendi quello che intendo. Ci saranno molti soldati negri a tornare. Dobbiamo ricordarci di questo.

ALICE — Alcuni di essi saranno cattivi. Si saranno corrotti.

MAXWELL — Vedo. Evidentemente sei d'accordo. Il senatore dice che ho paura. Francamente la ho. Noi ci facciamo odiare e loro chiederanno vendetta. Non abbiamo avuto guai, qui, da molto tempo. Il nostro modo di procedere è stato buono, oserei dire eccellente. (*Traendo un profondo sospiro*) Cugina Alice, questo è un momento difficile per me. Ti combatterò in questo...

ALICE — Molto bene, cugino Roy.

MAXWELL — Chiederò al giudice Sweetwell di rilasciare quel ragazzo. Credo che il giudice comprenderà la saggezza di ciò un po' meglio di voi. (*Guarda l'orologio*) Sono le nove e trenta. Voglio spingerli a farlo uscire di prigione subito e a metterlo su un treno che parte per il Nord stanotte. Così sarà partito, non tornerà mai, e nessuno potrà considerare questo un fatto di straordinaria importanza. Passerà e si dimenticherà.

LANGDON — Ti presenti come candidato al Congresso. Ti farò vedere io se vivo isolato o no. Senza di me non potrai essere eletto neppure acchiappacani.

MAXWELL — Dopo oggi non credo davvero di poter essere eletto col vostro aiuto. Buonasera. (*Se ne va*).

ALICE — Forse è meglio così, non so.

LANGDON (*guardandola*) — Sei stanca.

ALICE — Sì, papà. Sono molto stanca.

LANGDON — Va' a letto. Dormi.

ALICE — Buona notte, papà. (*Ma voltandosi per uscire vede che Bella è entrata e fissa lei e suo padre con odio*).

BELLA (*con voce bassa*) — Non me l'hanno voluto far vedere. Ho aspettato tre ore. (*Dà le chiavi ad Alice*) Ecco le mie chiavi. Vi lascio, me ne vado.

LANGDON (*con attenzione*) — Bella, io...

BELLA — Me ne vado, avete sentito! e non parlatemi. Non ditemi una sola parola (*Toccandosi il petto*) Qui dentro ho l'ira del Signore. (*Si volta per andarsene*).

LANGDON — Bella!... Bella ti ho parlato. (*Bella si volta e lo guarda senza emozione*) Questa è la tua famiglia... Alice ed io. Sei una di noi. (*Sorride ingenuamente*) Che farei senza di te? Chi si occuperebbe di me?

BELLA (*fa un passo verso Langdon*) — Sì, vi ho curato. Per molto, molto tempo vi ho curato. Dandovi le medicine, venendo quando mi chiamavate, mettendo a posto il vostro disordine, mentre voi per la maggior parte del tempo vi comportavate come un bambino noioso. Sì, sono stata buona con voi, sono stata buona quando mi doleva la schiena e la mia anima soffriva.

LANGDON — Bella!

BELLA — Bella fa questo, Bella fa quello! Ed io l'ho fatto, ogni volta, perchè credevo che questo fosse il sentiero che il Signore mi aveva dato da seguire. Ma quando mettete mio figlio in prigione, sentiero o non sentiero, io me ne vado. È mio figlio e ci tengo, non a te, vecchio! Se credi che rinneghi mio figlio per restare con te, allora hai la cattiveria di un serpente e l'idiozia di un bove. (*Si volta e se ne va*).

LANGDON (*fissando il suo sigaro mezzo fumato*) — Perchè sto fumando questo coso? Mi fa male. (*Lo getta sul vassoio della cena*) Ti ricordi quando venne da noi? A quei tempi era una bella, giovane donna di colore... Beh, se ne è andata. Ci deve ricordare ancora una volta che c'è un golfo enorme che separa le due razze che non potrà mai essere colmato. Sembra per molto tempo che una donna come Bella abbia attraversato questo golfo, ma alla prima crisi ci abbandona.

ALICE — Chissà se ha veramente preso l'orologio.

LANGDON (*sorpreso*) — Cosa?

ALICE — Lo ha preso veramente?

LANGDON (*con uno sguardo percettivo*) — Se non credi che lo abbia fatto, perchè hai chiamato lo sceriffo? (*Alice non risponde*) Sei stata tu a chiamare lo sceriffo, non io. Perchè lo hai fatto? Che è successo? C'è qualcosa che non mi dici. Che cosa mi nascondi?

ALICE (*con insistenza*) — Ha rubato l'orologio, non è vero? L'ha rubato. E se è necessario lo possiamo provare. L'ha rubato! l'ha rubato. (*Alice si interrompe quando Ginevra ed Howard appaiono all'entrata*).

LANGDON (*con viso arcigno*) — Ci sono due persone con cui non desidero parlare. Buona notte! (*Va nella sua stanza. Ginevra ed Howard entrano senza guardare Alice; è quasi come se non essa ci fosse*).

GINEVRA — Dille dove siamo stati, Howard. Sono certa che si divertirà, a sentirlo.

HOWARD — Sì, Alice. Per il momento l'hai spuntata tu... Non ce l'hanno neppure fatto vedere. Quello sceriffo è formidabile! Volevo pagare la cauzione ma non ne hanno neppure fissata una. Pare che non ci sia stata neppure l'udienza. Ho chiesto che Brett fosse portato davanti ad un magistrato e lo sceriffo mi ha detto: « Fratello, c'è una cosa che odio più di un negro. Uno del Nord. Vattene di qui, prima che ti picchi sul naso ».

GINEVRA (*guardando Alice attentamente*) — Se non erro sei stata tu ad invitare lo sceriffo a casa nostra, oggi pomeriggio.

HOWARD — Abbiamo cercato di trovare un avvocato. Siamo stati da tre. Sono stati tutti molto gentili. Erano meravigliati, perfino imbarazzati nell'apprendere che il tenente Charles era stato arrestato e fermato senza una imputazione precisa. Uno di essi ha perfino detto: « Sconvolgente, molto sconvolgente » ma neppure uno di essi ha accettato la causa. Beh, questa è la nostra storia per stassera, ma c'è ancora molto che deve venire. Dormo qui, stanotte, se non ti dispiace.

GINEVRA — Sei stata molto intelligente, Alice. Non potevi ammettere pubblicamente quale fosse il suo orribile crimine, perciò lo hai fatto arrestare per un'altra ragione. Per qualcosa che non poteva assolutamente aver fatto.

ALICE — Stanno liberando Brett. Lo mettono sul treno diretto verso il Nord stanotte. Lo staranno portando alla stazione proprio ora, e questa è la fine di questa storia. (*Alza il vassoio dal tavolino da caffè ed esce passando per l'entrata*).

HOWARD — Questo sì che è elegante. Se non puoi provare la tua tesi o non ti curi di farlo, disfati dell'accusato, mandalo al Nord; mandalo via dalla città.

GINEVRA (*lentamente*) — Howard, devo vederlo. Che ora è?

HOWARD (*guardando l'orologio*) — È troppo tardi.

GINEVRA — Dobbiamo. Dobbiamo. Può darsi che la faremo. Devo vederlo. (*Va verso l'entrata*).

HOWARD (*prendendole una mano*) — È troppo tardi. Non potremo mai arrivare al treno in tempo. (*Ginevra esita. Decide che ha ragione*).

GINEVRA (*a bassa voce*) — Va bene. Andrò domani. Lo troverò.

HOWARD — Calma, Nevvy.

GINEVRA — Sì lo troverò, dovessi impiegarci degli anni.

HOWARD (*dopo un attimo*) — Come farai a sapere dove si trova? Andrai di casa in casa suonando campanelli? O arrancherai nell'alta neve?

GINEVRA — Accidenti, smettila di fare lo scrittore. Brett ha parecchi buoni amici al Nord. So chi sono. Prenderò l'agenda degli indirizzi dalla stanza di Brett e scoprirò dove vivono. Andrò a trovarli. Uno di essi dovrà sapere per forza dove sta. Se non riuscissi così, beh, troverò un'altra via.

HOWARD (*con uno sguardo di meraviglia*) — Dici sul serio?... Sì, lo troverai. E poi?

GINEVRA — Beh... (*Esita*).

HOWARD — Non ci pensi a quello che accadrebbe allora, vero? (*Ginevra non risponde*) Lo sposeresti?

GINEVRA — Se è quello che vuole, sì.

HOWARD — Nevvy, cara.

GINEVRA — So che sarebbe difficile.

HOWARD — Se credi che la parola « difficile » esprima le sofferenze che dovresti sopportare, allora ti muovi in un mondo di sogno.

GINEVRA — Devo farlo.

HOWARD — Perchè?

GINEVRA — Credi che stia per dire semplicemente « perchè lo amo ». Ma è molto più di questo. Ha perso tutto, gli abbiamo tolto tutto: la fiducia in noi e la nostra amicizia. Siamo tutti colpevoli.

HOWARD (*lentamente*) — Vuoi espiare tu, tutti i peccati della razza bianca? Da te sola?

GINEVRA — Voglio andare da lui, voglio dirgli: « Mi dispiace per tutti questi torti che ti sono stati fatti. Io respingo quelle persone e le loro crudeltà. Sono con te ». Capisci, Howard? (*Molto calma*) Co-

munque non credo che desidero restare in questa casa anche solo un altro giorno. Prenderò il rapido di mezzanotte a Junction City. Mi ci porti in macchina? Ho appena il tempo di far le valige e di vestirmi. (*Sale. Molto preoccupato Howard fissa il tappeto. Honey appare all'entrata. È subito evidente che ha paura di entrare nella stanza. Ha timore ed è distratta*).

HONEY (*in un sussurro*) — Signor Merrick. (*Howard si volta*) Signor Merrick, avete visto il senatore?

HOWARD — Entra, Honey.

HONEY (*entrando quasi di sghembo*) — Devo vedere il senatore, anche se è andato a letto. Devo proprio vederlo.

HOWARD — Hai pianto, Honey.

HONEY — Forse potrei bussare alla porta del senatore? Credete che possa farlo?

HOWARD — Sarebbe meglio che aspettassi sino al mattino.

HONEY (*un lamento*) — Ma gli devo restituire i suoi sporchi dieci dollari. (*Scoppiando*) Soldi di Giuda, ecco quello che sono. Denari di Giuda! Quando ho sentito quello che dicevano giù al quartiere negro mi sono sentita morire di vergogna. (*Con passione*) Non volevo essere come Giuda. Mi ha presa per il braccio e mi ha costretta a dirlo!

HOWARD — Perchè il senatore Langdon ti ha dato dieci dollari?

HONEY (*tirando la mano fuori dalla tasca e mostrandogli la banconota*) — Non li voglio, signor Merrick. Se spendessi quei soldi qualche cosa di terribile accadrebbe sicuramente.

HOWARD — Honey, rispondimi. Perchè ti ha dato quel denaro?

HONEY — Ho trovato l'orologio. È così; l'ho trovato.

HOWARD (*lentamente*) — Hai trovato l'orologio?

HONEY — Gliel'ho portato. E la prima cosa che succede sapete qual è? Arriva lo sceriffo e porta via Brett. (*Gli porge i soldi*) Ecco, prendeteli voi; dateli voi al signor senatore. Io me ne vado, non voglio più rivedere quel vecchio. Ritorno da mia madre. Lei mi prenderà con sè. Per favore, signor Merrick, prendete voi questi sporchi soldi e lasciatemi andare via.

HOWARD (*prendendo la banconota*) — Va bene, Honey. Glieli darò io.

HONEY — Grazie, signor Merrick. (*Indietreggia*) Non sono una cattiva ragazza, signor Merrick. Penso che sia come dicono tutti. Non sono molto svelta. (*Howard la guarda mentre se ne va. Poi guarda la banconota che ha in mano, la piega studiatamente, ma prima di metterla in tasca il suo sguardo cade sul ritratto del generale Langdon sopra il buffet*).

HOWARD (*sardonicamente*) — Posso sbagliarmi, signore, ma mi pare che abbiate arrossito. (*Mette la banconota in tasca e sale le scale. Per un momento il palcoscenico è vuoto. Poi appare Brett ad una delle porte-finestre. La sua testa è fasciata rozzamente. La sua uniforme è macchiata e strappata e gli manca un bottone. Il suo viso è teso. Respira forte. Dà uno sguardo alla stanza, poi entra e va verso l'entrata. Sente un rumore e subito indietreggia verso la finestra. Alice entra, va verso un lume, lo spegne. I suoi occhi cadono sulle chiavi di Bella che mette in un cassetto. Va verso un altro lume, lo spegne. Mentre sta per spegnere un'altra luce che avrebbe fatto piombare nella oscurità la stanza, si sente un lontano fischio di treno molto fioco e distante. Alice si ferma. Lo ascolta. Corruga la fronte. Quel suono non è confortante come dovrebbe*).

BRETT (*rientrando nella stanza*) — No, signorina Alice, non sono su quel treno. (*Alice si alza di scatto, si volta a fissare Brett senza poter parlare mentre lui si allontana dalla finestra*) Sì, mi hanno messo su quel treno, mi hanno portato perfino al mio posto. Mi hanno detto che se avessi mostrato ancora la mia brutta faccia in questa città mi avrebbero impiccato. Ma hanno fatto un errore. Se ne sono andati prima che il treno uscisse dalla stazione.

ALICE — Che vuoi?

BRETT (*con grande autocontrollo*) — Che è successo, signorina Alice? Non possiamo parlare, non è più mia amica?

ALICE — Perchè sei tornato qui?

BRETT — Sembra che abbiate paura. Perchè? Non c'è bisogno che abbiate paura di me. Devo farvi una domanda. C'è qualcosa che devo sapere. Vi siete davvero potuta convincere che sono un ladro? Ditemelo. Devo saperlo. Non importava cosa avessi fatto; ma perchè non mi avete fatto parlare, perchè non mi avete permesso di difendermi? Era così grande il mio crimine che non potevate concedermi un'udienza?

ALICE (*con voce rauca*) — Vattene di qui.

BRETT — Perchè lo avete fatto? Perchè? Perchè?

ALICE (*ad alta voce, istericamente*) — Vattene di qui.

BRETT (*dopo un momento*) — È solo questo che voglio sapere. Agli esseri umani viene concesso di difendersi, di spiegare, di usare parole. Ma non a un negro. Agli esseri umani si permette di avere dei sentimenti. Ma non a un negro. (*Con un singhiozzo*) Dannazione, Alice Langdon, sarei morto piuttosto che fare del male o recare sofferenza a Nevvy. Accidenti, mi sarei tagliato questo braccio piuttosto che toccarla. (*Alice attraversa rapidamente la stanza e alza il ricevitore del telefono*).

ALICE (*al telefono*) — Signorina, datemi...

BRETT — Così questa è la vostra risposta. Chiamare lo sceriffo. Farmi impiccare. (*Strappa il filo del telefono*) Va bene, la vostra vita contro la mia. Ammazzare o essere ammazzato. Questo mi hanno insegnato. Quando so che qualcuno mi è nemico posso ucciderlo. (*Alice dà uno schiaffo a Brett. Brett la afferra per le braccia. La tiene immobile. Essa attende paralizzata*) No, non ti devo uccidere. Non vale la pena di uccidderti. Continua a vivere, e trema di paura ogni volta che vedi una faccia nera. (*Entra Bella. Lascia cadere il fagotto che porta. Attraversa rapidamente la stanza*).

BELLA — Brett! Brett, figlio! (*Con forza erculea tira le mani di Brett via da Alice. Alice cade sul tavolino del caffè, sul punto di svenire. Bella tiene ancora Brett*) Vai nella mia camera! Resta lì! Non uscire.

BRETT — Guardala! Faccia bianca!

BELLA — Vai nella mia stanza, mi senti? (*Brett va. Bella va al buffet, versa un bicchiere d'acqua e torna al divano*) Ecco, bevete quest'acqua.

ALICE — Sto bene, Bella... Starò bene. Puoi andare.

BELLA — Che cosa vi aspettavate? Occhio per occhio, dente per dente. C'è perfino nella Bibbia. Mi dispiace per voi, sì, mi dispiace, giovane signora bianca nella vostra grande casa. Voi camminate su di un sentiero che sta in alto. È un sentiero di superbia.

ALICE — Ti prego, Bella.

BELLA — Niente umiltà, niente dolce bontà. Va bene, continuate a vivere così. Invecchiate pure così. Giudicando sempre, finchè il vostro cuore sarà come una roccia e non vi resterà nulla se non la sua onnipotente virtù. (*Si volta per andarsene*).

ALICE — Bella! (*Bella si ferma. Alice continua in tono basso*) Bella, non sai quello che ha fatto.

BELLA — Quello che lui ha fatto e quello che Nevvy ha fatto, o quello che non hanno fatto.

ALICE (*debolmente*) — Ma Bella, non era giusto.

BELLA — Sì, e Iddio ha designato voi per scagliare la prima pietra?

ALICE — Ma se non era giusto! Sai che non lo era. Sai che non possiamo permettere che tali cose accadano.

BELLA — Chi non può permettere? Accadono. Voi grandi e possenti esseri bianchi lasciate che accadano ogni giorno.

ALICE — Che?

BELLA — Almeno loro due sono puri nel cuore. Ma questa terra è piena di male vero, ne vede in continuazione. Chiedetelo a una qualsiasi donna nera, giovane e graziosa. Lei vi dirà qualcosa su quei gentiluomini bianchi come gigli.

ALICE — Ma non è la stessa cosa.

BELLA — Ah no? Il mio corpo di donna è forse meno sacro del vostro? No, noi non siamo degne di chiedere un posto tra la gente eletta, ma siamo degne di dividere il letto dell'uomo bianco. E quando lo facciamo Dio ci punisce come meglio crede, ma nessuno chiama lo sceriffo.

ALICE (*dopo un momento*) — Bella, perchè l'ho fatto? Chi mi ha fatto fare una simile cosa?

BELLA — Beh, può darsi che così impariate. Tutti dobbiamo accettare i dolori che ci causiamo; ce ne sono a sufficienza senza procurare dolori pure agli altri. (*Howard scende le scale, entra nella stanza, vede Alice, esita un momento poi va direttamente da lei*).

HOWARD — Alice, sai benissimo in fondo al cuore che Brett non ha preso l'orologio! Vuoi convincertene? Sei disposta a scoprire la verità su te stessa, o preferisci ancora abbracciare la bugia inventata da tuo padre? (*Alice non risponde*).

BELLA — Mister Merrick, se potete farlo, vorrei che le provaste la verità. Ha bisogno che le si provino le cose. (*Howard va alla porta della stanza da letto e la spalanca con violenza*).

HOWARD — Senatore, volete venire di qua, per favore? (*Langdon entra rabbiosamente*).

LANGDON — Alice, vuoi essere così gentile da informare il nostro ospite che in questa casa nessuno spalanca la porta della mia stanza nel mezzo della notte?

HOWARD — Senatore, ho un messaggio per voi da parte di Honey. Vuole restituirvi dieci dollari

LANGDON (*irrigidendosi*) — Che?

HOWARD — Eccovi i dieci dollari che avete dato a Honey. Desidera restituirli.

LANGDON (*guardando Howard negli occhi*) — Non so di che diavolo stiate parlando.

HOWARD — Senatore! Dove avete nascosto l'orologio?

LANGDON — Soffrite di qualche strana allucinazione.

HOWARD — So che avete l'orologio. Se siete saggio me lo restituirete. (*Langdon continua a guardare Howard con calma*) Molto bene. Allora dovrò perquisire la vostra stanza? Rovistare fra le vostre cose? Guardare sotto il vostro materasso? Poi dovrò perquisire anche voi, cercare nelle vostre tasche.

LANGDON — Sì, davvero, credo che lo fareste. La vostra volgarità non mi sorprende. Molto bene. Ecco. (*Tira fuori l'orologio*) Eccolo. Prendetelo se volete.

ALICE (*facendo un passo avanti*) — Papà!

LANGDON — Sì. Credi forse che mi dispiaccia? No. Lo avrei lasciato marcire in galera. Se avessi potuto, lo avrei fatto impiccare.

HOWARD — E tu, Alice, lo avresti lasciato marcire in galera?

LANGDON — In un tale conflitto tutti i mezzi sono giustificati.

HOWARD — È vero questo?

LANGDON — L'orologio è niente, la minaccia alla nostra sicurezza è tutto.

HOWARD — Tuo padre ha ragione. L'orologio è niente. Se non ci fosse stato l'orologio avreste usato un altro espediente. E lo avreste giustificato. (*Con slancio, disperatamente*) Quello che hai fatto a Brett è abbastanza grave, quello che stai facendo a te stessa è anche peggio. Pensaci Alice, per l'amor di Dio, pensaci! È duro, lo so. Il pregiudizio ha radici profonde, tanto profonde che ci vorrà ogni grammo della tua forza per scavarlo e affrontarlo con lealtà... Ti prego, Alice, pensaci!

ALICE (*dopo un momento, lentamente con un grande sforzo*) — Brett è tornato. È qui in casa.

LANGDON (*venendo avanti tremante*) — Cosa dici? È tornato?!

