26° ANNO - N. 112 - 1° LUGLIO 1950

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

IL DRAMMA

Contessa
Azzurra
la donna crea il suo
fascino romantico con
una goccia di questo
romantico profumo

Facis

L'abito confezionato, già pronto e in tutte le misure, non è più un privilegio americano, poichè è risaputo che in tutti gli Stati della Confederazione stellata, l'abito fatto, elegante e perfetto, esiste anche per le misure meno comuni, anche per gli abiti da sera. Al popolo americano non passerebbe nemmeno per la mente di andare dal sarto. Il sarto artigiano è per essi un lusso, ed il rapporto economico tra un abito fatto ed uno su misura è dall'uno al cento. Esattamente come da noi, oggi.

QUESTA ETICHETTA NELL'INTERNO DEI VOSTRI ABITI

La FACIS è una grande industria che tiene prima di tutto conto della mentalità degli uomini italiani, cioè di un popolo che per istinto è elegante e desidera vestir bene. Con questo preciso concetto l'abito fatto, già pronto, ha tutte le caratteristiche di un abito che non differisce in nulla da quello fatto su misura: taglio, stoffa, colori, rifiniture * Solo la fiducia alimenta una grande industria del genere, perchè basata soprattutto sul gusto e la ricercatezza degli altri: per questo un abito FACIS può sostituire nel vostro guardaroba quello di qualsiasi sarto.

COMPAGNIA DELLA SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO

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

*

L'INSEGNAMENTO È GRATUITO

*

BORSE DI STUDIO

*

Sono aperte le iscrizioni al Nuovo Biennio
1950 - 1952

Resurrezione d'un capolavoro

LA ORAZIA

TRAGEDIA

DI

PIETRO ARETINO

secondo la stampa veneziana del MDXLVI appresso Gabriel Giolito de Ferrari con a fianco un Intarsio scenico di

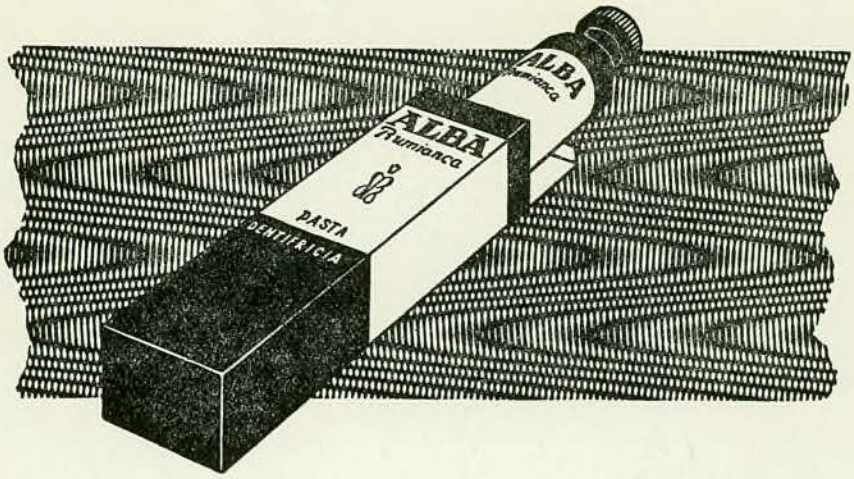
GIOVANNI ORSINI

per la buona recitazione

Questa forte tragedia cinquecentesca, acclamatissima negli spettacoli classici della Scuola del Teatro Drammatico di Milano al Piccolo Teatro «Eleonora Duse» di Genova, non era mai stata rappresentata.

Un esemplare: LIRE 800 - Rivolgersi alla Segreteria della Scuola del Teatro Drammatico - Via Castelmorrone, 5 - Milano.

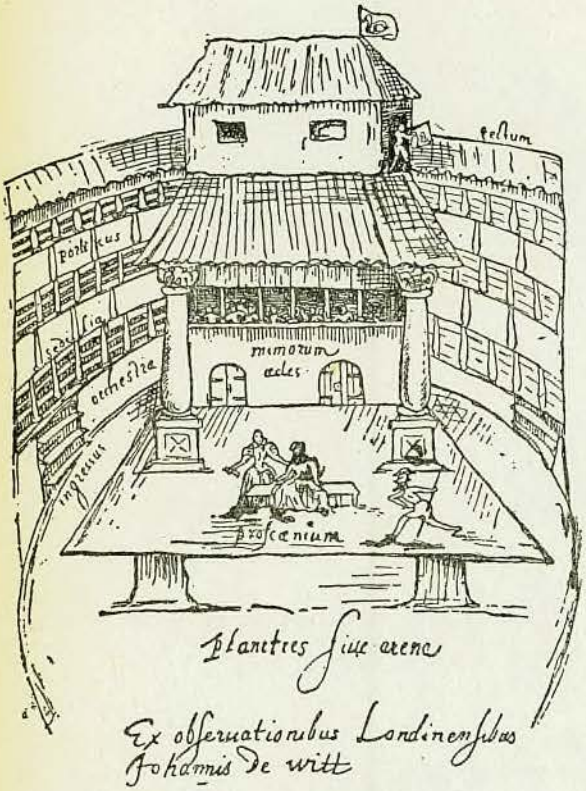
SEGRETERIA DELLA S. T. D. IN MILANO - VIA CASTELMORRONE, 5 - TELEF. 262.490



dentatura sana e bianca dentifricio Alba Rumianca

PROPAGANDA RUMIANCA P/319

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. 112

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° LUGLIO 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