ALICE (*si volge a Bella*) — Bella, credi di poter convincere Brett a venire qui?

LANGDON — Tienilo lontano da qui!

ALICE — Non ha nulla da temere, Bella. Vuoi dirgli di venire?

BELLA — Mio figlio farà quello che gli dico. (*Esce. Langdon le lancia una occhiata di fuoco*).

LANGDON — Ascolta le mie parole, figlia. Fa la tua scelta prima che sia troppo tardi. Ritorneranno dall'Europa queste orde nere, cariche di ribellione e pronte a volgere i loro fucili su di noi, i loro padroni.

ALICE — Calmati, papà. Calmati.

LANGDON (*in tono acuto*) — Ti avviso. Il vento sta crescendo!

ALICE — Smettila, papà!

LANGDON — Ti dico che la tempesta si addensa.

ALICE (*con disperata intensità*) — Sì, la tempesta è già iniziata. È una piccola tempesta in famiglia e non c'è niente che si possa fare. Niente sulla faccia della terra. Si tratta di tua figlia.

LANGDON — Cosa?

ALICE — Sì, Nevvy. Nevvy e Brett. (*Langdon fissa Alice fulminato*).

LANGDON (*con un rauco sussurro*) — No, no. È

una menzogna. (*Scuotendo la testa*) No, non mentiresti in un caso simile. Nessuno dice bugie in queste occasioni. Gran Dio onnipotente! (*Va lentamente nella sua stanza*).

ALICE — Che cosa dirò a Brett? Che cosa gli dirò?

HOWARD — Non lo so.

ALICE — Per favore aiutami, Howard, per favore.

HOWARD — Dio solo sa che non posso trovarti una risposta adatta solo perchè sono del Nord. Sì, signore, sì, colonnello, su nel Nord amiamo anche noi i nostri negri e riusciamo a maltrattarli quanto... Perchè non dici quello che pensi, quello che senti?

ALICE — Ma non sono sicura di quello che penso. Sono confusa.

HOWARD — Nel passato sei sempre stata molto sicura di te. Digli che sei confusa.

ALICE — Non basta.

HOWARD — Ma è qualcosa, la superiorità bianca non ammette mai la confusione. (*Entra Brett*) Almeno serve per cominciare... È... (*Vede Brett*) Brett, entra.

BRETT (*ad Alice*) — Mia madre mi ha detto di venire qui. Mi da detto che devo ascoltarti.

ALICE (*dopo un minuto*) — Credo che qualsiasi cosa che io possa dire ora non abbia molta importanza. Non sono neanche sicura di poterla dire bene.

BRETT — Dite quello che dovete dire, signorina Alice.

ALICE (*con attenzione, quasi dolorosamente*) — C'è una differenza fra di noi. La tua pelle è scura, la mia è bianca. Nel mondo in cui viviamo oggi si cerca di far sì che questo sia motivo di discriminazione. È sbagliato, è basso, ma è così. Ho cercato di chiamarti mio pari, ero buona con te, ma capisco adesso che sempre nel mio cuore ti ho sentito diverso. (*Brett volge la testa via da Alice*) No, questo è sbagliato. Cercherò di dirtelo onestamente. Nel mio cuore ti sentivo inferiore. Ho nascosto questo sentimento con atti nobili, ho fatto finta di essere giusta e giudiziosa. Riuscivo perfino a meravigliarmi della mia grande buona volontà. (*Pausa*) Beh, con un colpo hai distrutto la mia bella soddisfazione. Qualsiasi comprensione avessi, l'ho persa in un momento. Non mi sono fermata a pensare che eri intelligente e sincero. Come una qualsiasi sventata sono arrivata a conclusioni mie. Ho invocato la legge dei bianchi... Non voglio essere così, Brett. Non voglio odio sulla mia coscienza. Voglio essere libera anch'io, libera dalla paura e dalla colpa. (*Un'altra pausa*) Che posso fare, Brett?

BRETT — Niente, lasciatemi andar via. Lasciate che la mia vita sia mia. Questo mi basta. (*Comincia ad andarsene*).

HOWARD — Tenente, un momento. (*Brett si ferma*) Perchè non le date una possibilità?

BRETT (*prorompendo*) — Una possibilità? E che cosa dovrei chiederle? Uno chèque di diecimila dollari? Un biglietto di scuse scritto che dica a chiunque interessi saperlo che non sono un ladro? No, non ho più bisogno di favori.

ALICE — Hai ragione. I favori non sono sufficienti. Ti ho chiesto cosa posso fare perchè non ne sono certa.

BRETT (*freddamente*) — Non ne sarete mai certa. Ovunque c'è una persona come voi c'è sempre uno sceriffo.

ALICE — Brett, resta in questa città.

BRETT — Per farmi impiccare la prossima volta..

ALICE — Dammi un'occasione per mostrarti...! Se resti qui dirò a chiunque vorrà ascoltarlo che il ladro era mio padre. Voglio esserti accanto. La tua scuola, il fatto che dovevi essere preside... Io e te possiamo ancora lottare per questo. Che ne dici, Brett?

BRETT (*a bassa voce*) — No... No...

ALICE — Non mi credi?

BRETT — Sì, credo che cerchereste di fare qualcosa. Ma non serve a nulla. Siamo dalle parti opposte, d'un alto muro.

ALICE — Quando sei tornato dall'Europa eri pronto a scalare quel muro. Eri pronto ad abbatterlo.

BRETT — Ero ingenuo. I miei uomini avevano ragione. I miei ragazzi in Italia. Sapevano che quando si va al nocciolo della questione è bianco contro nero, e che il nero ci rimette sempre. Non s'ingannavano per aver ricevuto una buona educazione o perchè avevano un amico bianco generoso. Avevano la soddisfazione di odiare, odiare tutti i bianchi.

HOWARD — Stai insinuando che Alice odia tutti i negri.

BRETT (*spontaneamente*) — Sì.

HOWARD — E se non volesse?

BRETT — Allora può imparare. C'è quel muro, lo so, l'ho imparato. Anche quando è stata buona con noi è stato un insulto. Ora lo so, lo capisco. Non lo capivo prima. La odio, signorina Alice. Odio tutti i bianchi. (*C'è un silenzio*).

HOWARD (*con attenzione*) — È un compito duro che ti sei proposto, quello di odiare tutti i bianchi.

BRETT — Non lo trovo tanto difficile.

HOWARD — Quella famiglia in Inghilterra, quella famiglia che ti ha ospitato. Ripensandoci, odi pure loro?

BRETT — Sì.

HOWARD — Quei contadini italiani che ti consideravano il loro salvatore, che ti fecero sedere al loro tavolo e divisero con te una bottiglia di vino, odi anche loro?

BRETT — Sì, sono ingenui, ma impareranno. Impareranno che io sono « inferiore ». Ci sono abbastanza americani bianchi ad insegnarglielo.

HOWARD (*giudiziosamente*) — Sì, probabilmente è vero. (*Improvvisamente*) Brett... e Nevvy? Nevvy è bianca. (*Brett evita di guardare Howard*) Odi anche Nevvy. (*Brett volta le spalle ad Howard, la sua faccia è contratta; non può rispondere*) Suvvia dimmi! dimmi che odi Nevvy! Finchè c'è un bianco sulla terra in cui hai fede non ci puoi chiamare tutti ingiusti e vili. C'è una...

BRETT (*furiosamente*) — Maledetto! Taci! (*Un altro silenzio*).

ALICE — Per favore, Brett. È più di te, di me, di Nevvy. Se la brava gente – qualunque sia il colore della sua pelle – non può vivere e lavorare insieme allora non c'è sicurezza al mondo, non c'è pace.

BRETT (*dopo un minuto*) — Allora non c'è pace. (*Ginevra scende le scale portando una valigia. La posa nell'entrata ed entra nella stanza. Senza vedere Brett va verso Alice*).

GINEVRA — Alice, io... (*Voltandosi stupefatta*) Brett...! Brett...! (*Va da lui*) Non mi hanno neppure

detto che eri tornato. Che ti hanno fatto? Ti hanno fatto ancora più male? Oh! Brett caro.

BRETT — Sto bene, Nevvy.

GINEVRA (*con voce tremula*) — Non è strano? Stavo andando a cercarti. Dovunque fossi andato andavo a cercarti. Ed ora sei qui. (*Dando si uno sguardo intorno*) Brett, dobbiamo andarcene. Non puoi rimanere qui. Neanche un istante. Non è sicuro. Andremo al Nord. Io avrò cura di te. Faremo in qualche modo.

BRETT (*torturato*) — No. No. Non sai quello che dici.

GINEVRA — Ma lo so benissimo. Sto dicendo « Mi vuoi sposare? ». (*Brett la fissa colpito*) Sì, Brett. Mi vuoi sposare?

BRETT — Faresti quello che io non ti chiederei mai di fare: vorresti essere mia moglie?

GINEVRA — Sì. (*Brett guarda oltre Ginevra ad Alice. Ginevra si volta lentamente. Alice è divenuta pallida, rigida*) Sì, Alice, lo sposerò. Non c'è molto che tu possa dire, è vero? Tu hai detto la tua parte. E non è stato molto bello. Vedo che hai paura, sei terrorizzata. Non c'è bisogno che tu lo sia.

ALICE — Non è colpa mia. Non posso sentirmi diversamente. (*Tocca Ginevra*) Nevvy, cara.

GINEVRA — Sì, Alice.

ALICE — Questo è un errore, un tragico errore. Per quasi ogni ragione al mondo... (*Si interrompe. Poi dopo un momento con risoluzione*) Sta a te e Brett decidere. Sì, e qualsiasi cosa decidiate cercherò con tutte le mie forze di esservi amica.

GINEVRA — Alice! (*Ginevra si volge a Brett che si è accasciato su una sedia ed ha appoggiato la testa alle sue mani tremanti. Ginevra gli si inginocchia accanto*) Brett, che è? Brett, guardami. (*Brett lentamente si scopre il viso, la guarda*) Per favore, Brett.

BRETT — Questo pomeriggio nè io nè te pensavamo a sposarci. Non ci è mai neppure balenato in mente. Non era giusto allora, e non è giusto neanche ora. (*Scuotendo la testa*) No, Nevvy, no. Dovremmo tagliarci fuori. Diverremmo un'isola. Non potremmo mai vivere nel mondo così com'è. Un'isola di perfezione e di fedeltà, ma solo in sogno. Finchè un giorno ti svegli eresti e scopriresti che nessun uomo e nessuna donna possono crearsi un mondo staccato. Non ci sono isole. Non c'è via d'uscita.

GINEVRA — Ma non hai bisogno di me, Brett?

BRETT — Ti ho amata tutta la mia vita, ma non sono tornato dall'Europa per sposarti. (*Brett le prende una mano*) Tu vuoi che il mondo sia diverso – non è un mondo molto bello – e vuoi che sia diverso. Pure io. Ma il matrimonio non è il modo per ottenere questo.

GINEVRA — C'è un modo? C'è un modo, davvero?

BRETT — Non lo so. Non lo so più. (*Ginevra ritira la mano*).

GINEVRA — Che farai, Brett?

BRETT — Non so neanche questo.

GINEVRA (*si alza lentamente, si guarda intorno*) — Beh, qualsiasi cosa accada non credo che potrei più rimanere qui. Dopo tutto sapevamo che era impossibile. Lo sapevamo prima, nevvero? Comunque, forse dovrei essere felice di andarmene da questa vecchia città. Forse dovrei imparare a fare qualche cosa o trovare un impiego, come le altre ragazze. Mio Dio, non devo passare la vita a fare nulla... Addio, Brett. Sono contenta che tu mi abbia amata. Ne sarò sempre contenta. (*Si volge ad Howard*) Howard, sono pronta; se non ti spiace, accompagnami in macchina.

HOWARD — Certo.

GINEVRA (*va da Alice*) — Beh, Alice.

ALICE (*con un abbraccio*) — Non ti dirò addio. Quando ci incontreremo di nuovo, noi...

GINEVRA — Andrà tutto bene allora, è vero? Possiamo pregustarne il piacere, no?

ALICE (*annuendo*) — Sì, Nevvy. Spero che un giorno sarai felice. (*Ginevra si volta a guardare Brett, esita, poi esce*).

HOWARD — L'accompagno in macchina. (*Giunge fino all'entrata. Alza la valigia di Ginevra, parla gravemente*) Alice, mi piacerebbe continuare il mio soggiorno nel Sud.

ALICE (*sorridendo*) — Guida con attenzione. Spicciati, ma guida con attenzione, te ne prego.

HOWARD — Va bene, allora. (*Esce. Alice si volta a Brett*).

ALICE — Può darsi che quel muro non sia poi tanto alto. (*Brett invece di rispondere alza l'orologio dal tavolo dove Alice lo ha lasciato*).

BRETT — È questo l'orologio? (*Alice non risponde*) È veramente un bell'orologio, vero? (*Apre la cassa, legge l'iscrizione*) « Onore soprattutto ». (*Guarda Alice, le passa l'orologio*).

ALICE — Dillo, Brett. Dillo se ti farà sentire meglio.

BRETT — No, non mi farà sentire meglio. (*La porta si apre. Langdon entra venendo dalla camera da letto. Porta il cappello. Si ferma improvvisamente vedendo Brett, poi si rivolge ad Alice*).

LANGDON — Disturbo? Credete che sia stato sconfitto? non lo sono. Per alcune brevi ore ho riposto grandi speranze in te, figlia mia. Ma sei perduta, perduta. Fortunatamente ci sono altri che vedono il pericolo. Ci sono uomini in questo stesso villaggio. Sono armati e attendono il giorno. Non il cugino Roy ed i suoi colleghi. Ma altri che sono pronti a combattere e ad uccidere. Hanno i loro arsenali, le loro rivoltelle. Ho già dato loro del denaro. Gliene darò ancora. Vado a raggiungere i miei alleati.

ALICE — Papà! (*Langdon si ferma. Si volta verso di lei con speranza*).

LANGDON — Vuoi ricrederti?

ALICE — No.

LANGDON — Allora perchè mi hai chiamato?

ALICE — Hai dimenticato l'orologio. (*Gli passa l'orologio. Langdon lo prende ed esce senza rispondere*).

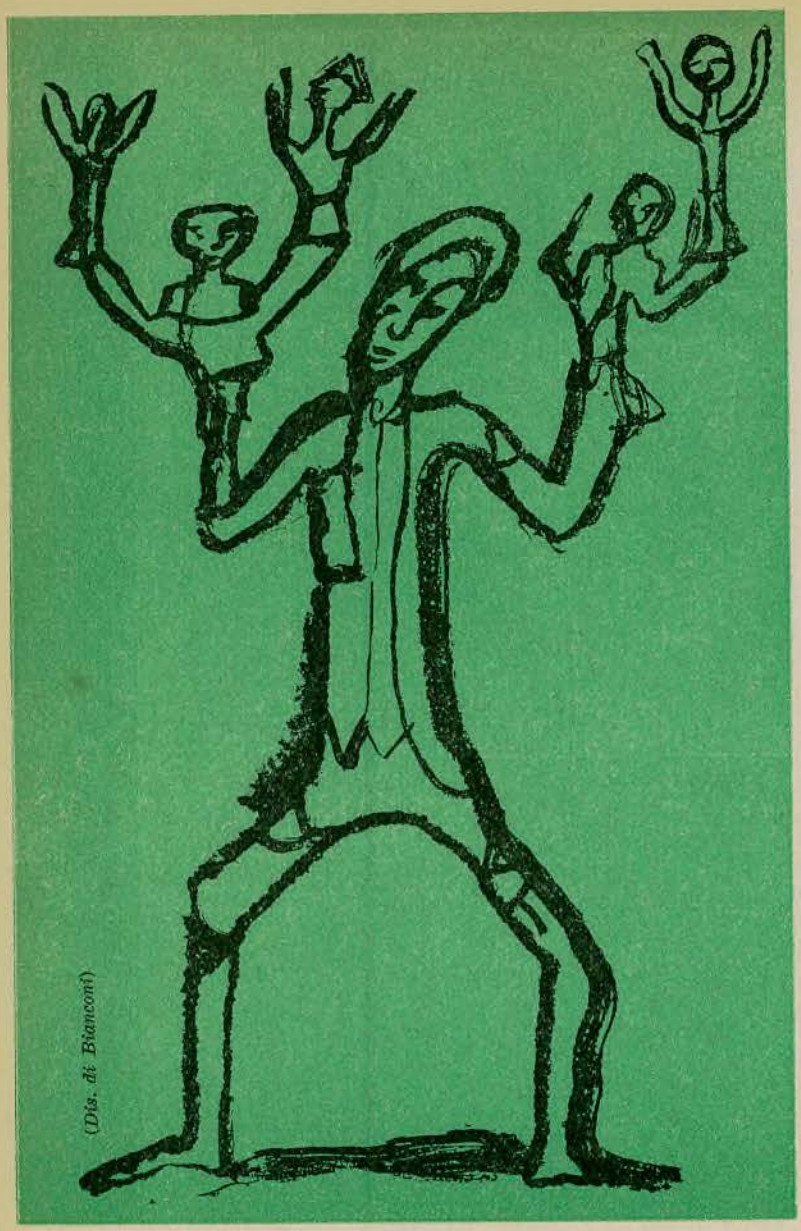
BRETT — Alice? (*Alice si volta*) Siamo dalla stessa parte?

ALICE — Sì, Brett. Sì. Sì. (*Gli stringe la mano*).

FINE

Rappresentata in questa Stagione Teatrale al Teatro Pirandello di Roma, dalla "Compagnia del Mascherone".

IL TEATRO NASCE


(Dis. di Bianconi)

Proprio in questi giorni un mio caro amico mi ha scritto questa frase che in undici parole racchiude una verità assiomatica: « Il teatro nasce da tutto e tutto si trasforma in teatro ». Leggendola, mi parve chissà perchè, di udire la voce ridente di Aristofane, mischiata (e non contrastata) da quella di Sofocle; e tutto ciò avvenne in giorni per me singolarmente sereni perchè spesi a leggere alcune lettere del Carducci, alternandole con l'« Amfiparnaso » di Orazio Vecchi, e a ricrearmi nelle mattinate di sole agli spettacoli offerti da un « teatro » ambulante (mai visto prima di ora), riservato alla delizia degli sfaccendati, delle donne con le sporte piene di ciccia e di sedani, e dei vecchietti con la pipa spenta, sorridenti come angioli travestiti, allo stordimento del primo tepóre.

Fatti: non parole o fantasie da chiappare con la reticella dell'entomologo; e fatti sostanziosi perchè indicativi, ognuno, di un elemento effettuale che si fondeva nell'unico *patos* enunciato dalla frase: « Il teatro nasce da tutto e tutto si trasforma in teatro ». Proprio così: anche una lettera del Carducci — insolitamente mansueta — indirizzata ad Angelo De Gubernatis a Firenze, da Mondovì-Piazza dove il Carducci si trovava ad ispezionare le scuole, il 9 giugno 1879. Scriveva il Carducci: « Caro De Gubernatis, Tu avrai veduto benissimo un atto drammatico su Curtatone e Montanara, manoscritto col mio nome. Vuol dire che qualcheduno trascrisse quell'atto chissà da chi, e non conoscendone, come non ne conosco io, l'autore, ci mise sotto il mio nome. Ma quel manoscritto non è certamente né pur di mia mano. Io ho memoria felicissima: mi ricordo anche di pochissimi versi fatti per occasione. Vuoi che avessi dimenticato così del tutto un atto drammatico, fatto nel '59, dedicato a Vittorio Emanuele? Stai sicuro: non ho proprio scritto in vita mia mai mai una sola scena, non che un atto, in versi » (cfr. Ep. ed. naz. pagg. 123, 124). Strano, però, l'effetto che produce la lettura di questa lettera, quasi di scusa più che di smentita: non persuade.

Il De Gubernatis dovette aver certo fra mano il manoscritto dell'atto drammatico (e la calligrafia e la firma dell'amico le conosceva benissimo), quando stava compilando quel suo « Dizionario biografico degli scrittori contemporanei » uscito proprio nel 1879 (qualche cosa di più e di meglio dell'odierno « Chi è? ») e forse glie ne chiese notizia prima di indicarlo tra le opere, nella bibliografia. La faccenda non ebbe nessun altro seguito epistolare, e probabilmente il De Gubernatis si persuase che il Carducci non avesse, davvero, mai scritto qualche cosa per il teatro. Ma quel « mai mai » carducciano, a settantun anno di distanza, non produce più l'effetto che forse dovette avere ai suoi tempi; e più che una negazione vera e propria, ha tutta l'aria e il suono di un *rinnegamento*. Inoltre, la spiegazione che ne dà il Carducci nelle prime righe della lettera, è piuttosto ingenua. Chi si sarebbe dovuto pigliar mai la briga di scrivere, nel 1859, un atto drammatico, e per di più in versi, per

DA TUTTO E TUTTO SI TRASFORMA IN TEATRO

appiopparne quindi la paternità al Carducci? E a quanto è dato di capire, anche il Carducci dovette conoscere questo manoscritto prima che capitasse nelle mani del De Gubernatis: «ma quel manoscritto non è certamente neppur di mia mano». Ed aspettò venti anni, il Poeta, per dichiarare che non era roba sua, e in un tono così blando per non dire timoroso, affinchè altri non avesse a credere alle apparenze ingannevoli? E doveva trattarsi anche di buona poesia, invece; perchè altrimenti il Carducci avrebbe scatenato un putiferio di fulmini proprio fulminanti, contro il ribaldo mistificatore. Si sarebbe attaccato alla *poesia*, ecco, e non al «dramma». E se così avesse potuto fare, ognuno lo avrebbe creduto a occhi chiusi anche dopo più di settant'anni. E il manoscritto dell'«atto drammatico» dove sarà andato a finire? Fa parte, forse, del carteggio De Gubernatis, giacente nella Bibliotea Nazionale di Firenze? Interesserebbe di saperlo.

«Non ho proprio scritto in vita mia una sola scena non che un atto», dice il Carducci. E sarà vero. Ma se non scrisse scene o atti, rappresentò invece, qualche infiammato dramma da perfetto «amoroso»: quello con «Lidia», per esempio. E in ultimo anche una commedia: quella con «Annie».

Ancora dubitoso attorno alla negazione carducciana di essere stato almeno per una volta scrittore di teatro, sia pur con un atto fuori del palcoscenico, ecco che una mattina m'imbatto in un singolare arnese, fermo nel pieno sole di una piazza periferica: un carretto abbastanza lungo, costruito a due piani, fiancheggiato da un cartello che avvertiva: «Teatro Arti e Mestieri» (ma dirò dopo perchè io l'avrei chiamato più semplicemente: «Teatro La Vita»). Un ometto zoppo e muto, quasi nascosto, girava una manovella, e i due piani del barroccino si animavano come mossi dall'incantesimo. Al secondo piano il prete celebrava la Messa con gesti jeratici, la Vergine sollevava in alto il Bambinello, il piccolo diacono serviva compunto il rito. Più distante il treno traversava la campagna di cartapesta e gli allegri pescatori gettavan le reti nel fiume; due donne sfaccendavano ai fornelli, altre lavavano i panni. Un frate cercatore distribuiva indulgenze ricevendone in cambio marron secchi. Un filosofo meditava sul «cogito, ergo sum», vicino a un pagliaccio che mangiava la stoppa accesa; la «strega» faceva le carte a una timida fanciulla; un poeta, paffuto, chiomato e barbuto (proprio come il Carducci leonino de' suoi begli anni) scriveva interminabili poemi alternando l'estatico sguardo fra le carte e il cielo, e riponendosi ogni tanto in seno una manciata di fogli. «Guarda — dissi fra me — fa come lui. Quello che non vuole che giunga ai posteri lo nasconde; e se nel tempo perderà qualche pagina, la rinnegherà al momento opportuno. Bene».

Ma il più curioso di questo «Teatro Arti e Mestieri», muto come il suo ideatore, ma tutt'altro che claudicante, era la simultaneità perfetta delle scene e dei movimenti dei singoli attori. Non agivano a tempo di manovella, ma ognuno secondo la parte rappresentata. Jeratico il prete e cadenzato il fabbro, ma gaie e sciamannone le lavandaie. Smorfioso il pagliaccio, e impetuosa la massaia che sbatteva il tappeto sulle teste dei passanti mentre la pentola traboccava dolcemente sul fuoco. Noioso il filosofo (come del resto i suoi colleghi veri) nella sorpassata e assurda ostinazione che non dimostra nulla, ma commovente la donnina che dal treno sventola il saluto col fazzoletto. E il pittore dipinge come un vero «macchiaiolo», e il sereno fraticello trasuda bonomia e certezza di paradiso anche dal saio, e i due innamorati si giurano amore eterno a mani strette e a bocca baciata.

Subito mi venne da pensare a un mucchio di gente illustre, dotta ed esperta del Teatro e dei suoi misteri non sempre risolti, che ha scritto tomi su tomi a proposito di simultaneità teatrale, di stati d'animo, di luci e di scene. Gordon Craig, Appia, Tairov, dove siete? e Jakuloff, Exter, Amasova, Stenberg? «Ecco — mi dicevo — mi pare che siate tutti qui». Ma forse sbagliavo. Perchè l'ometto della manovella, ideatore e fabbricatore del «Teatro Arti e Mestieri» è un illetterato. Ma ciò nonostante, egli ha avuto senza dubbio una visione — primitiva, d'accordo, ma però ben chiara — del teatro-vita. Ha intuito che lo spazio è l'aureola metafisica dell'ambiente (ma che cosa ne saprà mai, lui, di spazio di metafisica e di ambiente?), e nell'ambiente ha sentito la proiezione spirituale delle forze umane. Come il Pirandello, del resto, dei «Sei personaggi in cerca di autore», dell'«Enrico IV» e dei «Giganti della montagna»: questo nell'arte, l'altro fuori dell'arte.

L'ometto ha personificato, inconsciamente, lo spazio nella funzione di attore a guisa di elemento dinamico d'interferenza espressiva tra l'ambiente scenico e il pubblico spettatore.

Una conquista, diremmo, delle più importanti per l'evoluzione dell'arte e della tecnica teatrale, che risolve l'unità scenica. Presentata così alla buona può far sorridere a causa della sua estrema ed ingenua elementarietà; ma fa anche riflettere.

Così com'è, vale quanto il modellino grossolano e rudimentale di una grande idea poetica e raffinata.

Se l'ometto della manovella non fosse muto, gli avrei consigliato volentieri di cominciare i suoi spettacoli peripatetici declamando il prologo dell'«Amfiparnaso» di Orazio Vecchi, rivolgendosi con un inchino al «colto e all'inclita». «Benchè siat'usi, o spettatori illustri - solo di rimirar tragici aspetti - o comici apparati - in varie guise ornati - voi però non sdegnate - questa commedia nostra, - se non di ricca e vaga scena adorna - almen di doppia novità composta - e la città dove si rappresenta - quest'opra, è 'l gran teatro - del mondo...».

Alberto Viviani

Abbiamo scritto ai nostri corrispondenti pregandoli di farci qualcosa come il punto della situazione del Teatro nei loro Paesi. Ma, tanto per cambiare, non il punto della situazione artistica che dal più al meno conosciamo, bensì il punto statistico. Quanti teatri ci sono in Inghilterra? Quanto costa una poltrona in America? Quanto guadagna un suggeritore in Russia? Quanti attori disoccupati ci sono in Francia? E via di questo passo.

Per primo ha risposto il veloce Maloney, il divertente Basil Maloney delle cronache britanniche, il quale, avendo evidentemente preso a cuore l'incarico, ci ha spedito il documentatissimo articolo che siamo lieti di pubblicare corroborandolo con i piacevoli disegni del pittore Bartoli e con una letterina d'accompagnamento da cui stralciamo i punti più interessanti: «...vi avrei anche voluto mandare un ricciolo della barba di G. B. Shaw ma il vecchio commediografo che, non so perchè, in questi ultimi tempi si è stranamente inselvatichito, me l'ha rifiutato nonostante l'amicizia che ci lega. Abbiate pazienza: e pensate che addizionando tutti i numeri che vi ho inviato vi vien sempre fuori una bella cifra. Avrei anche voluto spedirvi una mia fotografia con dedica: ma poi ho pensato che poteva sembrare un atto di presunzione da parte mia. E il Maloney, voi lo sapete, è modesto. Contentatevi dell'immagine pupazzettata che Bartoli mi ha fatto (io sono quello con la pipa e Bartoli quell'altro che tira l'organetto) tenendo però presente che l'unico del quale la somiglianza sia riuscita è il cagnolino. È nostro: metà di Bartoli e metà mio. La mia metà è quella davanti. Si chiama col fischio perchè non ci siamo ancora messi d'accordo sul nome. E quando noi siamo a teatro, lui è nel «Pub» più vicino a mangiar salsicciotti viennesi».

THE

Dopo tutto questo, ciò che non sapete dei teatri di Londra, dice Basil Maloney, non val proprio la pena di essere saputo

** Tengo ad avvertirvi prima, perchè non abbiate a lamentarvi dopo, che questo non è un articolo ma una specie di libro mastro. Desidero informarvi a scanso d'equivoci che quanto segue non è stato scritto con una normale macchina da scrivere ma con una calcolatrice elettrica. E se ciò può bastare a rassicurarvi, aggiungerò che ho anche fatto la prova del nove (perchè io delle macchine non mi fido), e mi è venuto tutto giusto.*

Ciò premesso ecco che il Basil Maloney passa a parlarvi dei teatri di questa città tentacolare, Londra. Ma questa volta non vi parlerà com'è sua abitudine di ciò che si rappresenta nei teatri di Londra. Vi dirà invece quanti sono, come sono, dove sono i teatri di Londra. Così se mai vi capita di passare da queste parti non avrete bisogno di disturbare il Basil che vi faccia la guida: basterà che andiate in giro con quest'articolo contabile e non avrete molestie di sorta.

Dunque, domanda: quanti sono i teatri di Londra?

Dunque, risposta: i teatri di Londra sono qualcosa come centodiciotto.

Sembra di essere alla lezione di catechismo al mio paese. Dunque centodiciotto: tanti. Ma, come usano i tomisti, distinguiamo prima che qualcuno mi dia sulla voce. Il mondo è pieno di gente maligna. Centodiciotto sono le sale adatte alla rappresentazione: fornite, cioè, di palcoscenico, di quinte, di buca per il suggeritore e di un muro di fondo al quale appoggiare la schiena del pompiere di servizio. Il che però non vuol ancora dire che ogni sera a Londra centodiciotto Compagnie recitino centodiciotto commedie davanti a centodiciotto platee di centodiciotto teatri diversi. No: le Compagnie di «vera» prosa che agiscono a Londra nei suoi momenti migliori sono molto meno. Esattamente 47 (diconsi quarantasette) che, bene o male, riescono a mettere insieme un totale di circa quarantamila spettatori. Vi sembran pochi per una città come Londra che conta i suoi abitanti a paia di milioni? Può darsi: ma anche se fossero di più, dove li vorreste mettere? I posti a sedere nei teatri di prosa sono quelli che sono: circa quarantamila (esattamente 38.992) e una volta occupati quelli non c'è altro da aggiungere. Ma non dovete credere che siano occupati davvero tutte le sere.

La capacità media di un teatro londinese oscilla fra i sei-

LONDON THEATRE VISITED

cento e i novecento posti: fra i più noti, 550 ne ha il « Criterion » di Piccadilly; 619 il « Whitehall »; 650 il « Vaudeville » dello Strand; 659 la « Playhouse » di Charing Cross; 680 lo « Embassy » di Eton Avenue; 700 il « Whyndhams » di Charing Cross; 729 il « Granville » di Fulham Broadway; 750 il « Comedy » di Panton Street e il « Duke of York » di St. Martin's Lane; 760 il « Lyric » di Hammersmith; 864 il « Garrick » di Charing Cross; 870 il « Globe » di Shaftesbury Avenue; 900 esatti lo « Haymarket »; 906 l'« Apollo » di Shaftesbury Avenue; 938 il « New Theatre » di St. Martin's Lane dove adesso è ospitata la Compagnia dell'Old Vic, eccetera, eccetera...

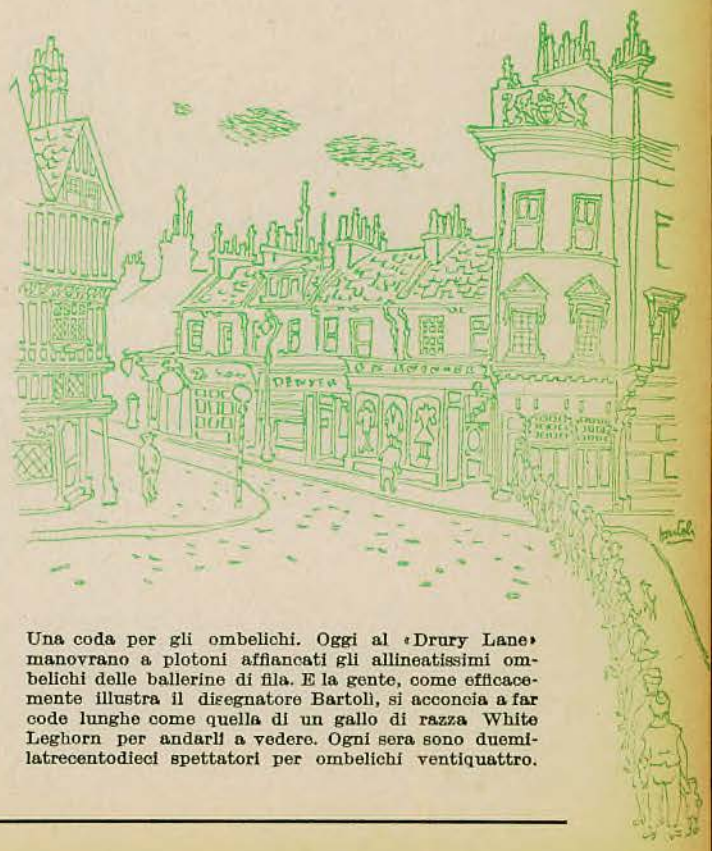
Come vedete non ci vorrebbe poi molto a riempirli. Ma interrogate in proposito un impresario di questa pur teatralissima città: e vi capiterà molto facilmente di vedere la faccia di un inglese arrabbiato.

La capacità massima del teatro londinese (parlo sempre di prosa) raggiunge i 2310 posti. E il primato spetta al vecchio e glorioso « Drury Lane » seguito a una corta incollatura dallo « Stoll » di Kingsway che ne ha 2087; dal « Winter Garden » (dove, però, la prosa si alterna ai « musicals ») con 1800; dal « King's » di Hammersmith Road con 1566; dal « Grand » con 1530; dall'« Open Air » con 1500; dall'« Alexandra » di Stoke-Newington Road con 1445. E anche qui eccetera eccetera.

L'altra estremità della classifica — quella dei teatri piccoli e minimi — vede in testa il microscopico « Torch » di Wilton Place che si concede al ristretto numero di soli novanta privilegiati; già più monumentale al suo confronto appare il pur minuscolissimo « Chanticleer » di Clareville Street che dispone di 110 posti. E non parliamo del « Mercury » di Ladbroke Road che ne ha 130; o del « Chepstow » che ne ha 150, o del « Tavistock » di Tavistock Place che arriva a 257, o addirittura del « Rudolf Steiner » il quale ospita nientemeno che 314 spettatori tutti in una volta: 313 quando il Basil Maloney decide di non uscire la sera.

Da quarantasette ad arrivare a centodiciotto mancano settantun unità. Come chi dicesse che settantun teatri o sale adatte alla rappresentazione non presentano spettacoli di prosa. E allora, direte voi che non siete pratici di Londra, che cosa presentano? E allora interviene lo zio Basil il quale vi dice lui che cosa presentano: alcuni — più di una dozzina fra cui il venerabile « Old Vic », il « Court », il « Gaiety », il « Kingsway », il « Royal West » — presentano il patetico spettacolo delle loro rovine: sgretolati, smozzicati dalle bombe durante la guerra continuano a essere tali adesso che la guerra è finita. Forse, vista l'aria che tira, hanno pensato che tanto era inutile...

Altri presentano spettacoli cinematografici e — constatata l'evoluzione dei gusti del pubblico — riesce qualche volta difficile dar loro del tutto torto. Si tratta di circa una ventina di locali con un totale — pressapoco — di trentacinquemila posti a sedere: settantamila



Una coda per gli ombelichi. Oggi al «Drury Lane» manovrano a plotoni affiancati gli allineatissimi ombelichi delle ballerine di fila. E la gente, come efficacemente illustra il disegnatore Bartoli, si acconcia a far code lunghe come quella di un gallo di razza White Leghorn per andarli a vedere. Ogni sera sono duemilatrecentodieci spettatori per ombelichi ventiquattro.

TEATRO STABILE TORINO
Biblioteca e Archivio

occhi fissi sulle ombre di celluloide anzichè sul corpo vivo degli attori. Due teatri — il « Camden Hippodrome » con 1692 posti e il « People's Palace » con 1600 — sono stati acquistati dalla B.B.C. (vulgo: radio) e sono altre 6584 orecchie che ascoltano la voce in scatola dei microfoni anzichè quella calda dell'attore in palcoscenico.

Altri infine si dedicano con alterna fortuna al redditizio (quando è redditizio) spettacolo di rivista in tutte le sue forme e sottospecie: dalla commedia musicale al cosiddetto « girl-show » e al « burlesque ». Si tratta di oltre trenta sale che raccolgono all'incirca un'altra quarantina di migliaia di spettatori. Sorvoliamo sui teatri che per necessità o per basso calcolo sono passati ad altra attività diversa dalla madre-prosa. Rifiutiamo il nostro interesse a questi transfughi e, dopo avere stabilito quanti sono approssimativamente i teatri di prosa a Londra, vediamo pressapoco come sono.

Naturalmente non mi posso occupare che dei più importanti e significativi, di quelli cioè consacrati dal bacio di secoli di storia posato sulle loro mura. E cominciamo dal più antico e glorioso. Il « Drury Lane ». Il « Theatre Royal Drury Lane » che ha fra gli altri suoi titoli di vanto anche quello di essere stato il primo teatro britannico riconosciuto dall'autorità con tutti i crismi della legge. Prima ch'esso ottenesse il « placet » regale gli spettacoli nell'Inghilterra puritana erano ostacolati e oppressi come una forma ignobile di peccaminoso divertimento. E gli attori, caterpillars of the commonwealth, erano perseguitati come gente pericolosa e nemica della società. A quei tempi — i primi anni del secolo XVII — a Londra esistevano per modo di dire tre teatri. Per modo di dire perchè sia il « Cockpit » che il « Red Bull » che il « Salisbury Court » erano costretti dall'ostilità dei governanti a una vita disordinata e precaria. Nel 1639, grazie ai buoni uffici del suo poeta di corte, sir William Davenant, il buon re Carlo II si lasciò persuadere ad apporre la sua riverita firma sotto una « Royal Patent », un permesso di costruire un nuovo teatro. Ma, come spesso avviene in queste cose, mancavano i quattrini. E prima che i quattrini venissero trovati passarono, uno sull'altro, ventiquattro anni. Finchè, il 7 maggio 1663, il paggio d'onore del re, Thomas Killingrew, potè procedere all'inaugurazione del « Drury Lane » che allora, però, si chiamava « The King's House » o anche « Theatre Royal, Bridges Street » perchè situato sulla via omonima. Il nuovo teatro era costato duemilaquattrocento sterline, aveva tre ordini di palchi e una platea abbastanza vasta ove erano disposte alcune file di panche ricoperte di panno verde.

Non erano ancora passati dieci anni dal giorno dell'inaugurazione quando — era la sera del 25 gennaio 1672 — un incendio distrusse il « Drury Lane ». Ma nel '74 la sala era di nuovo pronta ad ospitare nuovi pubblici. Cominciò allora il suo periodo di maggior gloria, quello che echeggiò degli applausi tributati senza economia ad attori come Batterton, Booth, Wilks, Cibber, Ann Oldfield, Macklin, David Garrick.

Il 24 febbraio 1809 un secondo incendio distrusse il « Drury Lane ». E, poco più di due anni dopo, il 29 ottobre 1811, fu posta la prima pietra del nuovo edificio del « Drury »: quello che, mutate le poche cose che c'erano da mutare, conosciamo ancor oggi. I bombardamenti tedeschi su Londra hanno danneggiato il « Drury » ma non l'hanno fortunatamente distrutto. La sua storia, durante il recente conflitto, non ha subìto interruzioni se non nel breve periodo in cui fu requisito dall'E.N.S.A. per organizzarvi spettacoli destinati alle truppe. Tornato in borghese, il « Drury Lane » ha conosciuto tutte le amarezze e i guai che affliggono i reduci e gli smobilitati. S'è, fra le altre cose, dovuto adattare ad ospitare sul suo storicissimo palcoscenico spettacoli di rivista e di « musicals ». Tristissimo, quando si pensi a ciò che si potrebbe fare sul palcoscenico del « Drury », uno dei più vasti d'Europa con i suoi settantasette piedi di larghezza per altrettanti di profondità dove, come ebbe a dire ai suoi tempi il vostro grande Tommaso Salvini, « potrebbe facilmente manovrare un battaglione di cavalleria ». Oggi invece mano-

Dice Maloney: non esiste possibilità di fare e dire nulla in Inghilterra senza che ci sia un «policeman». Ecco perchè costui, secondo la regola e la tradizione, si trova qui.