ANNIBALE MISTINGUETTE * In un suo corsivo di chiosa alla cronaca dello scandaletto Mistinguette, un quotidiano di Roma si sbraccia ad applaudire l'operato della Direzione Generale dello Spettacolo che, com'è noto, è intervenuta nella controversia prendendo posizione in favore dell'attrice francese: " Bene ha fatto — esclama l'entusiasta corsivista — la Direzione Generale dello Spettacolo a togliere la licenza ai due gestori e ad ordinare la chiusura del Teatro del Colle Oppio... ". Bene ha fatto, secondo l'opinione del giornalista romano. Secondo la nostra opinione, invece, malissimo ha fatto la Direzione Generale a impicciarsi in questa bega compromettendo la propria serietà e avallando con la propria autorità una situazione da cui il buon nome del teatro italiano non esce esattamente circonfuso da un'aureola di gloria. Malissimo ha fatto la Direzione a prendere le difese della signora Mistinguette calata dalle Alpi come un vecchio Annibale senza elefanti ma con biciclisti e danzatori acrobatici a conquistare le facili platee dell'Italia coloniale. Malissimo ha fatto appunto perchè il suo intervento autorizza e anzi incoraggia altri Annibali a riposo per raggiunti limiti d'età come è la signora Mistinguette a tentar l'avventura della calata in questa Italia che — per sottintesa definizione della Direzione Generale dello Spettacolo — è terra di conquista a disposizione di tutti gli ex-conquistatori del teatro mondiale. Lungi da noi, figurarsi, ogni e qualsiasi risentimento di natura idiotamente nazionalistica. Ma ancor più lungi da noi ogni " imballamento " di natura altrettanto idiotamente internazionalistica. Il che vuol dire in più distese parole che non condividiamo (e il pubblico è " in toto " dalla nostra parte) l'entusiasmo degli ambienti ufficiali del teatro per le passeggiate turistico-economiche in Italia fatte a nostre spese dai teatranti stranieri bisognosi di svago o di pecunia: tanto per non far nomi ci riferiamo ai rincalzi della " Comédie Française " e ai primi della classe di Hébertot in viaggio-premio o " last but not least " alla signora Mistinguette. Non parliamo, Dio ce ne guardi e liberi, in nome dell'offesa dignità nazionale. Ci limitiamo a parlare in nome della nostra offesa dignità personale di spettatori paganti. Spettatori che hanno tutto il diritto di rivoltarsi come una calza all'idea di sborsare 1500 lire di poltrona a beneficio della doviziosa signora Mistinguette la quale per tutto compenso offre alla nostra vista alcuni simpatici bicieclettai " et similia " (che con 200 lire si possono agevolmente ammirare in qualunque avanspettacolo di periferia), il borsalino del signor Carenzio e quanto rimane di se stessa e — qui sta l'immoralità della faccenda — e quando il pubblico (che non è stupido come si ama credere) rifiuta d'abboccare a un amo così poco entusiasmante si rivolge pestando i piedi alla Direzione Generale dello Spettacolo la quale, per evitare complicazioni internazionali, si affretta a darle ragione. I soliti quattrini nostri: quei quattrini che avendo noi rifiutato di tirarli fuori di tasca sotto forma di biglietti d'ingresso, ci son tolti sotto forma di bollette delle tasse. E tutto questo mentre il pubblico parigino " snobba " o quasi Ruggero Ruggeri. Altro che " moralizzare l'ambiente " come vorrebbe il collega romano: qui, a nostro avviso, si tratta di stabilire una volta per tutte che il territorio metropolitano della Repubblica Italiana non è una colonia, che pertanto gli eventuali " conquistadores " cui venga in mente di intraprenderne lo sfruttamento lo debbon fare a tutto loro rischio e pericolo, e che non esiste ancora in Italia una legge da cui sia fatto obbligo ai cittadini di assistere agli spettacoli non di loro gradimento. Può darsi che, andando avanti le cose, tale legge venga promulgata; ma, per il momento, non esiste. E dunque se la signora Mistinguette o qual altro attore o attrice francese, svizzero o ottentotto sceso in Italia con la ferma intenzione di far quattrini alle spalle dei burini italiani si limita a fare quel che si dice un buco nell'acqua, ben per bene: si persuada che siamo meno coloniali di quanto non sembriamo ed eviti, pestando i piedi e dando in escandescenze, di far fare brutta figura alla Direzione Generale dello Spettacolo e di gettare su noi, innocentissimi, il sospetto di nostalgiche rivendicazioni nazionalistiche. Non siamo affatto nazionalisti: ma ci pare d'aver diritto (parliamo come cittadini), quando entriamo pagando in un teatro italiano dove agisce una Compagnia straniera, di esigere che quella Compagnia sia all'altezza del nostro denaro.
Che se scarti han da essere, preferiamo che sian scarti nazionali: almeno restiamo in famiglia.

COLLABORATORI

P. VANDENBERGHE: LA RABBIA NEL CUORE, commedia in tre atti * *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): GIGI CANE; MANARA VALGIMIGLI; ELIGIO POSSENTI; MARCEL LE DUC; G. PILLEMENT; VITO PANDOLFI; BRUNO SCHACHERL; DILVO LOTTI; BASIL MALONEY* * *Copertina: CARLOTTI (Marta, la protagonista di " La rabbia nel cuore ")* * *Disegni di LUZZATTI; LOTTI; PICASSO; VIES* * *Seguono cronache fotografiche e rubriche varie.*

Tempesta in un bicchiere d'acqua sporca

*Mutilato allo stesso modo avvilente e definito dall'*Hinkemann *di Ernst Toller, il giovane neutralizzato protagonista di* Rage au coeur *non ha le velleità simbolistiche e rivoluzionarie dell'illustre compagno ond'è stato preceduto nella sventura. L'orrenda mutilazione di Alain — questa mutilazione insieme terribile e ridicola — non si dilata, com'era il caso di Hinkemann, a diventare atto di accusa ma rimane per tutti i tre atti della scaltra commedia di Vandenberghe un fatto strettamente personale di colui che ne è vittima: Alain si duole della propria invalidità come, per dire, lo zio Pietro si dorrebbe d'esser tradito dalla sua pazza sposa, la signora Marta. Se ne duole come d'uno spiacevole incidente ma non sembra rendersi conto della vera natura della mutilazione che lo fa in definitiva straniero nel mondo degli uomini, cosa viva e morta nello stesso tempo, cosa giovane e vecchia, cosa pietosa e grottesca:* lusus naturae. *Rabbia nel cuore ma con le dimensioni d'una tempesta in un bicchier d'acqua: tant'è vero ch'egli accetta con un respiro di sollievo d'essere consolato, di placarsi. Tempesta in un bicchier d'acqua sporca: questo sì. Perchè il giovane Vandenberghe, in stretta osservanza dei precetti drammatici in uso fra le giovani generazioni letterarie, trae profitto dalla situazione in cui ha collocato il proprio personaggio solo — si può dire — in quanto essa gli consente di scalpicciare nella melma, nel fangaccio, negli acquitrini della giungla freudiana, d'immergere la mano esplorante nel fondo dell'assurdo Alain e di trarne pensieri e sensazioni viscide come rospi e altrettanto poco entusiasmanti e significanti. Di significante c'è l'inclinazione delle curiosità para-artistiche di Paul Vandenberghe e la molto relativa novità della situazione in cui egli esamina le possibilità di seduzione perduranti in un ex-maschio com'è Alain. Di accettabile c'è l'indubbia, seppur non ancor del tutto matura e piena, abilità di questo giovane Vandenberghe a costruir un'opera di teatro accozzando i materiali più improbabili con una disinvoltura e una sicurezza che molti consumati mestieranti gli potrebbero invidiare: costui, con quella sua aria di giovanetto perbene, è uno di quei pericolosi amministratori di scene e atti che dal nulla — come è nulla la sostanza di* La rage au coeur *— mettono insieme qualcosa di estremamente rappresentabile, di estremamente teatrale. Mistificazioni: bolle di sapone con l'aria di bombe a mano.*

Mistificazioni, come questa Rabbia nel cuore: *perfette imitazioni d'una bella commedia dove la gracilità della sostanza, l'abnorme struttura dei personaggi, il sofistico delle situazioni e dei loro scioglimenti sono difetti abilmente dissimulati sotto l'accortissima dosatura degli effetti scenici e l'accurata lubrificazione dei meccanismi spettacolari.*

Mistificazioni: cose difficili e pericolose come le zecche clandestine dove si logorano intelligenze ed energie spesso singolari in un'impresa deteriore e forse nemmeno tanto redditizia quanto si pensa.

Come questo Vandenberghe che ha prodotto in chiave falsa la valuta della sua commedia mentre con eguale travaglio e altra più legale materia avrebbe potuto battere moneta di teatro d'oro.