La «hall»: il vero terreno d'incontro delle classi sociali inglesi che non sono mai tanto democratiche come a teatro.

vrano a plotoni affiancati gli allineatissimi ombelichi delle ballerine di fila. E la gente, come efficacemente vi illustra il mio amico e socio Bartolì, si acconcia a far code lunghe come quella di un gallo di razza White Leghorn per andarli a vedere. Gli ombelichi. Sunt lacrimae rerum, *proprio.*

Dopo il fulmine viene il tuono. Dopo il « Drury Lane » viene l'« Haymarket ». Se il « Drury » è indiscutibilmente il re dei teatri di Londra, l'« Haymarket » ne è altrettanto indiscutibilmente la regina. Entrambi sono teatri sovrani, tutti e due sono monarchi di buon diritto. All'« Haymarket » si attaglia naturalmente la qualifica regale nella sua qualità femminile: perchè nessuna sala sprigiona da sè, come questa, la dolce grazia maiestatica, la frusciante fragranza di sete, di lavanda e di preziosi merletti che siamo soliti attribuire come prerogative alle regine

di favola. Nessun teatro di Londra ha come l'« Haymarket » i segni dell'antica grazia e della tranquilla dignità onde la tradizione è coltivata e perdura. Alquanto più « giovane » del « Drury » in quanto costruito cinquantanove anni più tardi, nel 1722 ad opera d'un umile artigiano di nome John Potter, l'« Haymarket » salì rapidamente fino a diventarne l'emulo, anzi il più temibile rivale contendendogli con la propria crescente autorità i più bei nomi dell'arte drammatica, da Kean a Garrick. Novecento posti ha l'« Haymarket » contro i duemilatrecentodieci del « Drury »: meno capacità ma più dignitosa coerenza. Poichè l'« Haymarket » non si è mai concesso ad altra forma di teatro che non sia la prosa: il vero e l'unico « Theatre of perfection » come il suo biografo più amorevole e informato, William Macqueen Pope, ha voluto definirlo per distinguerlo fra tutti gli altri.

Il «Pub», la vera patria del teatro britannico, dove ogni inglese si sente attore.

Dopo l'« Haymarket » in ordine di età verrebbe il « Covent Garden », « The Royal Opera House » che, costruito nel 1734, ha dodici anni di meno. Ma ospita in prevalenza e quasi esclusivamente rappresentazioni liriche. A me la lirica non piace, sicchè del « Covent Garden » so pochissimo: posso dirvi soltanto che fu costruito dall'architetto Rich, che il suo numero telefonico è TEM 7961, che dispone di 2026 posti e che, dopo avergli noticato con scrupolosa esattezza il mio pensiero sul melodramma, il suo Direttore è un po' teso con me e va dicendo in giro che il Maloney è un cospiratore irlandese e come tale dovrebbe essere deportato alla Guiana. Il che è profondamente falso: perchè il Maloney è irlandese ma non cospiratore e comunque ritiene suo diritto di cittadino quello di non amare la lirica. E ritiene altresì che l'atteggiamento del Direttore del « Covent Garden » nei suoi riguardi sia un segno dell'intolleranza dei tempi. E fa voti perchè sia votata una legge per la « libertà dal melodramma ».

Andiamo avanti. Qual è il più recente teatro di Londra? il più nuovo? E' il piccolo « Fortune », anch'esso situato in Drury Lane, che avendo vista la luce nel 1924 è oggi poco più che di leva. Di questi che si stanno costruendo adesso o che hanno appena finito di ricostruire, deliberatamente non mi voglio occupare perchè trovo che manca ad essi la necessaria prospettiva storica.

Tanto più che a Londra — questa città dove i palcoscenici sono più numerosi degli altari — il teatro come edificio è praticamente una convenzione e potrebbe benissimo e con vantaggio essere sostituito da quella britannicissima istituzione che sono i « Pub » (vedi disegno di Bartolì), le birrerie e i caffè popolari dove il buon britanno fuori servizio va a coltivare le sue segrete velleità d'attore declamando a edicazione degli avventori il « vai a farti monaca » o l'« essere o non essere ».

Io penso che in fondo la vera patria del teatro inglese o, meglio, dell'attore inglese siano i « Pub » dove, forse, si rifugiavano a cercar consolazione e oblio i teatranti d'una volta, perseguitati dalle invettive che dal suo pulpito di Hull lanciava loro il reverendo Garrod: « Non attore, non figlio di attore potrà avere cristiana sepoltura. Chi entra in teatro, al pari degli attori, corre il rischio di un'eterna dannazione ». Pauroso. Qualche volta, quando vado a teatro in sere di « forno », come capita anche qui, mi risovvengono le parole del reverendo Garrod e vorrei che

il pubblico non si ostinasse, come sembra, a crederle vere. Vorrei che vi fosse più gente disposta a correre il rischio di dannarsi la anima in cambio di una buona commedia. Ed è tanto più inconcepibile l'avversione del clero inglese al teatro quando si pensi che in nessun paese — tranne forse la Spagna del Seicento e Venezia del Settecento — teatro e vita si rimescolano sul filo della stessa corrente come nell'Inghilterra di ieri e di oggi: gli inglesi non nascono nè cantanti nè musicisti nè, meno che mai, pittori. Nascono con l'« hobby » del teatro, attori, declamatori, suggeritori.

Vivono entro le mura di Londra, o quanto meno ci tengono un pied-à-terre, ben 397 (diconsi trecentonovantasette) fra commediografi e drammaturghi: quasi un battaglione. Buona parte di costoro sono in giro tutto il giorno e si vanno a cacciare nei posti più impensati. Riflettete sul fatto che alcuni di essi sono anche nerboruti e iracondi e capirete come sia difficile a Londra la vita di un critico drammatico. Per fortuna, anche noi poveretti abbiamo la nostra difesa: appena qualcuno minaccia, offende o reca in qualche modo nocumento vuoi con atti che con parole al critico drammatico londinese, questi corre al « Critics' Circle », al numero quattro di Tudor Street, tel. 5385 ed espone i fatti al presidente Ralph Hill. E tutto si accomoda.

Tornando agli autori che, a parte il fatto di essere forse un po' troppi, sono in fondo ottima gente eccovi, per pura curiosità statistica e non per malignità fiscale, un sommario rendiconto della loro situazione economica. Sembra che i guadagni dei commediografi e dei drammaturghi britannici non siano più quelli di una volta. G. B. Shaw, interrogato in proposito, ha risposto: « Io guadagno esattamente quel tanto che mi porta via l'esattore delle tasse ». Ora, poichè i ruoli dell'esattore in questione da noi sono tenuti rigorosamente segreti riesce piuttosto difficile sapere se Shaw incassa davvero ogni anno più di sei cifre (cioè più di centomila sterline) come molti colleghi hanno scritto e Shaw non ha mai smentito, oppure no. Resta comunque il fatto che se anche il vecchio Shaw guadagnasse tanti quattrini il fisco, impadronendosi di circa il 76 %, non glieli lascerebbe godere. Dopo Shaw l'autore che guadagna di più in Inghilterra è forse Noel Coward per il quale i ragionieri calcolano che il solo Blithe Spirit *gli abbia reso oltre centoventimila sterline. Vi piacerebbe, eh? Bè, consolatevi pensando che un altro autore di cui non vi faccio il nome, ha scritto finora due commedie rimettendoci di tasca sua esattamente centodieci lire sterline, quattro scellini e tre pence.*

Quanto a sapere che cosa guadagnano gli attori, è impresa nient'affatto facile perchè essi, scaltri, lo tengono gelosamente nascosto. Siccome, però, da noi c'è l'usanza di rendere pubblici i testamenti si può vedere ciò che alcuni d'essi — i defunti, naturalmente — hanno messo insieme durante la loro carriera. Il numero di quelli che hanno lasciato agli eredi più di centomila sterline non supera il centinaio con un massimo di settecento mila sterline della famosa attrice Lotta e un minimo di centoventi mila del grande Garrick. La danzatrice russa Pavlova che abitava a Londra ha lasciato 82.524 sterline. Fra i drammaturghi passati a quella che, per convinzione, si chiama miglior vita sir James Barry — autore fra le altre cose di Peter Pan *— ha lasciato un patrimonio di 167.694 sterline mentre Hall Caine ne ha lasciate duecentocinquanta mila. Il più tapino degli artisti inglesi è stato il povero Max Darewsky che, dopo avere guadagnato somme enormi durante la prima guerra mondiale, morì in ancor giovane età lasciando dieci sterline. Ebbene, se il Maloney morisse in quest'istante lascierebbe anche meno. Del che i contemporanei in genere e il suo Direttore amministrativo in specie dovrebbero arrossire ferocemente.*

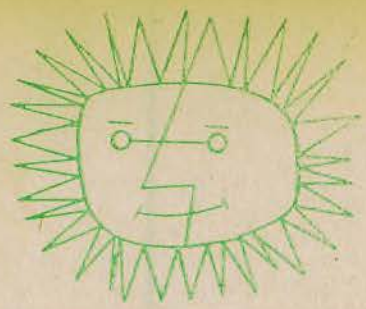
E adesso, visto che siamo in tema d'autobiografia, eccovi un ultimo particolare statistico di qualche interesse: il 14 maggio prossimo venturo il Basil Maloney compirà anni trentasette. Non so se spesi bene, ma comunque si prega di non inviare fiori.

Con questo, ciò che non sapete della struttura del teatro londinese non val proprio la pena di essere saputo.

Basil Maloney

Londra, marzo 1950

Il servizio è finito. E l'Inghilterra, nonostante tutto, è un paese ricco: ecco il Maloney e il disegnatore Bartoli che, ognuno col suo tassì personale, se ne tornano a casa. Abitano a cento passi l'uno dall'altro.



PROSSIMA ESTATE TEATRALE

* Fra le tante modificazioni che hanno profondamente cambiato se non addirittura sconvolto la vita del nostro teatro, la più importante è forse quella che ha invertito la cronologia degli spettacoli. Un tempo — e n'è rimasta tradizione nella lirica — la « stagione » raggiungeva il culmine nei mesi invernali; oggi lo raggiunge nei mesi estivi. Sono infatti le rappresentazioni straordinarie allestite in diverse città dalla primavera all'autunno, all'aperto o al chiuso, che costituiscono ormai il massimo sforzo organizzativo e il maggiore interesse artistico.

Sono queste recite che riescono a riunire eccezionali complessi di attori quali non è più possibile raccogliere in nessuna Compagnia; esse che fruiscono di almeno un mese di prove, il doppio o il triplo cioè di quanto può contare uno spettacolo normale; esse che si giovano di monumentali cornici sceniche, di grandiose risorse coreografiche, di esemplari regie; esse che sostengono il prestigio del nostro stremato teatro drammatico e che rimangono, spesso, come esempi di un'insolita perfezione. E' naturale, quindi, che sulla prossima stagione estiva si appunti l'interesse del pubblico e della stampa che ne segue le vicende e gli sviluppi con particolare attenzione.

La stagione comincerà assai presto, in armonia con la precocità della primavera, e con un avvenimento destinato non soltanto ad avere una larga eco in tutto il mondo, ma a restare nella storia. E' un vero e proprio evento storico il fatto che, dopo circa quattro secoli (se non sbaglio), i Palazzi Vaticani si riapriranno al teatro il 29 aprile per ospitare nella Sala del Belvedere uno spettacolo di prosa al quale assisterà il Pontefice. Si rappresenterà *L'annonce faite à Marie* del massimo poeta cattolico vivente, Paul Claudel, il quale ha appositamente scritto una nuova versione di questo famoso dramma. Claudel assisterà all'eccezionale spettacolo.

L'annonce faite à Marie sarà recitato dagli attori del Teatro Hébertot di Parigi i quali, il 30 aprile, ne daranno una replica nel Pantheon, o nel cortile di un antico palazzo gentilizio, riservata agli Ordini religiosi, e il 2 maggio una seconda replica all'Eliseo per il pubblico. Subito dopo la Compagnia del Teatro Hébertot compirà un lungo giro di recite per l'Italia scendendo fino in Sicilia dove d'altra parte il 6 e 7 maggio al Teatro di Siracusa, Guido Salvini metterà in scena *Antigone* di Sofocle e *I persiani* di Eschilo. Sarà questo il secondo avvenimento della stagione e segnerà un rinnovamento nella insigne tradizione delle recite siracusane cui sarà data nuova e insolita dignità di esecuzione. Gli interpreti saranno capeggiati da Renzo Ricci, da Vittorio Gassman e da Sarah Ferrati; le scene ed i costumi saranno disegnati da Giulio Coltellacci.

Il 24 maggio si inizierà a Firenze, nel quadro del Maggio Fiorentino e del Congresso dell'Unesco, un festival teatrale che verrà inaugurato dalla Compagnia del Teatro Hébertot la quale, oltre all'*Annonce faite à Marie*, reciterà *Le maître de Santiago* di Henry de Montherlant. Seguiranno sei spettacoli italiani: la Compagnia Baseggio darà *Le baruffe chiozote* di Goldoni, Ruggero Ruggeri *Tutto per bene* di Pirandello, Eduardo De Filippo i suoi *Questi fantasmi*, la Compagnia Cervi-Pagnani *Un mese in campagna* di Turgheniev, il Piccolo Teatro di Milano e il Piccolo Teatro di Roma due spettacoli che non sono stati ancora scelti. Chiuderà il festival una Compagnia dell'Old Vic (senza Laurence Olivier) con *La dodicesima notte* di Shakespeare. L'Old Vic si recherà in seguito a Roma, a Milano e a Torino.

A Venezia le recite organizzate dalla Biennale avranno luogo, come avveniva un tempo, nel mese di luglio. All'aperto verrà rappresentata *La putta onorata* di Goldoni da una speciale formazione veneta risultante dall'unione delle Compagnie Baseggio e Micheluzzi. Eduardo De Filippo presenterà alla Fenice, con la sua Compagnia, la nuova commedia che sta scrivendo, ciò che segnerà in un certo modo la consacrazione ufficiale della attività e dell'arte di un uomo che rappresenta oggi, indubbiamente, il più vivo aspetto del nostro teatro. Sempre alla Fenice l'attrice francese Edvige Feuillière (la quale ha rinviato all'autunno le annunciate recite di Roma e di Milano) darà *La dame aux camélias* nell'edizione che da tre mesi sta riscuotendo a Parigi un grande successo. Molto probabilmente il festival veneziano terminerà con alcune rappresentazioni di Laurence Olivier che reciterebbe *Re Lear*.

Nell'agosto vi dovrebbero essere due recite shakespeariane a Verona: *Giulietta e Romeo* nella Piazza dei Signori e il *Coriolano* al Teatro Romano. A Vicenza verrebbe messa in scena una commedia italiana del Cinquecento, mentre altre recite dovrebbero aver luogo a Trieste, Nervi, Napoli, Capri, Pompei, San Miniato. A Montepulciano si svolgerà la tradizionale « Manifestazione del Bruscello », uno spettacolo popolare recitato da attori del luogo. Infine c'è il progetto di mettere in scena a Roma, nello Stadio Domiziano, *Santa Caterina* di Cesare Vico Lodovici.

Il programma è vasto e assai attraente. Esso stabilizza vecchie e nuove iniziative legate più o meno direttamente a interessi turistici; ma di fronte alla sua complessità, alla somma di sforzi e di spese che comporta (dai 60 ai 70 milioni, poco meno di quanto costa l'attività invernale di tutte le Compagnie di prosa), c'è da chiedersi se non valga la pena di studiare il modo di non lasciare morire siffatti spettacoli in poche recite destinate a pubblici particolari e ristretti e di utilizzarle anche per la stagione invernale durante la quale potrebbero essere replicati a lungo in tutti i principali teatri italiani.

Ermanno Contini

TEATRO STABILE TORINO
Biblioteca Archivio

QUESTA STAGIONE TEATRALE

Al Teatro Odeon di Milano, il 20 marzo 1950, la Compagnia « Besozzi-Marchiò » ha rappresentato la commedia in tre atti di Enzo Duse: « Le zitelle di via Hydar ».

* La commedia è piaciuta. Garbata e gentile, amabilmente romantica e ingegnosamente intrecciata, meriterebbe di essere scritta in versi martelliani del buon tempo passato. Ha il profumo delle violette e fa pensare ai petali conservati in un libro e ai dolci accenti e ai leggiadri incontri d'amore. Un sottile umorismo serpeggia fra gli episodi come un ruscelletto tra le aiuole di un giardino fiorito. Le zitelle, le sorelle Alessandra e Elisabetta Hansen, già innanzi negli anni, vivono del proprio lavoro: sono contesse ma il fasto di un tempo è tramontato: ne conservano la rappresentanza nel vecchio maggiordomo Antonio che sa tutto della loro famiglia, ne custodisce i segreti e origlia alle porte secondo la tradizione dei domestici in livrea. E ciascuno delle due conserva gelosamente nell'anima il ricordo di un grande amore delicato al quale hanno sacrificato il loro destino e nel quale si sono segretamente beate per venti anni. Oggetto di questo amore, alla insaputa l'una dell'altra, era il granduca Edimberto, il sovrano del loro Paese e di lui hanno nascosto lettere e doni, poichè Edimberto è stato, in corrispondenza con ciascuno delle due, entrambe chiamando con lo stesso vezzoso e solenne nome di « felicità ».

Ora accade che il granduca muore e che il notaio di Corte in possesso di due sue lettere sigillate dirette a una contessa Hansen, ne comunichi una alle due zitelle non sapendo quale delle due essa veramente riguardasse. Apriti cielo! Le due sorelle scoprono così d'essere state riamate nell'identico modo, con la stessa tenerezza, con le medesime parole. Ma ciascuna afferma che la vera amata era lei e non l'altra, che se una aveva ricevuto in dono un anello, l'altra aveva avuto una collana di maggior pregio e che se le lettere di Elisabetta erano affettuose e languide, quelle di Alessandra erano infuocate e appassionate. Ma nessuna delle due si sentiva in grado di stabilire quale il Granduca avesse preferita. Egli è là, in effige, dentro una cornice, muto biondo e impassibile; pare guardi dalla parete le due donne che hanno spasimato per lui e che tuttora ne sono incantate e affascinate. Alessandra ha un altro ricordo amoroso: un fuggevole bacio del giovane erede al granducato, diventato granduca alla morte del cugino Edimberto; ma non era stato che un effimero abbandono di un ballo. Almeno così credeva. Il testamento del granduca provoca un dissidio fra le sorelle. Quale delle due può considerarsi l'erede del castello che egli ha lasciato alla non meglio precisata contessa Hansen? Per fortuna c'è la seconda lettera; la quale viene aperta dal nuovo graduca in persona e da questa viene svelato il mistero. Fra gli spasimanti, fedelissime e litiganti Alessandra ed Elisabetta, una terza sorella ha realmente goduto le attenzioni galanti del defunto Edimberto e cioè la contessa Raimonda, ormai deceduta. E mentre per Alessandra ed Elisabetta l'amore era stato idillico e sognante, per Raimonda le cose erano andate nel modo consueto, con le consuete conseguenze di una figlia, la quale altri non è che la nipotina delle due sorelle, la graziosa Vittoria, innamorata anche lei romanticamente di un maestrino di musica, che il nuovo granduca, pronubo volonteroso, nomina issofatto secondo direttore al Teatro dell'Opera, dopo avere chiesto la mano della matura Alessandra alla quale dimostra che si era illusa di amare Edimberto mentre non aveva profondamente amato che lui stesso, fino dal momento nel quale l'aveva baciata.

Amena vicenda di un lontano 1900. L'intrigo è condotto con leggerezza, anche se lo sviluppo è artificioso. Tutto vi è falso e tutto vi è vero, della verità delle favole. La commedia è stata recitata con vivezza e garbo da tutti: piacevole e gustoso il Besozzi, animata ed espressiva la Marchiò, colorita e rilevata la Sammarco, graziosa e disinvolta la Guerra, vivace il Verdiani, il Pierantoni, che ha disegnato una pittoresca macchietta, l'Allegranza e gli altri. Molti applausi anche all'autore.

Eligio Possenti

DIARIO

DI CHI DICE E DI CHI FA

★ E' morto a Bordighera, dove viveva dal 1947, a sessantasette anni, lo scrittore Ossip Felyne. Egli era effettivamente Giuseppe Blindermann, nato a Odessa l'11 gennaio 1883, ingegnere aeronautico. A questa sua prima e grande passione dedicò studi ed esperimenti, costruendo, nel 1905, ben cinque diversi tipi di apparecchi. Fu, infatti, un precursore degli alettoni e della stabilità degli apparecchi in volo. Venne in Italia nel 1915 a disposizione del ministero delle armi e munizioni; ma nel nostro Paese trovò il terreno adatto alla sua più grande passione: la letteratura. Pubblicò presso vari editori, dal 1917 in poi, dieci volumi — romanzi e novelle — e alcune sue commedie furono rappresentate con successo. Ricordiamo: *Per la porta* (recitata da Giovanni Grasso; poi Alfredo De Sanctis; infine Petrolini); *La donna che mente* (Alda Borelli); *I paladini della dama a lutto* (Sainati); *Tre sere d'amore* (Letizia Bonini); *Il verdetto* (Tatiana Pavlova). Nel 1929 creò e diresse la rivista « Teatro per tutti » che fu pubblicata per qualche tempo. Ha lasciato inedito un romanzo dal titolo *Processo a Maja*. Nel manoscritto si trova questa frase che verrà incisa sul marmo della sua tomba: « Essere morti non significa cessare di esistere. Se mi condurranno al cospetto di Dio, gli chiederò che mi sia concesso di vegliare sui tuoi sogni, finchè mi avrai a raggiungere ». Sono parole dedicate alla moglie, la scrittrice Lia Nianova.