Come caso-limite d'un atteggiamento mentale e artistico di molti giovani d'oggi, val dunque la pena di divulgare la conoscenza di quest'opera. E a costo — noi che la pubblichiamo — di passare per auto-lesionisti è il caso di mettere il pubblico in guardia contro commedie del tipo di questa. Commedie che han tutta l'aria d'essere in regola, che sembran buone e belle commedie. E che, in definitiva, non sono altro che documenti, carte parlanti della nostra scombinatissima epoca.

Ma, per difendersene, bisogna pur conoscerle queste parlanti carte false!

Gigi Cane

LA RABBIA NEL CUORE

COMMEDIA IN TRE ATTI DI PAUL VANDENBERGHE

VERSIONE ITALIANA DI PAOLO TEGLIO

LE PERSONE

MARTA LEFRANC - SUSANNA VALLIER - MADDALENA LE DANTEC - ANGELA - ALAIN - PIETRO LEFRANC

* ATTO PRIMO *

Un modesto salotto, a Parigi.

(*Maddalena e Pietro sono seduti, uno di fronte all'altro. Sul tavolino, un servizio da tè. Due sigarette si stanno consumando in un portacenere. Pietro tiene tra le sue le mani di Maddalena*).

MADDALENA (*guardandolo negli occhi, con molta dolcezza*) — Povero Pietro. (*Pausa. Si alza. Ma lui non le lascia le mani*) Ma... ora scappo...

PIETRO — No. Ancora un po', Maddalena.

MADDALENA (*sedendo di nuovo, sorridendo*) — Siete incorreggibile.

PIETRO — Mi sentirò così solo, quando non ci sarete.

MADDALENA — Ci sarà Marta; sta per tornare.

PIETRO (*con infinita stanchezza*) — Oh, Marta: ormai siamo morti per entrambi.

MADDALENA — Non vorrete farmi credere che ventidue anni di felicità coniugale si cancellano dall'oggi al domani!

PIETRO — Sì, Maddalena. Proprio dall'oggi al domani. Precisamente dal giorno della morte del nostro povero Giacomo.

MADDALENA — Non vi sembra naturale... umano... che il suo dolore l'abbia mutata di fronte a voi? Le donne non soffrono allo stesso modo degli uomini; restano più fedeli alla memoria dei morti. È una tale angoscia di vedersi morire l'unico figlio e di vent'anni.

PIETRO — Ho rispettato il suo dolore e l'ho condiviso durante i primi mesi. Io pensavo che il tempo avrebbe diminuito la sua pena... E invece sono passati ormai due anni dalla morte di Giacomo, ed il modo d'agire di Marta non è mutato: vive esclusivamente di questo suo ricordo: è diventata una specie di dolce follia... Un'idea fissa.

MADDALENA — Non avete tentato di distrarla in qualche modo?

PIETRO — Fatica sprecata. Tutti i miei tentativi non hanno ottenuto altro risultato che scene molto penose. Mi chiamava padre snaturato... ingrato... senza cuore: che pensavo soltanto ai miei piaceri... alle mie meschine comodità. Insomma, con queste sue esagerazioni avrebbe finito col mettermi perfino contro la memoria di mio figlio.

MADDALENA — Ma via, Pietro, non sarete mica... geloso?

PIETRO — Non si è gelosi di un morto. Tanto più quando è il proprio figliuolo. Ma io sono... sì, ecco, sento una sorda irritazione. Eppure, Dio sa quanto ho amato quel ragazzo.

MADDALENA — Oh sì, Pietro... Come gli uomini amano i loro figli...

PIETRO (*dopo una breve pausa*) — Certo non ho avuto molte ore d'intimità con lui, e non avevo diritto che si confidasse con me.

MADDALENA — Giacomo era un ragazzo molto chiuso...

PIETRO — Molto. Ma eravamo felici tutti e tre, ed io non cercavo tanto per il sottile. L'unica mia preoccupazione era, si può dire, soltanto la felicità di Marta.

MADDALENA — E naturale.

PIETRO — Sì. Non so... Forse... Certi uomini, con la paternità mutano d'animo. Io rimasi innamorato di Marta. Ci siamo sposati così giovani. Non desideravo affatto un figlio. L'amore di lei bastava a riempirmi la vita.

MADDALENA — Sì. Ma lei?

PIETRO — Oh, per lei è diverso. È sempre stata madre, in modo selvaggio, tragico. Sono convinto che, dalla sua ultima bambola, ha sempre vissuto, magari incoscientemente, per quell'attesa. Dalla nascita di Giacomo, fino alla sua morte, è stata pienamente felice.

MADDALENA — Come non capire, dopo tutto questo, il suo smarrimento d'ora?

PIETRO (*proseguendo*) — Giacomo s'è portato con sè tutto il cuore di sua madre. Vedete, Maddalena, questo mi dà tanta pena: pensare che ci è voluta quella morte, per farmi capire quanto, in fondo, io contassi per lei.