★ Il Consiglio Comunale di Taranto, il 24 gennaio, ha commemorato Carlo Veneziani. La figura del commediografo concittadino scomparso è stata rievocata con nobile slancio e commosse parole dall'avv. Nicola Pappacena, al quale si è asso-

NEL PROSSIMO FASCICOLO

EDOARDO MIO FIGLIO

(In Italia, per la Compagnia Pagnani - Cervi: "Cosa avreste fatto voi? „)

tre atti di

ROBERT MORLEY e NOEL LANGLEY

Titolo orig. dell'opera: *Edward my son*
Versione italiana di Paola Ojetti

*

La fortuna di quest'opera presso i pubblici d'Europa e d'America è documentata dalla pacata efficacia delle cifre che l'accompagnano: centinaia di repliche applauditissime a Londra; centinaia di repliche applauditissime a New York. Ed è confermata dall'attenzione insolitamente rapida dedicatale da Hollywood che, a poche settimane dalla sua comparsa in America aveva già deciso di ridurre in film — già visto e apprezzato anche in Italia — la vicenda di EDOARDO MIO FIGLIO. Quest'EDOARDO MIO FIGLIO che — in considerazione del tutto particolare della sovrabbondanza degli Edoardi in repertorio — la Compagnia Pagnani-Cervi ha saggiamente deciso di presentare in Italia con il nuovo titolo di

COSA AVRESTE FATTO VOI?

è un dramma che, dopo averlo conosciuto attraverso la lettura o la rappresentazione, non uscirà tanto facilmente dalla memoria del pubblico. Affronta, e chiede il vostro aiuto per risolverlo, uno dei problemi che l'evoluzione (o l'involuzione) della società moderna ha reso più tragicamente attuale: il problema dei rapporti fra i padri e i figli. Il tremendo problema dell'educazione dei giovani. Dal fallimento del protagonista di EDWARD MY SON come padre, ognuno di voi sarà indotto a rivedere i conti attivi e passivi delle proprie relazioni familiari: non fosse che per questo, EDOARDO MIO FIGLIO (COSA AVRESTE FATTO VOI?) è un'opera che tutti debbono conoscere.

ciato il senatore Voccoli, proponendo che una strada della Città sia intestata a ricordo di Carlo Veneziani. La proposta è stata accolta all'unanimità da tutti i Consiglieri, che — in piedi — avevano ascoltato i due oratori.

★ Tutti sanno, ormai, dai giornali quotidiani che il premio teatrale della « Fondazione Premi Roma » di un milione, è stato assegnato a Ugo Betti, per la sua commedia *Corruzione al Palazzo di Giustizia*. La Commissione giudicatrice era composta da Angioletti, Apollonio, Contini, d'Amico, Gassman, Palmieri, Simoni: essi hanno esaminato dodici opere concorrenti, ma — dice il verbale — « non hanno potuto far a meno di dolersi che una rigorosa interpretazione dei termini del bando di concorso non abbia consentito loro di esprimere il giudizio su tutti i lavori rappresentati nel periodo 1° luglio 1948-30 settembre 1949: periodo che appare particolarmente fecondo di opere degne ».
La commedia premiata aveva già ottenuto il premio di un milione dell'Idi, decurtato di 400.000 lire, assegnate a Silvio Giovaninetti per la sua commedia *Abisso*. La commedia premiata aveva già avuto la fortuna di una tournée, riuscitissima artisticamente e finanziariamente. Sappiamo dalla relazione della giuria che « si tratta di un'opera che in un certo senso assomma le supreme esperienze fatte da Ugo Betti nel lungo cammino percorso dalla sua *Frana allo scalo nord* fino ad oggi »; ma sappiamo anche che fra tutti i commediografi italiani, non si può premiare « solo e sempre Betti ». Dicendo questo, dispiaceremo il caro e vecchio amico Betti e ci tireremo la « solita croce addosso », ma questa verità la pensano in molti, in troppi, ripetendola tra loro, senza avere il coraggio di scriverla. La scriviamo noi. E non per questo vorremo a Ugo Betti meno bene di quanto glie ne vogliamo da oltre vent'anni. La scriviamo noi che, in questo lungo periodo di tempo, siamo sempre stati a fianco di Betti, dalle prime esperienze di Parma alle « supreme esperienze » che la Commissione ha trovato ora « assommate » tutte insieme. Ma non bisogna esagerare nemmeno con Ugo Betti, il quale ora, in coscienza, dovrebbe dichiarare: signori, io premi non ne voglio più: non saprei proprio dove metterli.

★ Con uno scritto di oltre due colonne del « Giornale d'Italia » (15 marzo 1950) Tatiana Pavlova si difende da Silvio d'Amico per le riserve fatte alla *Medea* di Alvaro, per quanto riguarda la sua opera di « regista e maestra ». Ma il tono polemico della illustre attrice non investe soltanto il critico, raggiungendo il Presidente dell'Accademia (d'Amico è il millepiedi del nostro Teatro, e per tutti i piedi ha una scarpa sola) e scrive: « Lei sa, e non lo deve ignorare chi ci sente e ci legge, che dal 1938 quando dall'Accademia di Arte Drammatica dovetti uscire per sua volontà, il nostro rapporto non ha più il sapore schietto e cordiale di un tempo ».
Inoltre: « Nè mi è possibile dimenticare — anche se a Lei, d'Amico, non piacciono — i miei giovani allievi che con poca mercede e molta fede ascoltano quello stesso insegnamento che pur ha dato all'Accademia d'Arte Drammatica d'una volta, frutti così importanti ».
Al che Silvio d'Amico si è scritta una letterina che ha indirizzato al « Caro Direttore » e l'ha pubblicata sul giornale « Il Tempo » di Roma, del quale è critico. E dice alla signora Pavlova: « Citare, su certe vantate benemerenze, date, eventi, e critiche contrassegnate da ben altre sigle (N. d. R.: Mussolini, Pavolini? come è bello, questo ora) che la mia, sigle che oggi sarebbe di comico effetto esumare? Oibò, caro Direttore. Io mi occupo di arte ».
Oibò.

★ Quando ci si mettono, gli americani, hanno davvero la mano (e il cervello) pesante. Il senatore democratico Edwin Johnson, criticando quella che egli ha definito la « sfrontata » avventura d'amore di Ingrid Bergman e di Roberto Rossellini, ha presentato il 15 marzo al Senato un progetto di legge, che prevede la istituzione presso il Ministero del Commercio, di un ufficio per il rilascio di permessi di lavoro agli attori che non si siano resi responsabili di « atti costituenti gli elementi di un delitto di turpitudine morale ».
Johnson ha definito Ingrid Bergman « una potente causa di immoralità » a ragione del fatto che l'attrice è rimasta incinta di Roberto Rossellini mentre era ancora legata in matrimonio col dott. Peter Lindstrom. Egli ha poi di-

chiarato che la R.K.O., con il suo sfacciato sfruttamento del film *Stromboli*, ha dato prova di un « nauseante opportunismo commerciale ».
Il senatore ha, inoltre, lamentato che Ingrid Bergman e Rita Hayworth siano state incluse in un recente elenco delle più influenti donne d'America, mentre esse non sarebbero che « le due vestali alla moda della degradazione di Hollywood ». Qualificando Rossellini « un pirata d'amore », Johnson ha detto che forse la Bergman non è che « la vittima di qualche specie di influenza ipnotica » realizzata durante la sua avventura amorosa col regista italiano.
Sembra il raccontino di un giornale a fumetti; c'è tutto: dalla turpitudine morale, alla vestale della degradazione, al pirata d'amore, all'influenza ipnotica. A quando il rogo, senatore Edwin Johnson?

* Nella ruota dell'evoluzione teatrale, col solito ritardo — che questa volta segna il tempo tra le due guerre — mentre noi tentiamo il vertice dei « Piccoli Teatri » o teatri di eccezione, con discapito finanziario dello Stato e dei Comuni, in Francia queste istituzioni per lo più, come da noi, dilettantesche sono già in declino. Scrive, infatti, Guido Piovene, in un suo articolo teatrale al « Corriere della sera » — personalmente deplorandolo — come sia da constatare il fatto del « sempre maggior declino, il progressivo immiserirsi dei piccoli teatri, detti d'eccezione, d'avanguardia, eccetera. Era una vecchia tradizione che opere destinate a lasciare un segno, e che ebbero poi una gloriosa carriera, prendessero l'avvio in un teatrino povero, su palcoscenici minuscoli, con messinscena elementare, e con attori giovani e poco esperti. Ma questi spettacoli, allora, erano sostenuti dalla società borghese, e in quei piccoli teatri sfilava, compiaciuto, il *tout Paris*. Ora la loro povertà comincia a lasciare perplessi: la messinscena si riduce a qualche lenzuolo steso, a qualche cencio variopinto: e l'imperizia degli attori, alcuni dei quali, è chiaro, possiedono solo un vestito, e che, appena possono trasmigrano ad altri lidi, comincia a diventare tale da rendere difficile un giudizio sulla commedia. Segno che la società capace di dare ai teatrini il lustro e una forza almeno morale, li abbandona gradatamente.

Sempre più le commedie, per ottenere risonanza, hanno bisogno dell'appoggio d'un attore in voga, il quale spesso copre i vuoti del testo con la sua bravura. Il dominio dei piccoli teatri, il quale raggiunse l'apice tra le due guerre, è ormai tramontato, ed il dominio torna ai grandi teatri cosiddetti borghesi. E, se mai, ora ha il dominio quella che fu l'avanguardia in altri tempi, e che dai piccoli teatri è partita: ma il fenomeno non si ripete, o si ripete sempre più difficilmente. La linea di demarcazione tra la produzione ad uso del pubblico « borghese » e quella per il pubblico intellettuale e difficile, nettissima tra le due guerre, tende a sparire ogni giorno di più: il pubblico e la critica mettono tutto nello stesso sacco ».

(Disegno di Tabet)

MARTA ABBA
ritornerà al teatro in Italia, dal prossimo settembre, e rappresenterà principalmente quelle commedie di Luigi Pirandello che sono legate alle eccezionali interpretazioni dell'illustre attrice. Ma il repertorio della Compagnia, nella quale fin d'ora è certa la presenza di uno degli eccellenti attori della nostra scena di prosa - Camillo Pilotto -, non sarà esclusivamente pirandelliano, poichè Marta Abba intende portare alla sua formazione quella maturità di intenti e di vedute che sono frutto della sua lunga esperienza all'estero. La gestione della Compagnia è di Salvatore De Marco.

* La Società italiana degli autori (Roma, via Valadier 37) non sapendo più in quale modo succhiare i propri associati, ha inventato un « bollino diritto di segreteria ». Vi diremo subito di che si tratta — ma già in molti lo saprete per esperienza personale — dopo aver reso noto che questa nuova tassazione è quanto mai legale, si capisce, perchè sancita da deliberazione del Consiglio di amministrazione di quella benemerita società. Si tratta di questo: qualunque opera, sia una nuova divina commedia o una scena o una canzone, deve essere naturalmente dichiarata, affinchè la Società possa amministrare i diritti del socio. La dichiarazione si fa sul modulo, detto modello 91 — come quei fucili con quali abbiamo fatto anche l'ultima guerra e l'abbiamo perduta — cioè un pezzo di carta a stampa. Ora quel pezzo di carta costa 103 lire: 100 per la società autori tanto benemerita, e 3 per l'IGE che non sappiamo cosa sia, ma indubbiamente è qualcosa di altrettanto benemerita per il contribuente. Una bella trovata, come si vede, perchè nessuno potrà mai sottrarsi a questa tassazione: se vuoi i tuoi diritti devi dichiarare l'opera; per dichiarare l'opera devi sottostare al pagamento. Non è finito: una circolare al ciclostile della Società Autori dice che « pertanto per ogni bollettino di dichiarazione è necessario che il versamento di 103 lire sia effettuato mediante assegno circolare bancario intestato a chi effettua il pagamento e girato alla direzione generale della società; oppure mediante vaglia postale ». Per fortuna nessuno è obbligato ad andare a piedi a Roma a portare le 103 lire. La Società italiana degli autori è quella istituzione che per farti avere 40 mila lire te ne trattiene, per accidenti vari, settemila. Possiamo dimostrarlo.

Al "Cocktail Party,, di T. S. Eliot, questi invitati

Sapevate parecchie cose della nuova opera di Eliot, *The Cocktail Party*, ma non sapevate ancora com'erano fisicamente gli attori nell'interpretazione del disegnatore Frueh. Eccoveli: il signore con i pantaloni a righe è Alec Guinness cui è stato affidato il personaggio del metafisico psichiatra. I pazienti e gli amici che gli si vedono a fianco sono — da sinistra a destra — Eileen Peel, Irene Worth, Cathleen Nesbitt e Robert Fleming. *The Cocktail Party*, come vi è già noto, è stata rappresentata per la prima volta al « Lyceum » di Edimburgo (in occasione del Festival) il 22 agosto dell'anno scorso. Da Edimburgo è passata trionfalmente sui palcoscenici di Londra dove la critica — tranne rarissime eccezioni — è stata unanime nel riconoscere in quest'opera una delle cose più alte, acute e nobili del teatro contemporaneo. E da Londra, sempre con i medesimi interpreti che vedete qui riprodotti in immagine, ha navigato fino allo « Henry Miller Theatre » di New York dove, ormai da mesi, si replica in una serie di affollatissime rappresentazioni. Non posso che augurarvi la fortuna di vederla presto anche in Italia. Ma ritengo mio dovere mettervi in guardia contro le delusioni: *The Cocktail Party* è, fra le altre cose, un raro e preziosissimo esempio di perfezione stilistica che, inevitabilmente, è destinata ad andare perduta anche nella migliore delle traduzioni. Non dimenticatevene quando l'ascolterete: e pensate che, in lingua originale, *The Cocktail Party* come valore formale può reggere il paragone con Shakespeare. Vi sia però di consolazione la certezza che anche la più perfida e traditrice delle traduzioni non vi potrà privare della bellezza rivelante del messaggio drammatico e umano di Eliot: ciò che il poeta dice ha tutto da guadagnare ad essere detto bene; ma è di tale validità concettuale che può resistere anche alla profanazione d'un cattivo stilista.

Gino Caimi

Antonio Gandusio e Cesarina Gheraldi

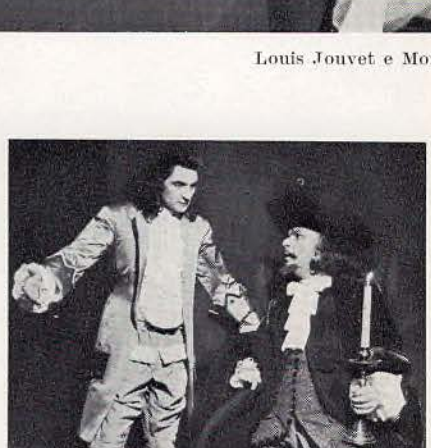
Louis Jouvet e Monique

Antonio Gandusio

Un Molière tradotto da Antonio Gandusio in termini di comicità comunicativa e cordiale pur nell'ironica carica di diffidenza e di sospetto onde il grande attore ha voluto caratterizzare il personaggio di Arpagone da lui trionfalmente riportato sulla scena del teatro dell'Ateneo di Roma: un Molière giocato su toni in cui la penetrazione non esclude la bonarietà, l'intelligenza si sposa alla levigatezza. Il Molière di quell'amabile uomo ch'è Gandusio...

MOLIÈRE

...e un Molière dato in versione originale da Louis Jouvet che ha deliberatamente voluto scrostare il personaggio scelto - quello del Tartuffo - dalla risaputa pàtina di epidermica comicità per scavarne il fondo drammatico, evocarne il significato sostanzialmente serio. Valido l'uno e, in diverso modo, valido l'altro. Valido il Molière di An-



Lapara e Pierre Renoir

e Melinard

Pierre Renoir e Jouvet

deferente e un Tartuffo polemico: due splendide realizzazioni che onorano il nostro Teatro e quello francese. Due modi d'intendere un grande autore e di offrirlo alla perenne ammirazione dei pubblici: il Molière «com'è» di Antonio Gandusio; e il Molière «come può diventare» di Louis Jouvet.

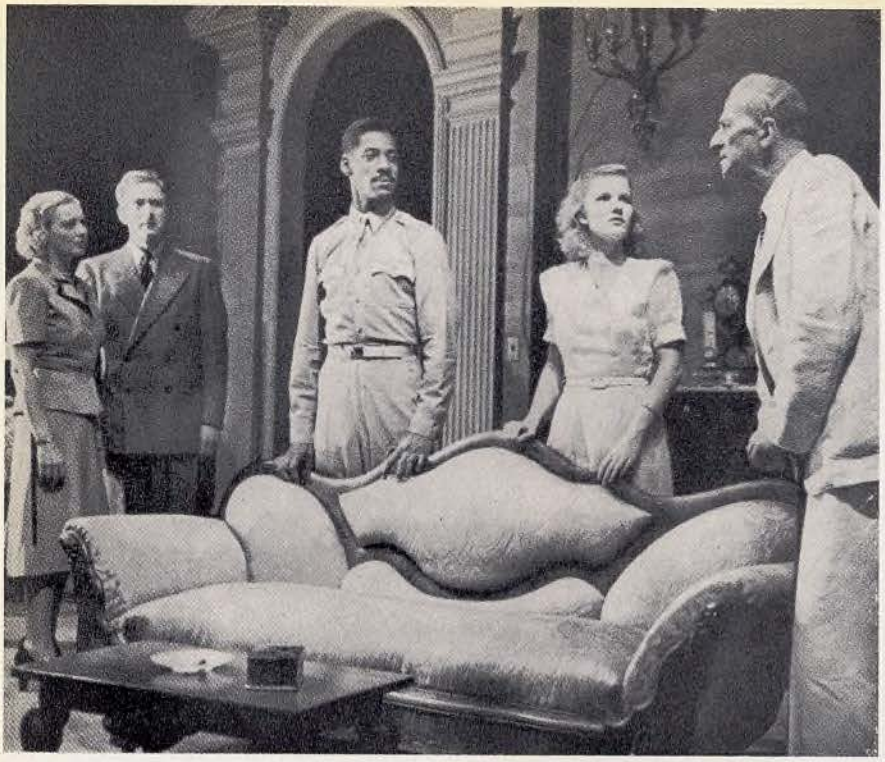
Richard e Dominique Blanchar

tonio Gandusio per la sua piena accettabilità di spettacolo divulgativo, per la dignitosa normalità della sua esecuzione, per la rara e mirabile modestia che ha indotto a mettere l'accento dell'interesse più sul vecchio testo che sulla sua nuovissima edizione. E valido, per le ragioni opposte, il Molière di Jouvet: dove s'è volutamente tenuto in ombra il testo per mettere in luce l'interpretazione, si è voluto accantonare la norma per lanciare come una sfida l'eccezione, s'è soffocata la risata comica per liberare l'angoscia tragica. Un Arpagone

LOUIS JOUVET in TARTUFFO

(FOTO LIPNITZKI)

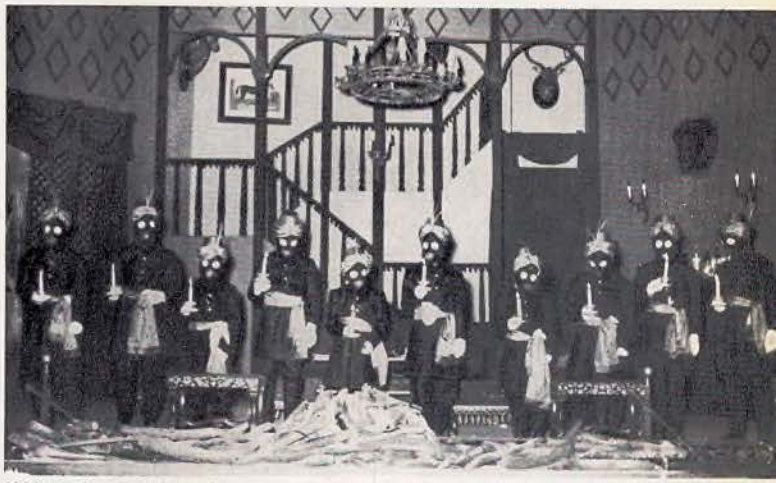
Di questo personaggio, purtroppo così attuale, Jouvet grande attore ha fatto un Rasputin in diciottesimo, con la sua maschera potente, con i suoi occhi accesi e insieme melliflui; ossuto e sordido, fanatico e opportunista: «tanto e tutto attuale» - come ha detto Jouvet - in risposta polemica a chi metteva in discussione l'autenticità del personaggio da lui creato.



Nella foto a sinistra e nella piccola qui sotto, due scene della commedia *Profonde sono le radici* che pubblichiamo in questo fascicolo. Si riferiscono alla rappresentazione americana al «Fulton Theatre» di New York e gli attori sono: Barbara Bel Geddes; Harold Vermilyea; Gordon Heath; Carol Goodner; Charles Waldron. La commedia è stata già rappresentata a Roma, il 20 gennaio 1950, dalla Compagnia Sperimentale del Teatro Pirandello, interpreti Goliarda Sapienza, Silvestro Blasi, Vittorio Duse, Gabriella Danesi, Ennio Balbo, Nini Pirandello, Franca Balletta e Carlo Billi.

Paul Claudel

Sarà, in virtù della sua opera *L'annonce faite à Marie*, il protagonista di un vero e proprio evento storico, che si svolgerà a Roma il 29 aprile, al Vaticano. Nella sala del Belvedere, l'opera citata del maggior poeta cattolico vivente, verrà rappresentata dagli attori del Teatro Hébertot di Parigi, in presenza del Pontefice, assiso in baldacchino e solennemente circondato dai Principi della Chiesa e dagli invitati che potranno avere la fortuna di assistervi. Paul Claudel ha appositamente scritto una nuova versione del suo famoso dramma.

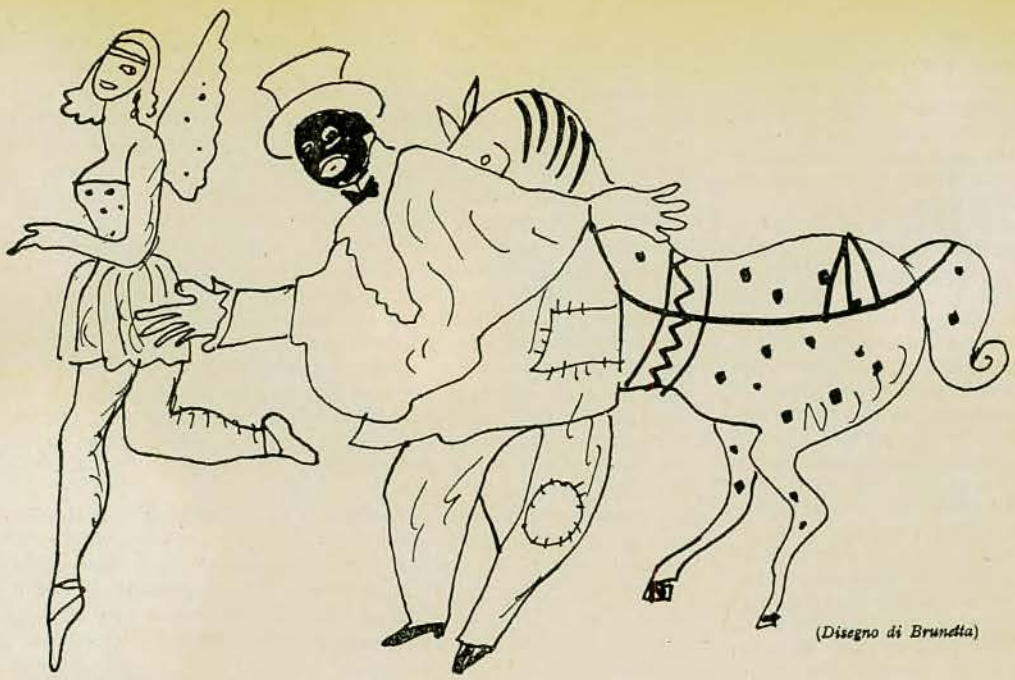


Abbiamo detto nel fascicolo scorso del successo romano, al Teatro delle Arti, con Porelli, Pepe, Ave Ninchi e la Paul, della commedia di Agata Christie *Dieci poveri negretti*, alla quale il regista Brissoni ha aggiunto un coro di dieci veri negretti; coro dei «Fanciulli cantori» con musiche di Barberis. Nella fotografia i piccoli cantori col visetto affumicato. (*Foto Bosio*)

ANITA LOOS

CARSON MC CULLERS

La prima foto: Anita Loos; la seconda: Carson Mc Cullers: queste due donne hanno il loro «momento teatrale» a New York. La Loos per la commedia *Gentlemen prefer blondes* tratta dal romanzo omonimo che ebbe una grande diffusione anche tradotto in italiano; la Carson Mc Cullers per *The member of the wedding* che nell'interpretazione di Julie Harris e dell'attrice negra Ethel Waters ha registrato il più bel successo di questa stagione teatrale.



(*Disegno di Brundta*)

Negativo o positivo il teatro ad arena?

Glenn Hughes è il pioniere della moderna tecnica del teatro ad arena e, come fondatore del famoso "Penthouse Theatre", è un'autorità in materia. Laureatosi alla Stanford University passò poi ad insegnare all'Università di Washington dove si fece promotore di un'ascoltatissima "School of Drama". È autore di numerose pubblicazioni teatrali: "The Story of the Theatre"; "The Penthouse Theatre: it's History and Technique". Ha recentemente scritto una comprensiva storia del teatro americano dal 1700 al 1950.

* *Venticinque secoli fa, all'incirca, i ritualisti greci danzavano e cantavano in uno spazio aperto, e il pubblico faceva circolo intorno a loro. Qualche tempo dopo, attraverso una naturale evoluzione della forma drammatica che gli antichi poeti svilupparono con singolare rapidità e acutezza, gli spettatori prendevano posto sul fianco di una collina, di fronte a una costruzione destinata agli attori e al coro. Si trattò di un'evoluzione naturale per la semplice ragione che i temi cui i poeti volgevano il loro interesse supponevano avvenimenti e fatti della vita di re e di eroi mitologici che potevano essere rappresentati più efficacemente se collocati contro la riproduzione materiale della facciata di un palazzo o di un tempio. L'uso della costruzione scenica non costituì soltanto un aiuto per l'immaginazione dello spettatore il quale, già nell'antica Grecia, era sensibile a tali espedienti, ma rappresentò anche un incentivo al sentimento della dignità religiosa.*

Il palcoscenico architettonico, collocato di fronte al pubblico, fu tramandato dai greci ai romani i quali lo appesantirono con innumerevoli statue di dei e di eroi e inventarono inoltre il sipario frontale il cui alzarsi ed abbassarsi contribuì a dare al pubblico un ulteriore senso di teatralità.

Frattanto la tecnica scenica dell'arena fu relegata alle forme meno letterarie della rappresentazione teatrale: al circo e alle esibizioni dei clowns. E furono proprio queste due forme che, nonostante i secoli tenebrosi da cui fu seguito il crollo della civiltà romana, mantennero in vita il concetto dell'attore circondato dal pubblico. Per tutto il basso e l'alto medioevo, durante i secoli in cui lo spettacolo teatrale conobbe i limiti massimi dell'impopolarità, il clown e l'orso ballerino, il saltimbanco e l'ingoiatore di spade, il lottatore e il jongleur si esibirono sulla piazza del mercato o nelle sale di banchetto, dovunque si potesse raccogliere un certo numero di persone. Finchè giunse il tempo della Rinascenza col suo ridestato interesse alle arti, con la sua rivolta contro le repressioni e le inibizioni ecclesiastiche e con la nuova curiosità per l'uomo *anzichè per la morte o per gli angeli. Nel sedicesimo secolo gli italiani inventarono un meraviglioso tipo di teatro, la* Commedia dell'Arte *che usava talvolta ma non dipendeva mai da alcuna premessa scenica e da cui erano presentati abilissimi commedianti in rappresentazioni estemporanee unificate e fatte coerenti da un canovaccio pre-concertato. Spesso tali rappresentazioni venivano rappresentate «in tondo» cioè su una piattaforma elevata su una pubblica piazza o nel cortile d'un palazzo oppure in una sala sufficientemente ampia. Ma mentre questa commedia di maschere seguitava a deli-*

ziare i pubblici contemporanei e procedeva a stabilire una tradizione che per la sua intrinseca validità artistica è sopravvissuta per quattro secoli, un altro concetto teatrale veniva prendendo forma. Ed è quello che si può definire l'idea scenica.

Non è difficile capire perchè il teatro scenico sia nato in Italia quando si pensi alla moltitudine di pittori che questo Paese ha prodotto. Senza contare che il teatro offriva all'artista l'auspicata possibilità di evadere dai confini della pittura religiosa in cui per parecchi secoli s'erano dovuti contenere i pittori. Fu in questo tempo che i viaggiatori di Francia e d'Inghilterra cominciarono a diffondere in patria la notizia delle meravigliose rappresentazioni teatrali da essi viste in Italia e, nella scia del loro entusiasmo, ci si compiacque rapidamente (soprattutto nei circoli di corte e dell'aristocrazia) di allestire elaborati spettacoli in cui le costruzioni sceniche e le macchine teatrali giocavano una parte di molta importanza.

Sebbene Shakespeare e i suoi compagni avessero raggiunto i noti risultati senz'alcun impiego di mezzi scenici e l'attore elisabettiano non avesse difficoltà a giungere al cuore del pubblico pur muovendo da una piattaforma pressochè nuda, divenne ben presto di moda ritirare indietro questa piattaforma (e con essa l'attore che vi recitava), di staccarla sempre più dal contatto del pubblico così da poterla rapportare a una scena dipinta. E per quanto l'attore francese del diciassettesimo secolo si fosse affermato senz'ausilio di décor, specialmente nel cosiddetto théâtre de la foire, nel corso del secolo seguente, dopo essere stato « adottato » dalla corte, fu subordinato o quanto meno affiancato alle grandiose costruzioni degli scenografi. Questa collusione della letteratura drammatica con l'arte pittorica persistette per tutta la durata dei secoli decimottavo e decimonono riflettendo naturalmente i vari mutamenti del gusto artistico e uniformandosi al progresso delle scoperte scientifiche finchè — agli albori del secolo ventesimo — giunse a produrre una forma di presentazione scenica così approssimata alla realtà da minacciare di sostituire l'artista (nel senso creativo del termine) con l'artigiano fotografo. E' forse superfluo ricordare al lettore che il realismo letterale (per quanto intelligentemente perseguito) porta in se stesso i semi della propria distruzione. L'uomo non vive di solo Belasco. E così avvenne che, nei primi anni del nostro secolo, si giunse ad una vera e propria rivolta del teatro: la rivolta in parte ispirata da artisti creatori — Gordon Craig, Adolphe Appia e molti altri — e in parte voluta dal pubblico ormai sazio e stuccato dalla pletora di sempre più insignificanti scenografie di piatta origine realistica.

Il primo risultato di questa rivolta fu un netto miglioramento qualitativo degli allestimenti scenici. Così in Europa che in America si verificò un moto di rinnovamento della coscienza teatrale su cui, per la diffusione e l'importanza che assunse, non è necessario soffermarsi troppo a lungo. L'ingresso dello scenografo creatore nel teatro moderno valse a produrre alcuni effetti sorprendenti e memorabili e, in molti casi, servì a nobilitare le opere che di tali effetti si giovavano. Ma nel momento in cui questo moto di rinnovamento toccava il suo vertice comparve il cinematografo che, assunta in breve tempo un'importanza più che primaria nel mondo dello spettacolo, tolse al teatro molto del riconquistato prestigio.

Il cinematografo dimostrò subito di poter fornire al testo drammatico un ausilio scenografico assai più vario, più convincente e più sorprendente di quello che mai gli avesse potuto offrire il teatro normale. La superiorità visiva del cinematografo si affermò subito come indiscutibile. Con brutale rapidità il teatro fu ridotto a due elementi essenziali: il dialogo e il personaggio. Ogni altra cosa in esso passò in second'ordine.

E' inutile ripercorrere i particolari della debacle cui andò incontro il teatro negli anni fra il 1920 e il 1930: molti di noi ne furono testimoni oculari se non addirittura attori e vittime. Che il teatro sia riuscito a sopravvivere è quasi prova di un miracolo e giustifica comunque la definizione di « fabulous invalid » di cui fu gratificato da George S. Kaufman. Eppure le ragioni onde il teatro era fatalmente destinato a sopravvivere sono più che evidenti. Hollywood ha bisogno di qualcosa come un'incubatrice di testi drammatici; una metropoli fornita di tradizioni teatrali renderà omaggio (anche in forma finanziaria tangibile) al famoso attore che le si presenta in carne e ossa; e una minoranza eletta e raffinata preferirà sempre il teatro che le procura qualcosa che non le può dare il cinematografo: anzitutto il testo di un'opera nella sua compiutezza letteraria e stilistica, e poi la rappresentazione di certi lavori che si rifiutano costituzionalmente alla riduzione cinematografica.

La sopravvivenza del teatro, tuttavia, fu limitata a New York dove peraltro il numero dei teatri di prosa scese rapidamente da ottanta a trenta. Altrove la vita del teatro si affermò come manifestazione sporadica ad opera di gruppi professionistici o attraverso l'attività di gruppi dilettantistici o semi-professionali nelle università o negli istituti di istruzione superiore.

Nell'estate del 1932 nel momento cruciale della crisi (economica e teatrale) chi scrive rifletteva sul passato, il presente e il futuro del teatro: come direttore d'un teatro universitario non potevo ignorare la gravità della situazione. Ma mi pareva che non fosse impossibile trovare una via per restituire a nuova vita quest'istituzione, il teatro, che aveva funzionato così splendidamente in tutte le epoche civili del passato e che aveva fornito all'umanità molte delle sue esperienze più producenti e ispirate. Una via (seppure non la sola via) per restituire il teatro alla coscienza e alla gioia del popolo mi sembrava quella di porre l'accento su quegli elementi che restavano alla scena dopo la depauperazione operata ai suoi danni dal cinematografo. E questi elementi erano il dialogo e la presenza fisica dell'attore in scena. Tenendo presente il fatto che i pubblici moderni sono stati abituati dal cinematografo a vedere immagini ravvicinate e a sentire voci amplificate, io pensai che qualunque nuovo tipo di teatro avrebbe dovuto collocare l'attore in stretta vicinanza con lo spettatore. E da ciò fui guidato alla conclusione che il solo modo onde un certo numero di persone può essere portato a un ragionevole contatto con l'attore è quello di radunare la platea intorno all'uomo in scena.

Mi risovenni immediatamente degli antichi greci, delle rappresentazioni in strada messe in voga negli anni della Rinascenza italiana, del teatro elisabettiano e, naturalmente del circo e del ring della boxe. E nel medesimo tempo mi tornò in mente che Max Reinhardt aveva impiegato la tecnica del palcoscenico semi-circolare in alcune sue produzioni in Germania, che Kenneth Macgowan e Robert Edmond Jones nel loro Continental Stagecraft *avevano curato l'allestimento di opere di Shakespeare, dei tragici greci, eccetera, in un teatro ad arena come il circo Medrano di Parigi, che i russi avevano fatto esperienza col teatro ad arena e che nel suo piccolo « Playbox » di Pasadena Gilmor Brown faceva occasionalmente la stessa cosa.*

Mi colpì tuttavia il fatto che nessuno fra i moderni avesse praticamente realizzato un teatro ad arena per allestirvi rappresentazioni normali. E perchè, se l'idea si presentava come più che accettabile, nessuno l'aveva messa in pratica? Decisi di muovere il primo passo. Sul finire del 1932 potei così presentare il primo spettacolo in un teatro ad arena ricavato sotto la vasta tettoia d'un albergo vicino all'Università. Con una disponibilità di appena sessanta posti a sedere offrimmo nel corso di una stagione una serie di opere moderne che furono accolte dal pubblico con singolare favore. La stagione seguente occupammo una sala più ampia del medesimo albergo: e cominciammo così a disporre di circa centocinquanta posti. E infine, nella primavera del 1935 ci potemmo installare nel nostro primo vero teatro: una vecchia casa di cui avevamo pagato l'affitto per più di quattro anni. E poichè avevamo cominciato la nostra attività sotto una tettoia, il pubblico continuò a indicare le nostre produzioni come « spettacoli della tettoia » e noi, accettando il responso degli spettatori, ci battezzammo « Teatro della Tettoia ».

Il crescente favore onde veniva accolta la nostra attività ci incoraggiò a costruire un nuovo teatro (sempre fra le mura universitarie) che inaugurammo nel maggio del 1940 e che fu la prima sala concepita e realizzata per l'allestimento ad arena di normali opere moderne. Nel corso della sua vita ormai decennale, il nostro teatro non ha mai conosciuto una settimana men che favorevole: e agisce per sei sere la settimana con uno spettacolo che rimane in cartellone per un minimo di sei settimane. Allo scopo di ottenere lo scambio comunicativo ch'è elemento essenziale nello spettacolo ad arena limitammo i posti a sedere a tre file, con un totale di centosettantadue poltrone.

L'interesse seguito al nostro positivo esperimento suscitò molta curiosità così in America che all'estero. E in risposta a tutte le domande che ci pervenivano, io preparai un breve ed esauriente rendiconto che fu pubblicato nel 1942 da Samuel French col titolo di The Penthouse Theatre. *Nel frattempo l'idea-base era stata adottata e realizzata da molte società teatrali: oggi agiscono negli Stati Uniti oltre cinquanta teatri ad arena e numerosi altri si sono costruiti in Inghilterra e nel Canadà. Fra i più noti è il teatro di Dallas, fondato e diretto da Margo Jones, che agisce su un piano strettamente professionistico e che, con una capacità di centonovanta posti, chiude ogni stagione in nettissimo attivo.*

Qualcuno ha ventilato il progetto di costruire un teatro ad arena a Broadway ma è sempre giunto alla conclusione che l'idea è economicamente negativa. Perchè se è vero, com'è vero, che il teatro ad arena elimina le spese di scenografia e riduce al minimo l'impiego della manodopera di palcoscenico, è vero altresì che il sistema suppone una limitatissima capacità di pubblico ed è difficile — se non impossibile — sostenere i pesanti oneri costituiti dalla paga degli attori con gli scarsi proventi derivanti da un ristretto numero di spettatori. Non è possibile stabilire con esattezza il massimo numero di spettatori consentito in un teatro ad arena ma gli esperti sono inclini a ritenere che non possa in nessun caso superare il limite di trecento, mentre duecento è la media ideale.

Per quanto riguarda le limitazioni inerenti al teatro ad arena, le opinioni sono discordi. Alcuni registi ritengono che il metodo dovrebbe volgere la sua attenzione soltanto a commedie ad una sola scena e, preferibilmente, a commedie ambientate in stanze da soggiorno o, comunque, in un interno. Altri invece sostengono che la soluzione ad arena consente la produzione di qualsiasi opera in quanto gli spettatori — come già nel teatro elisabettiano — sono ben lieti di sopperire con la fantasia alla mancanza di indicazioni scenografiche. Nel nostro « Teatro della Tettoia » abbiamo dato la preferenza a commedie ambientate in interni ma non ci siamo limitati a quelle. E così come abbiamo riscosso notevolissimi successi con opere come Private Lives, Hay Fever, Claudia, Stage Door, Ladies of the Jury, Dear Ruth... *in cui il complemento scenico non è molto complesso, altrettanto abbiamo avuto buon esito con* L'importanza di chiamarsi Ernesto *e addirittura con* La dodicesima notte.

E' mio convincimento che le possibilità del teatro ad arena siano ancora ben lungi dall'essere state sfruttate. Noi stessi, che ne siamo i pionieri, non ce ne siamo fatti finora un'idea completa per la semplice ragione che i nostri spettatori dimostrano così chiaramente la loro preferenza per la commedia moderna che non abbiamo ancora osato deluderli proponendo loro spettacoli classici. Ciò che occorre, giunti a questo punto, è un gruppo di piccoli teatri ad arena, ognuno di per sè autonomo. Non c'è ragione logica, a prescindere dalle limitazioni finanziarie, che vieti ad ogni organizzazione teatrale di avere un teatro ad arena dedicato alle commedie moderne e un altro dedicato ai classici.

Oggi come oggi, s'io disponessi di fondi ragionevoli, allestirei tre *teatri ad arena: uno per la commedia moderna, un altro per i classici e un terzo per gli spettacoli di varietà. Il* clown *è stato trattato piuttosto male in America. Salvo rare eccezioni (Charlie Chaplin) che hanno trovato la loro fortuna nel cinematografo, la maggior parte si è logorata nella oscurità di circhi di provincia e di teatri di periferia. E avrebbe meritato qualcosa di meglio. Ricordando i Fratellini nel « Cirque d'Hiver » io penso a una piccola arena dedicata al* clown *in tutte le sue manifestazioni spettacolari. E', quando si tenga conto delle sue antiche e nobili tradizioni, credo che sarebbe oltre a tutto doveroso.*

Glenn Hughes

BOBOSSE

LA QUARTA DI ROUSSIN

« Non mi dilungherò troppo a lungo a parlare di questa mia commedia perchè ciò che un autore può dire d'una sua opera è sempre sospetto, — ha scritto André Roussin a proposito della recentissima *Bobosse* presentata col solito formidabile successo al Teatro de la Michodière. — Non può vantarla senza ritrovarsi in una posizione imbarazzante. E neppure può minimizzarla senza ritrovarsi, per contro, in una posizione sgradevole e aver l'aria di voler fare il falso modesto. Così com'è ancora giocar sull'equivoco domandarsi se la commedia avrà buon esito a Parigi dopo che Bruxelles e Lione l'hanno accolta trionfalmente... Convien dunque di più, prosegue Roussin, rifare la storia di *Bobosse*. Ho scritto questa commedia esattamente sei anni fa. Parigi, allora, era ancora sotto l'occupazione tedesca, il coprifuoco ci mandava a letto alle undici di sera; io recitavo l'*Am Stram Gram* all'Athénée e lo spettacolo finiva alle dieci e mezzo. Tornato a casa mi mettevo a lavorare a *Bobosse*. Sirena. Bombardamento. Cantina. Risalito dalla cantina mi rimettevo a lavorare a *Bobosse*. Il mondo era in fiamme, ci si batteva e ci si scannava un po' dappertutto. E io scrivevo *Bobosse*. M'ero costretto a lavorare a questa commedia, mi ero accanito alla sua stesura come l'avessi promessa a qualcuno e questo qualcuno mi facesse premura per averla... ».