MADDALENA (*con lieve tono di rimprovero*) — Oh, Pietro.

PIETRO — Ma sì. Giacomo era per lei una specie di trampolino, da spiccare il salto verso la gioia di vivere. Tutta la sua felicità le veniva da lui. Ne era tutta illuminata. Rideva, cantava, e ne approfittavamo tutti: io per primo. Ingenuo al punto di credere d'avere una parte qualsiasi nella sua felicità. Oggi però mi è impossibile non capire che, perdendo Giacomo, ho perso anche l'amore di Marta. Mi sento spaventosamente solo.

MADDALENA — Ancora un po' di pazienza, amico mio. Marta è giovane. La gioia di vivere la riprenderà e dopo quella dura prova tornerà a voi, più affettuosa e migliore.

PIETRO — No, Maddalena. Se avessi avuto un'ombra di speranza in questo senso, non vi parlerei così. Se ne parlo - e mi fa bene e mi dà sollievo - è perchè non c'è via di scampo. Fino a qualche mese fa, era soltanto inquieta... Ora si fa aggressiva: sorprendo talvolta nel suo sguardo dei lampi d'odio.

MADDALENA — Esagerate.

PIETRO — Non esagero. Pensate un po': ha davanti allo spirito la visione ferma di un adolescente paragonabile ad un angelo, una creatura che resterà nel suo ricordo eternamente giovane e bello... sicchè quando vede la mia faccia disfatta, la mia triste realtà vivente, mi serba un sordo rancore. La mia presenza sgraziata la distoglie ogni momento dal suo sogno interiore: un vivo non può lottare contro il ricordo di un morto. La vita ci segna senza pietà, e ci diminuisce ogni giorno di più. Il corpo si appesantisce, le rughe ci scavano, i capelli imbiancano... (*Sorride tristemente*) Un angelo non conosce questi inconvenienti.

MADDALENA (*sorridendo anche lei*) — Sì, Pietro. È lo stesso destino per tutti. L'amore scusa, abbellisce ogni cosa, e, quando si ama qualcuno, non ci accorgiamo nemmeno che invecchia.

PIETRO — Marta lo vede, purtroppo. Vi confesserò una cosa, Maddalena: dalla morte di nostro figlio... noi dormiamo in camere separate. E da quel giorno non ho mai più potuto stringere tra le braccia Marta, nemmeno una volta.

MADDALENA (*meravigliata*) — Davvero? a questo punto?

PIETRO — Vedete bene che ho motivo per essere inquieto e anche disperato...

MADDALENA — È atroce.

PIETRO (*sovrapensiero*) — Eh... sì...

MADDALENA (*a sua volta gli afferra la mano*) — Pietro caro, conoscete il mio affetto per voi. Vorrei tanto poter esservi utile...

PIETRO — Maddalena, forse non ve ne rendete conto, ma voi mi aiutate moltissimo a vivere... Ogni nostro incontro è per me una specie di tonico. Io penso molto a voi; potrei dire... ogni giorno. Siete una donna, voi, una vera donna... Sapete sorridere e perfino ridere. Portate abiti di una gaiezza luminosa, amate la musica, i libri e vi trovate a vostro agio anche in una trattoria di campagna: insomma tutti i piccoli piaceri della vita. Siete gioviale, affettuosa, viva: ecco.

MADDALENA (*sorridendo e vagamente turbata*) — Ah, viva sì. Di una vita passionale. E, ho perfino ritegno a dirvelo, sono molto felice.

PIETRO — Non abbiate scrupoli. È così riposante, per me, vedere un viso che mi fa credere ancora possibile la felicità.

MADDALENA — Ma certo, Pietro.

PIETRO — Quello che mi ha sempre stupito è che, ancora così giovane e bella, non abbiate mai pensato a risposarvi.

MADDALENA (*enigmatica*) — Forse proprio perchè amo troppo la vita.

PIETRO — Ma... l'amore, Maddalena?

MADDALENA (*sorridendo*) — Ecco, vi dirò: sento una specie di amore universale, che mi dispensa da un amore individuale... è molto vantaggioso, questo...

PIETRO — Ma allora... il piacere?

MADDALENA (*misteriosa ma sempre sorridente*) — Ah, beh! (*Ride*) Ma, mio caro, ora rasentiamo l'indiscrezione.

PIETRO — Non passerò i limiti, state tranquilla.

MADDALENA — Non ve ne farei una colpa; non siamo forse vecchi amici?

PIETRO — Sicuro. (*La guarda pensoso*) Quando vi vedo così bella, così sana, fiorente... penso ai molti giovanotti che vi faranno la corte.

MADDALENA — Non a lungo. Li disarmo subito. Non posso soffrire i ragazzi.

PIETRO (*stupito, ma gradevolmente*) — Eppure la gioventù è bella, è gradevole.

MADDALENA — In un uomo, ciò che mi attrae è la sua personalità, l'intelligenza, il cuore. Soprattutto la sua esperienza. Sono una donna fatta, io; e alla mia età non si è mai prese da un giovane; lo si prende. Non mi sento nessuna vocazione per far la parte di balia d'amore.

PIETRO — Eppure mi avevano detto che certe donne, dalla trentina in su...

MADDALENA — Non bisogna generalizzare. Certo, vi sono donne che subiscono a fondo il fascino di un volto giovane, una specie di ammirata tenerezza, un bisogno di protezione, di caste carezze. Ma il cuore ed i sensi formano un tale miscuglio, che la loro sensibilità finisce per smarrirsi. In quei casi, nove volte su dieci, si tratta di donne che per sterilità, o per altre ragioni, non hanno potuto appagare il loro bisogno di maternità. Ma io, lo sapete, non ho mai amato i bambini. Non ho mai desiderato di essere madre...

PIETRO — Mai?

MADDALENA — Mai. Sono così poco madre, che quel che mi dite di Marta mi confonde un po' le idee: mi sembra eccessivo e mi stupisce. Non so, mi pare... (*Si ferma, imbarazzata*).

PIETRO — Che cosa?

MADDALENA — No, niente. Stavo per dire una

sciocchezza. Marta non c'entra. Il mio caso è particolare. E non ha niente a che vedere con quello che stiamo dicendo, no? Eppoi... Come potrei capire Marta? È una madre. Io sono nata per l'amore. Sono una di quelle donne che, fino alla morte, serba davanti all'uomo un cuore di fanciulla...

PIETRO (*quasi allegro*) — In fondo, siamo fatti per comprenderci. Il desiderio di paternità non mi ha mai ossessionato. Avrei dovuto sposare voi.

MADDALENA — Non dite sciocchezze, Pietro.

PIETRO — Sul serio: con voi, almeno, non sarei stato « ingannato ».

MADDALENA — Che modi di dire...

PIETRO — Non ne trovo altri... dovrei dire « leso? ».

MADDALENA — Meglio.

PIETRO — Sentite, Maddalena, io, a voi, ho detto tutto di me... Voi siete la sola che mi può salvare. Non bisogna più lasciarmi solo, Maddalena.

MADDALENA — Non ho affatto intenzione di « lasciarvi solo », come dite voi.

PIETRO (*incalzante*) — Cercate di capirmi. Io non mi posso più contentare delle vostre deliziose visite, più o meno bimestrali... Vorrei vedervi più spesso. Uscire con voi, andare a spasso, ai concerti, a teatro... Insomma uscire da questo clima deprimente.

MADDALENA — E mi farete la corte?

PIETRO — Certo.

MADDALENA (*ridendo*) — Evviva la sincerità.

PIETRO — Perchè sottilizzare? Non siamo vecchi amici? Non ci siamo già capiti da un pezzo? Anche a mezze parole? Gli scrupoli... i motivi che avevamo per non superare i limiti della stretta amicizia, ora non esistono più... Voi siete libera, ed io non sono da meno di un vedovo...

MADDALENA — Pietro...

PIETRO — Anche se è la compassione a spingervi verso di me, non mi sentirò umiliato. Vicino a voi io vivo ore che poi non dimentico.

MADDALENA (*pronta*) — No, Pietro, per pietà; mi mortificate inutilmente.

PIETRO — Non ho più molta fede nelle mie doti di seduttore.

MADDALENA (*civetta, per nascondere il suo lieve turbamento*) — Ho capito, ora scegliamo i complimenti.

PIETRO — Non mi faccio illusioni, io. Capitemi, Maddalena. Non cerco « un grande amore », ma semplicemente della tenerezza... La gioia di vivere con voi ore un po' liete; potervi stringere qualche volta tra le mie braccia; sentirvi al centro dei miei pensieri.

MADDALENA — Così mi mettete in un imbarazzo tremendo, Pietro. Credete sul serio che una donna come me non possa essere sinceramente attratta verso un uomo come voi? Io non considero la vostra richiesta come una preghiera, ma la ricevo come un omaggio che mi fa felice.

PIETRO (*le afferra la mano, che posa contro la sua guancia, baciandola amorosamente*) — Maddalena... Cara dolce Maddalena... Avevo ragione di credere e di sperare in voi... (*La porta del fondo si apre bruscamente. Alain compare. Con un solo sguardo ha visto ed ha capito tutto. Tanto più facilmente che Pietro, interdetto e sorpreso, non ha lasciato la mano di Maddalena*).

ALAIN — Oh, pardon. Credevo non ci fosse nessuno. (*Scompare e si chiude la porta. Tutto ciò è avvenuto in un attimo*).

MADDALENA (*che voltava quasi le spalle alla porta e che non ha visto nulla, con voce inquieta*) — Chi era?

PIETRO — Alain, mio nipote. Mi pare di avervelo già presentato.