Così è nata *Bobosse*, una commedia che l'autore stesso definisce uno scherzo, un gioco come quello che potrebbe offrire un gran signore mecenate ai suoi amici convitati secondo l'ambizione ricorrente fra gli autori soprattutto francesi di offrire al loro pubblico qualcosa come un divertimento di Corte. In uno strano studio in cui s'alza la statua di un negro che sorregge un palmizio e dove pendono dalle pareti pretenziose gabbie dorate, il noto disegnatore Jean Grenier, detto Bobosse, sostiene un'intervista radiofonica. Ma, prima di andare avanti, perchè Bobosse si chiama Bobosse? Spiegazione: Jean Grenier da bambino, come spesso accade a quell'età, aveva fatto un fiero capitombolo che gli aveva procurato un grosso bozzo in testa: denunciando il fattaccio a mammà egli aveva accennato alla fronte urlando « bobosse »: e il soprannome gli era restato. Bobosse è una creatura timidissima e affascinante. Approfitta dunque della presenza del microfono per annunciare all'amata Régine con la quale è fidanzato la propria decisione di sposarla nel più breve tempo possibile. Accade così che, insieme alla stupefatta Régine, apprenda la lieta notizia anche una notevole massa di radioascoltatori. E ciò perchè il timidissimo Bobosse non aveva osato fino ad allora comunicare di persona a Régine le proprie oneste intenzioni: a dargli il necessario coraggio è occorso addirittura il microfono. Il guaio è che la desolata Régine si vede costretta a declinare l'amoroso invito. Il matrimonio è impossibile ed essa non potrà neanche assistere al piccolo trattenimento che Bobosse ha organizzato per l'occasione in quanto, povera ragazza, si ritrova occupatissima. L'occupazione — come spiegherà lei stessa a un amico di Bobosse — consiste in un appuntamento amoroso già stabilito con qualcuno di cui essa si è fulmineamente innamorata nelle ultime ventiquattr'ore. E prega l'amico gentile di preparare il povero Bobosse alla triste notizia. Precauzione superflua in quanto il timido ma acuto disegnatore ha già capito tutto. E con questo finisce il primo atto. Nell'atto seguente ci aspetta un sorpresa. La scena è la stessa, ad eccezione del negro col palmizio e delle gabbie che sono scomparse. Ci ritroviamo ora nella casa di Tony, un attore che recitava la parte di Bobosse. Senza infatti che il pubblico ne avesse il più piccolo sospetto, l'autore l'ha tratto ad assistere alla rappresentazione di una commedia nella commedia. E Tony, d'altra parte, si affretta a dichiarare ch'egli disprezza profondamente il personaggio affidatogli in quanto Bobosse è un invertebrato, un molle mentr'egli invece è un uomo forte, un uomo duro, un uomo che sa molto bene il fatto suo. E frattanto sua moglie gli fa consegnare una letterina in cui gli dice garbatamente che tutto è finito fra loro due, ch'essa riprende la propria libertà. Ogni cosa, dunque, ricomincia nella vita così come avevamo visto cominciare a teatro. Ma con qualche variante: situazioni pirandelliane, come l'autore sa e come uno dei personaggi a un certo punto dichiara più o meno esplicitamente. Ma il « clou » del second'atto o, meglio, di tutt'intera la commedia è nella scena in cui Tony, addormentato, sogna d'aver ucciso sua moglie e, trascinato in tribunale, si difende passando all'attacco: egli sostiene di avere agito bene, di meritare addirittura il nastrino della Legion d'onore in quanto ha avuto il coraggio di fare ciò che per la massa degli uomini rimane allo stadio di velleità.

Nel terz'atto si esaspera l'azione che abbiamo visto avviarsi in termini paradossali fin dalla prima scena: Tony è ridiventato Bobosse, ma ha bevuto abbondantemente e l'alcool produce in lui gli stessi effetti tonificanti del sonno. Incapace di contenersi fa chiudere il sipario e torna un'altra volta in se stesso. In se stesso per modo di dire perchè egli è comunque costretto a riconoscere in sè la copia reale dell'odiato Bobosse: l'uomo che sa di essere offeso ma non osa vendicarsi. Un velleitario e null'altro. Ma la commedia finirà bene: la moglie di Tony non aveva voluto far altro che metterlo alla prova ma è ben felice di ripiombargli nelle braccia... Una gran matassa, come si vede da questo schematico riassuntino. Una matassa, però, che grazie alla scintillante interpretazione di François Périer vien districata in mezzo agli applausi di un pubblico esilarato da quest'ennesima incarnazione del « cocu ». Basta questo bisillabo malizioso, « cocu » a dividere in due parti l'umanità maschile, a far impallidire un uomo e a far sghignazzare tutti gli altri. Su questo ha giocato André Roussin: sul fatto che la società moderna è lievemente masochista e non ride mai tanto come quando si sente beffata e insultata. In questa sua maligna scoperta è buona parte della ragione del suo successo.

Marcel Le Duc

Parigi, marzo 1950

RAFFAELE VIVIANI

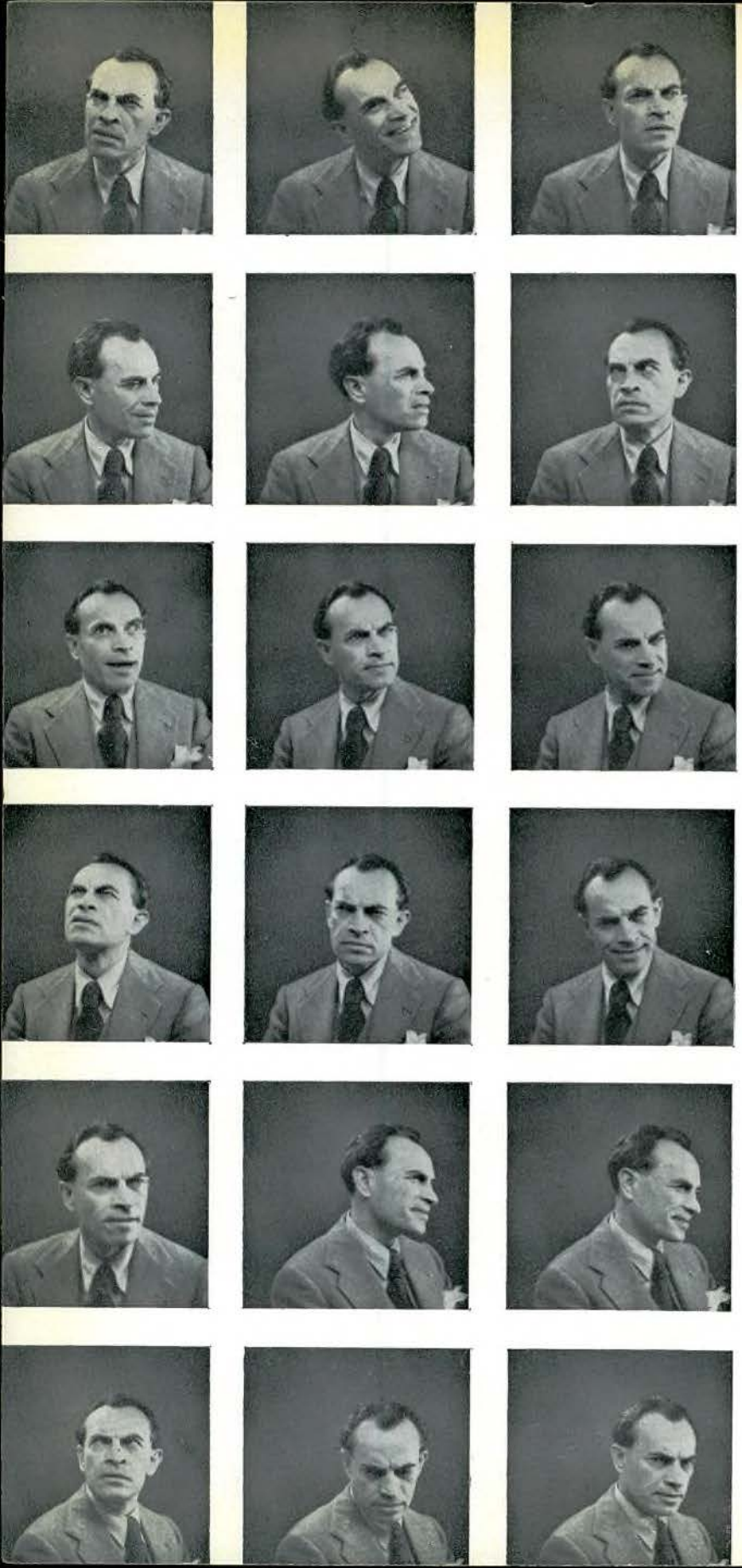
Attore e autore era tutto e sempre nell'episodio, nel tratto che rivela, nel particolare addensato e fulmineo

Il 22 marzo 1950, nelle prime ore del mattino, è morto a Napoli, Raffaele Viviani. Era nato a Castellammare di Stabia il primo gennaio 1888. Aveva incominciato a recitare ancora giovinetto, in teatrini di marionette e varietà; non recitava più, perchè infermo, dal principio dell'ultima guerra.

■ Raffaele Viviani aveva un suo modo inimitabile di impallidire in scena. La figuretta di *scugnizzo* stava tesa, nervosa, un po' sollevata sulla punta dei piedi; teneva egli gli occhi socchiusi, e il suo volto irregolare, brutto, straordinariamente patetico, impallidiva, impallidiva ancora, fino all'incredibile, si faceva cereo, disfatto. In mezzo al palcoscenico Viviani inghiottiva saliva amara, i muscoli del collo irrigiditi, le labbra sporgenti in una smorfia atroce; e dominava l'ira, il panico, lo smarrimento.

Egli stava così, come dissanguato, sotto i colpi del dramma, nell'attesa di un dolore che si faceva sempre più grande e lacerante: erano gli insulti di un amico infame, lo scherno e il tradimento della donna amata, la beffa o l'ingiuria di gente frivola o crudele. Viviani, frenando il tremito interiore, così accettava la situazione del personaggio, e pareva a noi, spettatori, di vederlo sprofondare, perdersi in quell'angoscia. Poi veniva lo scatto liberatore, la scena a grand'effetto, che faceva scrosciare gli applausi. Ma tutto Viviani era stato lì, in quella concentrazione di sofferenza, in quel momento di estrema umanità; Viviani attore-autore era tutto e sempre nell'episodio, nel tratto che rivela, nel particolare addensato e fulmineo.

Da quel punto avrebbero potuto svolgersi bellissime, ricche commedie e drammi complessi e ben favoleggiati. Ma ciò non gli riusciva che raramente: suo era il taglio spesso magistrale di un atto, di una scena, l'entrata veloce in argomento, di un verismo che mozzava il fiato, suo era quello schizzare una macchietta tragica in pochi secondi: poi le stupende promesse non avevano gran seguito, esaurite in se stesse, nel suo temperamento di artista rozzo, autodidatta, affocato e sentimentale e romantico, pel quale anche l'espressione pittoresca, il dialetto, il napoletanismo, il colore non erano che mezzi a far trasparire tenerezza e ansietà. I primi atti delle sue commedie erano spesso, per questa ragione, i migliori; Viviani vi condensava l'intravista realtà di un tipo umano,



che poi da quell'affanno, da quell'ironia, da quel patimento non sapeva più districarsi e smuoversi; e per la stessa ragione egli, che aveva a volte trovate teatralmente arditissime, riusciva a darci in una scena sola tutto l'aspetto di una vita, di un destino, là ove ad altri ci sarebbero volute scene e scene e vari atti: ma poi si fermava lì, quasi svuotato.

Del suo repertorio potrebbe rimanere celebre, ed esemplare, la scena di un primo atto appunto (*'O masto 'e forgia*), dove un marito, un fabbro-ferraio, entra in casa mentre alcuni coinquilini commentavano a mezza voce la fuga, avvenuta pochi minuti prima, della moglie di lui. Egli coglie a volo una frase qualunque, spregiativa e offensiva; ma non scatta, non si adira; egli sa già tutto, è perfettamente padrone di sè. Si avvicina al gruppo e rapidamente entra in argomento. Con dolore inenarrabile, segreto, che traspare appena dal discorso spoglio castigato serrato, narra di sè, spiega la situazione sua, dimostra di non essere un marito volgare, o condiscendente o imbecille, e confessa, altero sincero straziante, di amare la moglie con disperata lucidità. E' una scena svelta lieve scorrevolissima; ma ogni parola scavava a fondo, ogni parola era una rivelazione. Scena stupenda, inventata, creata con elementi da nulla, racchiusa in un rapido impeto drammatico, svolta e conchiusa con una specie di furore teatrale e poetico. Poi il dramma si perdeva in scene incerte e varie. Ma in quella scena Viviani era diventato per pochi secondi maestro di teatrale umanità.

Viviani, che molti anni fa narrò la sua vita su queste colonne (ne fece anche un volume: « Dalla vita alla scena »), veniva dal caffè-concerto: era stato un umilissimo attore di *varietà*. Ma negli anni che immediatamente precedettero la prima guerra mondiale, aveva raggiunto la celebrità. Egli era riuscito a riprodurre, con una specie di drammatica austerità, tra canterine e acrobati, la figura, il tipo, la « maschera » dello *scugnizzo* in tutte le sue variazioni e sfumature. Non tutti i goderecci frequentatori del caffè-concerto lo apprezzavano; ma vi fu chi ne rilevò la potenza plastica ed

espressiva. Scugnizzo era allora, e, se con questa parola si vuole anche accennare a un modo di crudezza sentimentale, di miseria fantasiosa, di sofferta malinconia, scugnizzo egli rimase sempre. E nel '18 rappresentò, con pochi attori, in un teatro napoletano, un atto ch'egli aveva scritto, *'O vico*, e che segna l'inizio della sua carriera di commediografo e di interprete delle proprie commedie. A ricordare ora le tappe degli anni felici molti nomi ci soccorrono, di opere colorite accese beffarde tristi e buffe: *'E Piscature, 'O fatt' 'e cronaca, O Spusalizzio, Tre amici un soldo, Padroni di barche*. Erano spesso spettacoli vivacissimi, ombreggiati, contro quel gran sole meridionale, da un che di opaco, di struggente, con la sorella di Raffaele, Luisella, magnifica attrice, dalla voce gutturale, dall'accento aspro, che creava figure di popolane proterve, appassionate, silenziosamente tenaci, ed accresceva la commozione di quei drammi festosi di non so che remota violenza, di non so che naturalezza primitiva e confusa. Primitivo, nel senso di ingenuo, di candido, pur era Raffaele. Le sue abilità di teatrante, le sue esperienze umane e sceniche non avevano corrotto o nascosto quel candore d'animo. Egli (che scrisse anche poesie) credeva in quel suo mondo realistico e di fantasia; credeva, con patimento. Tutto il ciarpame dialettale, i luoghi convenzionali, le cose banali e comuni, di cui ampiamente si serviva, anche i suoi errori non avevano soffocato, entro di lui, l'aspirazione a far sua, fraternamente, la sofferenza dei suoi personaggi. Violenti o crepuscolari, pietosi o buffi, egli, recitando, se li teneva stretti al cuore. E quando con quel *rictus* sul viso strambo, con quel sorriso tra i denti, a passetti brevi quasi scivolando, egli veniva alla ribalta a ringraziare, a noi, più di una volta, parve di scorgere nei suoi occhi pungeni una specie di infantile timidezza, qualcosa che stava tra l'innocente vanità e la soddisfazione. Perchè Viviani era soddisfatto, e un po' orgoglioso, ogni qualvolta gli pareva di aver fatto vivere «veramente» sul palcoscenico, per qualche minuto, una di quelle creature umili, patite, straziate, alle quali gli altri non pensano...

Francesco Bernardelli

"statte bbuono Rafé"

* *Salutandoci, quel giorno, tu dicesti: «Nun ci vedimme cchiù». Ti aggredii con una interrogazione e affermazione insieme: «Ma tu che vai dicenne?». Strabuzzasti gli occhi, e con la mano ossuta ti cercasti il petto le braccia la testa; volevi dimostrarmi ancora una volta con l'eloquenza del gesto, poichè me ne avevi già molto parlato, che sapevi tutto di te. Rimanemmo abbracciati qualche istante e quindi rapido mi voltai, falsamente disinvolto, con l'ostentazione di voler considerare quell'addio, uno dei mille saluti dei nostri trent'anni e più d'amicizia. «Statte bbuono Rafé», dissi. Ma non ebbi più il coraggio di voltarmi. Ti sentivo dietro di me, aggrappato più che con lo sguardo con le mani stesse alle mie spalle, perchè io ero un tuo amico ancora sano che si allontanava, e tu volevi seguire solo quelli che potevano ancora facilmente e con sicurezza poter dire: «Statte bbuono Rafé». Avevi terrore che a qualcuno sfuggisse: «Addio, Rafé». Ed io non te lo dico nemmeno adesso, che nemmeno adesso voglio darti dispiacere, Rafé. Forse in questo istante, mentre io scrivo e di lassù tu leggi parola per parola, e vuoi vedere che dico e come «vado a finire», sorridi «cu l'uocchie e co core» a questo mio imbarazzo. Ma non è più imbarazzo, Rafé: è dolore. So che non te ne sei andato contento, che troppo hai sofferto prima, soprattutto dentro, sempre più dentro quanto più cresceva l'amarezza di questi ultimi tempi che «cu l'uocchie e co core» hai sorriso a tutti. Però «mo si vede» che sorridevi «pe fa piacere», per non «affliggere» gli altri.*