MADDALENA (*cercando*) — Ah, sì, ricordo: quel ragazzo un po' strano che avete in casa?

PIETRO — Che abbiamo raccolto. È figlio di una mia sorella morta con suo marito sotto un bombardamento. Lui solo si è salvato, con qualche ferita. È con noi dalla morte dei suoi genitori.

MADDALENA — Ci avrà visti, naturalmente...

PIETRO — Vede tutto ciò che non deve vedere; ascolta tutto ciò che non dovrebbe sentire... perfino dietro le porte. È sempre in giro a spiare. Curioso ragazzo. Non lo credo molto buono... ma ha qualche attenuante...

MADDALENA — Esistono individui che hanno il diritto di essere peggio degli altri?

PIETRO — Diritto, no. Certo. Ciascuno di noi ha la sua croce. Ma quella di Alain è veramente troppo pesante per le sue ossa non ancora fatte.

MADDALENA (*incuriosita*) — Come?

PIETRO — Ho già parlato troppo.

MADDALENA (*sorridendo*) — Un segreto?

PIETRO — Un segreto, che conosco soltanto io in questa casa. Con Alain, si capisce; ma lui ignora che io lo conosco.

MADDALENA — Non voglio essere indiscreta, ma mentirei se dicessi di non essere curiosa. E questo segreto vi fa essere indulgente con lui?

PIETRO — Sì. Viviamo sotto lo stesso tetto, ma ci ignoriamo. Del resto, è molto chiuso e anche un po' sornione.

MADDALENA — E Marta?

PIETRO — Lo odia. Non si possono soffrire. È forse l'unica cosa che mi avvicina un poco ad Alain: siamo le due vittime di Marta.

MADDALENA — Strano. Parrebbe che la presenza di questa creatura giovane, in casa sua, dovrebbe anzi distoglierla dal suo tormento.

PIETRO — Tutt'altro. Le aggrava il rimpianto perchè Marta lo confronta. E siccome Alain è tutt'altro che perfetto, fa colpa alla sorte di averle strappato un figlio che diventa per lei, di giorno in giorno, l'ideale della perfezione, e le ha messo in casa un ragazzo che considera un demonio.

MADDALENA — Ma che fa nella vita?

PIETRO — Ora è un'altra volta disoccupato. Lavorava da un libraio, ma siccome perdeva il tempo a sfogliar libri, ha finito di farsi cacciar via.

MADDALENA — Pietro caro, siete proprio cascato male. Ma ci penserò io a rimettere un po' d'ordine in tutto questo.

PIETRO — Siete buona, Maddalena.

MADDALENA — Nemmeno per idea: io sono invece una grande egoista. (*Si alza*) Questa volta, scappo sul serio. E siccome quel ragazzo ci ha sorpresi in piena espansione, è inutile confermargli il sospetto.

PIETRO — Vi accompagno fino al metrò. Permettete?

MADDALENA — Con gioia. (*Escono*).

PIETRO (*prima di scomparire agli occhi del pubblico, si rivolge nelle quinte, in fondo al corridoio*) — Angela, potete mettere in ordine il salotto.

VOCE DI ANGELA — Subito, signore. (*Angela entra e riordina il salotto: colloca il vasellame sudicio sul vassoio, e si accinge ad uscire, quando Alain giunge da un'altra porta. Nel vedere Angela, che non si aspettava probabilmente di trovare, nasconde dietro la schiena un pigiama, che aveva arrotolato; ma Angela ha scorto il suo gesto*).

ANGELA (*diffidente*) — Che cosa state armeggiando, voi, al solito?

ALAIN — Niente.

ANGELA — Non sono ancora stupida del tutto: che cosa nascondete dietro la schiena?

ALAIN — Affari miei.

ANGELA — Sranno affari vostri, ma se avete fatto un'altra sciocchezza e la signora se ne accorge, poi chi ci va di mezzo sono sempre io, capito?

ALAIN — Non esageriamo. Quando succede un guaio in casa, mia zia non se la prende che con me; ma io ho le spalle larghe.

ANGELA (*curiosa*) — Andiamo, signor Alain, siate gentile e ditemi che cosa nascondete dietro la schiena.

ALAIN — È un pigiama... un pigiama quasi nuovo. (*Lo mostra*).

ANGELA — Un pigiama?

ALAIN — Era di mio cugino.

ANGELA (*già inquieta*) — Dove l'avete preso?

ALAIN — Nella camera di Giacomo, no?

ANGELA (*spaventata*) — Mio Dio, avete osato entrare nella camera del...

ALAIN — ... del morto, sì, Angela. Zia Marta, contrariamente alle sue abitudini, ha dimenticato la chiave nella toppa, e io ne ho approfittato per violare il santuario. Ed ho preso questo bel pigiama, che mi sarà utilissimo, visto che i miei sono ormai fatti di buchi.