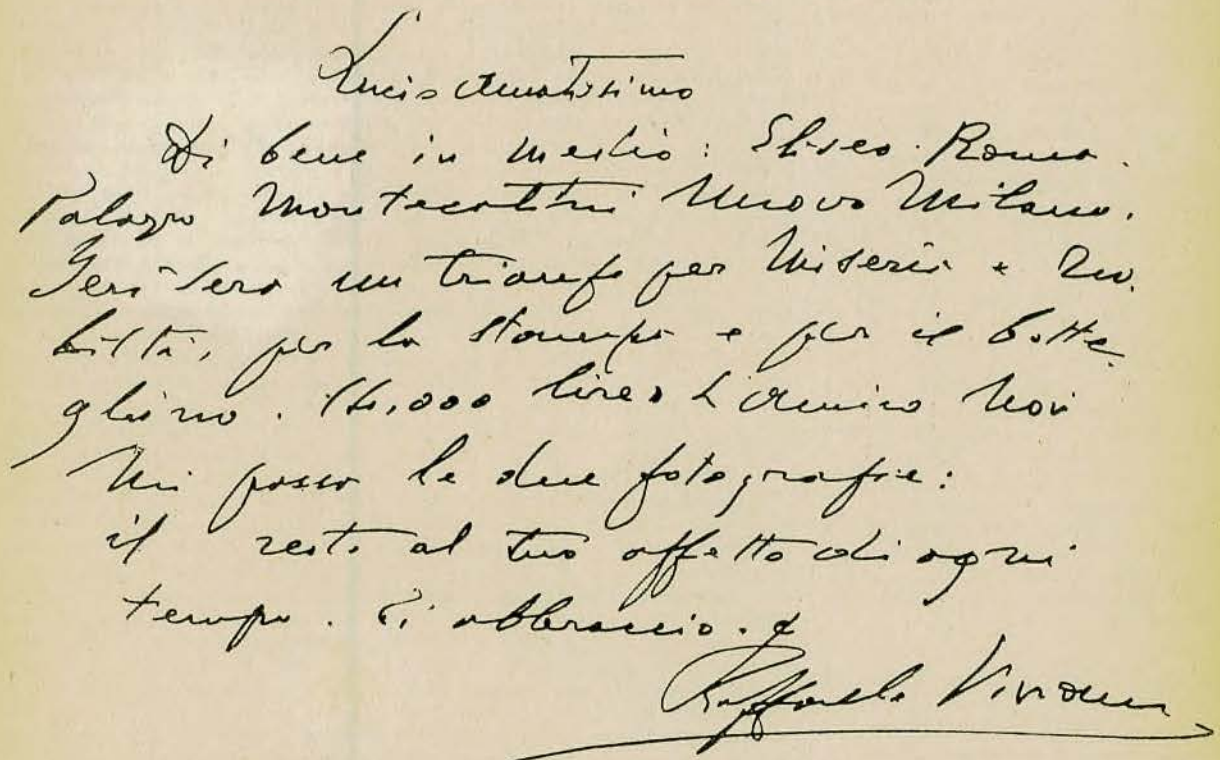
Rafé, quanto «tiempo» è passato? Se dico «tutta 'na vita», «'u tiempo» ci sta giusto giusto: ci siamo incontrati la prima volta che io avevo quindici anni e tu ventidue. Ma tu eri già, per me, un'artista; anzi, eri un'artista per tutti: «stavi n'coppa o tiatro»: cantavi mimavi recitavi; già facevi «lo scugnizzo», e in quella baracca di legno che si chiamava Sala Marconi, tu «chiudevi la prima parte» e tua sorella Luisella, indimenticabile, era già una «stella» e cantava nella «seconda parte», cioè nel «clou dello spettacolo». Eravamo al caffè-concerto millenovecentodieci; l'ultimo numero era Yvonne de Fleuriel o Armand Gill. Anche Petrolini e Cuttica e Molinari erano ancora nella «prima parte»; solo per Maldacea l'orchestra suonava una marcetta speciale prima che comparisse applauditissimo. Io impazzivo «per venì n'coppa o tiatro» e tutto mi sembrava splendido sublime celestiale, purchè fosse in palcoscenico. Non vedevo nemmeno l'orrore della Sala Marconi, dove i marinai colmi di alcool si toglievano le scarpe e dalla platea le scaraventavano in direzione dell'«artista» non gradito. Quelle scarpacce andavano a finire sull'orchestra, e il maestro tranquillamente le raccoglieva e le posava in fila sul pianoforte. Alla fine i marinai si picchiavano tra loro perchè ognuno affermava che le scarpe più nuove erano le sue. Tua sorella Luisella, scicchissima e disgustata, diceva: «Madonna che ambiente» e tu, accomodante, la calmavi ripetendo: «Che ci vuoi fare, qua sono plebe, ma noi stiamo scritturati per l'Alta Italia». Io frequentavo il laboratorio di un fotografo dove eri venuto a «farti i ritratti delle macchiette»; avevi cioè portati gli stracci dello «scugnizzo» e dell'«acquaiuolo» per posare con lo sfondo di una tela dipinta: l'albero, la costa e il Vesuvio fumante. Eri venuto nello studio solo perchè sapevi che avevamo quel fondale. Ma sul pavimento di legno, per educazione di fronte a un grande artista, avevamo messo uno scendiletto. Il principale rimaneva delle mezz'ore sotto il panno nero, con la sua enorme macchina davanti — il solo soffietto si allungava oltre mezzo metro — dal cui otturatore pendeva una peretta farmaceutica in proporzione del monumentale apparecchio. Quando venisti allo «studio» io tremavo di ammirazione; ti servivo come il chierico sull'altare. Ti vidi spogliare, rivestire, truccare. Feci di tutto perchè mi fosse ordinato di portare io il pacchetto, uscendo. Volevo essere al tuo fianco per la strada: ero sicuro che «tutti» si sarebbero voltati a guardarti e mi avrebbero visto con un artista. Fu stabilito anche, dopo miei infiniti armeggii, che sarei venuto io stesso a portarti le fotografie in teatro, due o tre sere dopo la posa. Tu aggiungesti con sussiego: «Così potrai stare alla rappresentazione». Ma quando il principale, che era milanese, mi consegnò la busta con gli «ingrandimenti formato gabinetto» e precisò di «stare bene accorto, e non lasciarle se non ti danno sette lire e mezza», mi sentii avvampare il volto. Una cifra astronomica. Rafé mio, quanti ingrandimenti ti avevi ordinato? Il mio vec-

*chio principale non capiva in quale baratro ti eri cacciato, ma, pur avendo quindici anni e forse perchè possedevo l'istinto di « fare l'artista », io sapevo che mai più al mondo avresti potuto avere sette lire e mezza per le fotografie. Infatti, quando ti fui davanti in camerino e il tuo viso divenne tutto un sorriso e mi strappasti la busta di mano, non ebbi più il minimo dubbio di aver mirato giusto. « Stetti alla rappresentazione »; ritornai in camerino a spettacolo finito; uscimmo come amici, e finalmente ti svelai il mio segreto: dissi che volevo fare l'artista. « Ma tu sai cantare? » domandasti. E alla mia stupìta meraviglia, aggiungesti: « figlio mio, ma tu che artista vuoi fare se non sai cantare? ». Non ci avevo mai pensato prima; ma era logico. Decisi quindi che avrei dovuto imparare. Per una settimana venni nel tuo camerino tutte le sere e gratis sedetti in platea mercè tua, per la rappresentazione, ma allo « studio » non mi presentai più. Ora te lo posso dire: fui anche sospettato di aver « tenuto mano », cioè di averti avvertito, l'ultima sera, che fuori della Sala Marconi c'era il fotografo. Era vero: te lo avevo detto candidamente, perchè tu potessi consegnare al mio principale la cambiale di sette lire e mezza che avevi deciso di lasciargli. Il giorno dopo una guardia municipale, conoscente della nostra famiglia, comunicò ai miei che ero stato « cacciato dal fotografo ». Tre anni dopo ti comparii davanti nel tuo camerino al San Martino di Milano; come tua sorella, eri già nella « seconda parte ». Fuori del teatro erano esposte « quelle » fotografie, e ancora da quelle fotografie furono più tardi eseguiti i due cartelli murali che ti presentavano nello scugnizzo e nell'acquajuolo. Questa volta venivo dal Teatro Lirico, dove avevo anch'io un camerino — non tutto mio, non sul palcoscenico certamente — ma un camerino era: recitavo con Alfredo De Sanctis: facevo Tiburzio nell'*Aiglon*. Era stata la tua partenza a mettermi il fuoco addosso, a spingermi solo e « nudo » fino a Milano. E tu invece lodasti — questo ricordo mi è ritornato in mente poi tante volte — i guanti che avevo in mano: erano bianchi, lattei, scamosciati. Me li aveva regalati mio fratello carabiniere; erano quindi di ordinanza.*

Quando ti dissi che ero « entrato in arte » spalancasti gli occhi; ed io soggiunsi: « ma non so cantare ». Avevi lasciato il « ragazzo del fotografo »; ti stava di fronte un attore: mi abbracciasti. E quella stretta me la sento ancora sul cuore. La nostra amicizia si stabilì in quel momento: e non è finita nemmeno all'alba del 22 marzo, quando te ne sei andato per sempre. Che una bella limpida stupenda amicizia è sì grande dono, conforta così tanto, che non si può proprio pensare sia finita per sempre. Ecco perchè nemmeno adesso posso dirti addio: statte bbuono Rafé.

Lucio Ridenti

Torino, 23 marzo 1950.



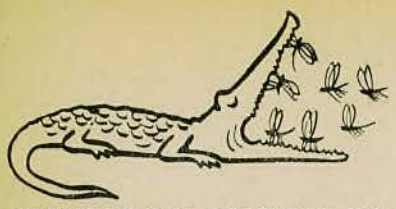
Lucio amatissimo

Di bene in medio: Eliseo Roma.
Palazzo Montecatini Nuovo Milano.
Ieri sera un trionfo per Miseria e Nobiltà, per la stampa e per il battaglione. 14.000 lire. L'amico Novi
Mi passa le due fotografie:
il resto al tuo affetto di ogni tempo. Ti abbraccio. &

Raffaele Viviani

Del nutrito nostro carteggio con Raffaele Viviani, mantenuto fraternamente affettuoso per trent'anni, questa è una delle ultime lettere che rispecchiano l'amicizia, il lavoro, la passione, la gioia, la speranza. È del 1940. Poi venne, con la guerra, un periodo di silenzio. Quindi, un più recente ed ultimo batter d'ali; ora la sua scrittura s'era fatta minutissima e quasi umile. E le parole non sembravano più sue; staccato dalla scena, la vita andava perdendosi nel lieve soffio del suo rassegnato respiro. Questo sanno e possono capirlo solo i veri «comici».

TEATRO STABILE TORINO
Biblioteca e Archivio



TERMOCAUTERIO

* Enrico Bassano, autore drammatico e critico teatrale. Sarebbe molto felice il nostro amico Bassano se la sua attività professionale restasse in tali termini; ma non è così, putroppo. Enrico Bassano è anche (e forse prima dell'anche) giornalista, nel significato più attivo che si intende dare, in un quotidiano, a tale qualifica. Tirano su dalle profondità del mare un centinaio di anfore? mandano Bassano ad Albenga e lì, cronaca per una settimana. C'è una faccenda, chissà quale, a Bobbio? corri Bassano. E così Enrico si è trovato a Piacenza in attesa di una corriera per Bobbio e ci ha scritto una lettera. La missiva finisce così: « Che destino il mio: farmi segnalare al premio Roma e partire per Bobbio! ».

* « Qualcuno tra le quinte » sarà il prossimo libro di Onorato. Da trent'anni Onorato è tra le quinte, ed è davvero Qualcuno. Nel suo libro ci siamo tutti, naturalmente, quelli che abbiamo, nel teatro, dai quaranta ai settant'anni. Conosciamo un capitolo di queste strane « memorie » nel quale si parla di uscieri, professione molto in auge quando gli attori erano poveri. « Una volta — scrive Onorato — sulla porta del Teatro Valle di Roma, alcuni attori della compagnia Galli-Guasti attendevano, fumando e chiacchierando, che giungesse l'ora della prova. Uno di essi, e precisamente Lucio Ridenti, scorgendo un signore che avanzava verso di loro e riconoscendolo, disse agli altri:

— Quello lì è un usciere.

— Viene da noi? — chiese preoccupato Giuseppe Porelli.

— Può darsi.

— Hai paura tu?

— Non viene certo per me.

— E per chi allora?

— Ma, chi lo sa... — commentò Ridenti — ... tutti attori siamo! ».

Non l'ha inventato, Onorato, questo aneddoto. E nemmeno quest'altro:

« Preceduto dal direttore di scena, un garbato florido e ben vestito usciere, con la rituale borsa sotto il braccio, si avvia verso il camerino di Dora Menichelli Migliari, a quel tempo attrice rinomata, bravissima e divertentissima. L'usciere si toglie il cappello, si presenta, espone le ragioni della sua visita e, invitato dall'attrice, si mette a sedere dopo aver estratto dalla sua borsa l'occorrente da scrivere per redigere l'elenco degli oggetti da porre sotto sequestro. Mentre Dora Menichelli, come se la cosa non la riguardasse, continua a truccarsi e mentre il rappresentante della legge si guarda intorno per cercare qualche capo di vestiario più prezioso, si sente picchiare discretamente alla porta del camerino. E' Gina Sammarco, che con la sua grazia squisita, tutta concentrata per l'occasione, dice:

— Scusa, cara, vengo a prendere la mia pelliccia di visone, esco un momento a prendere un caffè...

Dora Menichelli mangia la foglia, e Gina si porta via la pelliccia. E' appena uscita Gina Sammarco che entra l'attrice giovane, guarda sulla toletta e si impadronisce di un anello con grosso brillante.

— Riprendo il mio anello, signora, glielo riporterò quando ne avrà bisogno al terzo atto.

Quindi è la volta del direttore di scena che con una scusa del genere salva un piatto d'argento nel quale sono depositati i cosmetici per il trucco, affermando che serve in scena perchè di proprietà della Compagnia.

Ormai gli oggetti di maggior valore sono stati portati via. Dora Menichelli continua tranquillamente a truccarsi mentre l'ufficiale giudiziario, comodamente seduto, aspetta che le visite siano terminate. Con le mani piene di oggetti vari è appena uscito dal camerino Arturo Falconi (il simpatico fratello di Armando) borbottando delle parole incomprensibili, quando si riapre la porta ed entra un generico, un giovane e timido generico: anche lui vuol rendersi utile alla sua primattrice. Saluta, scorge sul tavolo da toeletta una penna stilografica d'oro e:

— Scusi, signora — dice — prendo la mia penna...

L'usciere, più sollecito, afferra lui l'oggetto:

— Aaaah... questa no! — urla. Questa penna è mia e non me la frega nessuno ».

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Editrice Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile

una offerta di calze

CHE È QUASI UN REGALO

*

SPEDITE SUBITO

QUESTO TAGLIANDO

Maestro PILADE FRANCESCHI

VIA MANZONI, 16 - MILANO

Vogliate inviare a questo indirizzo il vostro Cofanetto Poesie *contenente* Un paio di Calze "MILLE AGHI" NYLON (Grand'Hôtel) *gravandolo dell'assegno di Lire 2000. Sottolineare il colore preferito:* Nube d'oro - Terra d'ombra - Grigio fumo - Nero.

Nome .....

Cognome .....

Città .....

Via .....

Misura delle calze .....

Allegare L. 100 in francobolli per le spese postali.

ASTROLABIO

Chiedete al vostro libraio:

MEDICINA PSICOSOMATICA

di

EDWARD WEISS e **O. SPURGEON ENGLISH**

Professore di clinica medica nell'Università di Temple

Professore di psichiatria nell'Università di Temple

Traduzione italiana del

Dott. GIULIO MAFFEZZONI

dell'Ospedale psichiatrico di Castiglione Stiviere (Mantova)

Volume di oltre 800 pagine con illustrazioni

★

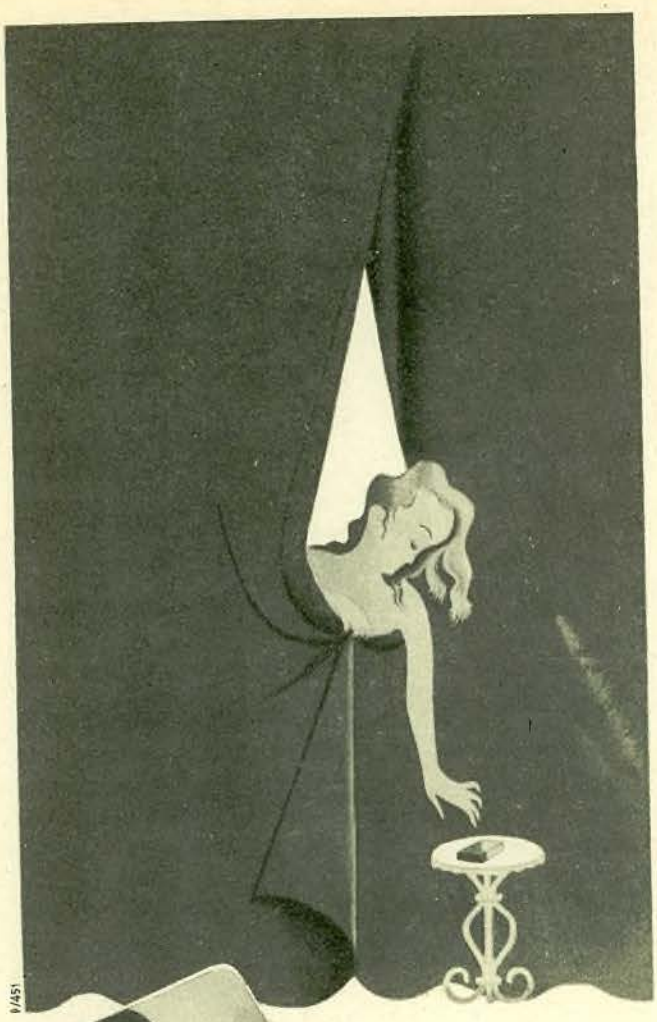
« Questo è il grande errore del nostro tempo... I medici tengono separata l'anima dal corpo ».

PLATONE

Dopo i medici, per i quali principalmente è stato scritto questo libro da due illustri docenti nell'Università di Temple, i cultori di psicoanalisi sono i più interessati ed i più indicati alla lettura di un'opera nella quale finalmente, con rigorosa serietà scientifica, gli studi psicoanalitici trovano la loro naturale ed auspicata applicazione: la conoscenza della malattia e la cura dell'ammalato. Siamo lieti di poterci vantare che con la pubblicazione di quest'opera insigne la nostra Casa porta nelle polemiche che ancora coinvolgono la psicoanalisi un argomento probante del suo insostituibile ufficio nella scienza medica moderna; dopo di che i suoi negatori ci fanno pensare al caparbio dottore dell'Università di Padova che si rifiutava di guardare attraverso il teloscopio di Galileo perchè Aristotele non l'aveva previsto.

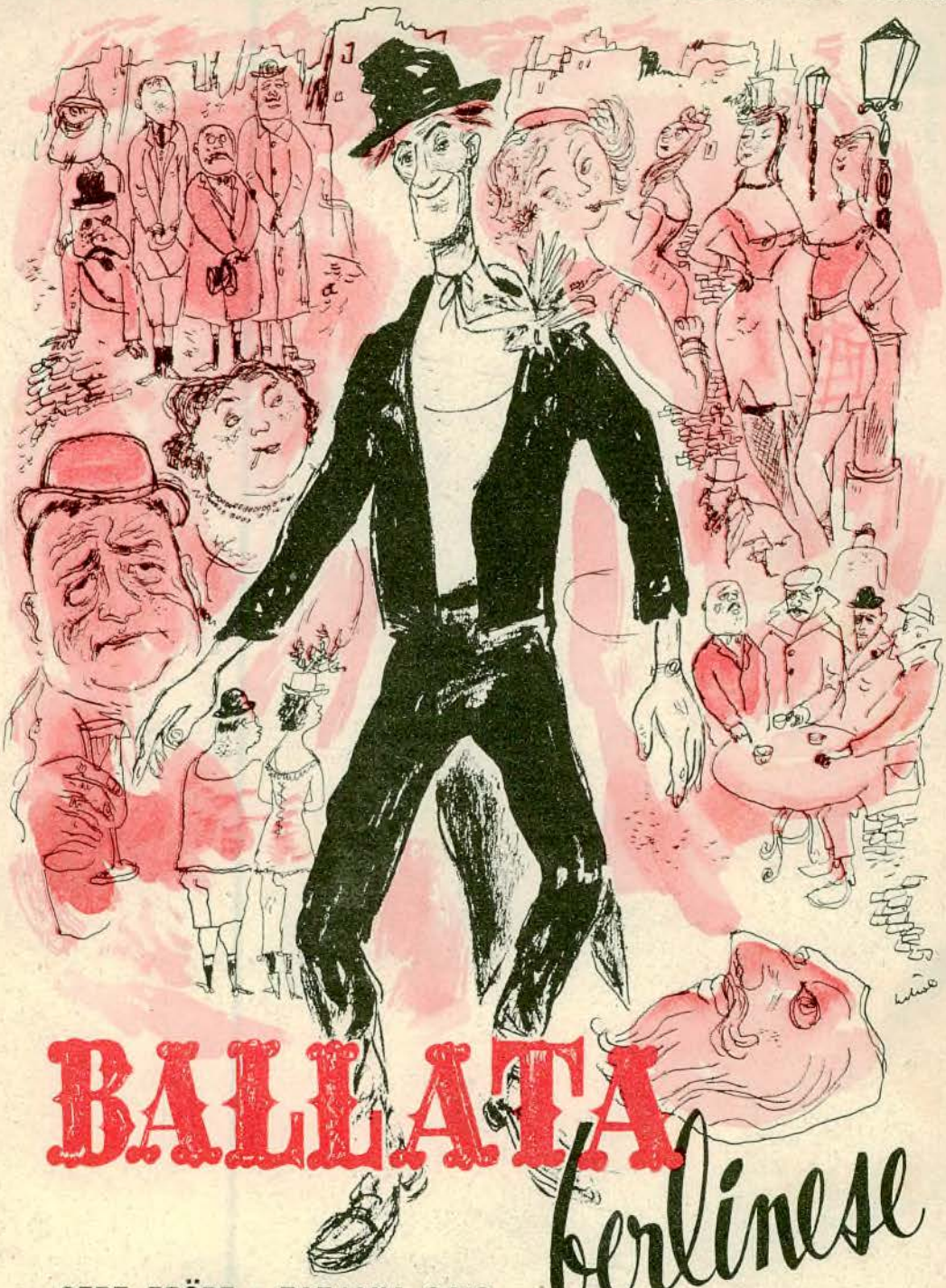
CHIEDETE OPUSCOLO ILLUSTRATIVO ALLA

CASA EDITRICE ASTROLABIO - VIA PIEMONTE 63 - ROMA



il sapone
che nutre e deterge la pelle

LA PIÙ STUPEFACENTE ED ESTROSA SATIRA DEL DOPOGUERRA BERLINESE
PORTATA SULLO SCHERMO CON SPREGIUDICATO E PARADOSSALE OTTIMISMO



BALLATA berlinese

GERT FRÖBE e TATJANA SAIS

Regia di R. A. STEMMLE * Produzione Comedia

PREMIO INTERNAZIONALE ALLA X MOSTRA D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

Distribuzione LUX FILM