ANGELA (*spaventatissima*) — Sapete bene che nessuno, fuorchè la signora, può entrare in quella stanza. Adesso succederà il finimondo...

ALAIN (*ironico*) — Il finimondo, non c'è dubbio.

ANGELA — Avrete buttato tutto all'aria?

ALAIN — Niente. Mi sono limitato a guardare. Ho aperto qualche cassetto, ho aperto l'armadio. Ho frugato un po' dappertutto, ma con riguardo, con tanto riguardo, che il fantasma di mio cugino non si è degnato di comparire per scacciarmi a pedate. Anzi, deve esser rimasto contento; deve essersi detto: «finalmente, ecco una faccia nuova».

ANGELA (*superstiziosa*) — Non dite queste cose, signor Alain.

ALAIN — Quella camera v'impressiona, eh, Angela?

ANGELA — Diamine. Ho sentito tante volte la signora piangere sospirare parlare da sola, lì dentro... Mi fa un po' paura.

ALAIN — Non bisogna aver paura dei morti, Angela. Continuano ad esistere solo perchè noi li teniamo presenti.

ANGELA (*angosciata, ma curiosa*) — Dite... Com'è, com'è ora quella camera?

ALAIN — Esattamente come prima; solo le persiane sono chiuse. Si crederebbe che Giacomo l'abbia appena lasciata e che stasera ritornerà. I mobili son tutti in ordine, col gran letto in mezzo, dove dormivo con lui nelle vacanze... (*Sovrapensiero*) La sera non si finiva mai di chiacchierare. Povero Giacomo. Era un bravo compagno. Il suo pigiama era sotto il guanciale, come una volta.

ANGELA (*tremante*) — Signor Alain, rimettete il pigiama dov'era, prima che la signora ritorni dal cimitero.

ALAIN — Ma sul serio credete che farò marcia indietro? C'era da diventar idrofobi a vedere tutti quei suoi vestiti allineati nell'armadio, e tutta la biancheria nel cassettone, mentre io non ho niente da cacciarmi addosso. Mia zia è così fuori di senno che non ha neppur voluto far lavare l'ultima biancheria che Giacomo ha indossato. Proprio pazza, no?

ANGELA (*pratica*) — Si rovinerà ogni cosa...

ALAIN — In uno dei cassetti dell'armadio vi sono dei fazzoletti sporchi, le calze e la camicia che portava il giorno dell'investimento. Si scorgono ancora delle macchie scure: sangue.

ANGELA (*impressionata*) — Madonna Santa!

ALAIN — Insomma, Angela, voi che siete intelligente e ragionevole, non trovate che sia assurdo?

ANGELA — La signora è diventata maniaca...

ALAIN — Pazza! Quando la vedo far la spola sempre dal cimitero alla camera del defunto, mi fa pensare a un moscone spaventato, che dà la testa contro i muri, senza accorgersi che la finestra è aperta.

ANGELA (*un po' scandalizzata*) — Signor Alain... andiamo...

ALAIN — Proprio: andiamo... (*Pausa*) Anche per quella storia della motocicletta...

ANGELA — Che motocicletta?

ALAIN — La motocicletta con la quale Giacomo s'è ammazzato. Non è neanche tanta scassata; avrei potuto ripararla e servirmene io. Nossignori. Mia zia preferisce vederla arrugginire. E non è matta? Io non ho nemmeno una bicicletta.

ANGELA (*conciliante*) — Andiamo, non siate cattivo, signor Alain.

ALAIN — Non sono cattivo. Dico la verità.

ANGELA (*prudente*) — Ad ogni modo, per il pigiama io non so niente e non ho visto niente.

ALAIN — Che vi salta in testa? Sono abbastanza uomo per assumere le mie responsabilità.

ANGELA (*inquieta*) — Hanno aperto la porta del corridoio. Dio, sarà la signora...

ALAIN (*indicando il pigiama*) — Ora la caccio nel sacchetto del bucato. Non è molto sporco, e non sono superstizioso. Ma è prudente. (*Esce. Angela sta per lasciare la stanza, portando via il vassoio. Entra Marta. È vestita di nero, ha il viso pallido, le occhiaie, ma non dà l'impressione di una donna stanca e rassegnata. Anzi, il suo dolore è selvaggio, aspro, combattivo. Una leonessa alla quale si son tolti da poco i cuccioli e si rigira nella gabbia. È ancora bellissima e affascinante*).

MARTA — Novità, Angela?

ANGELA (*timorosa*) — No... no, signora.

MARTA (*indicando il vassoio*) — E questo?

ANGELA — Ah, già... la signora Maddalena Le Dantec è stata qui oggi... Ha preso il tè col signore.

MARTA — Grazie, Angela. (*Angela esce. Marta, voltandosi, vede Pietro che entra*) Sei tu? Eri fuori?

PIETRO — Sì. Sono andato a prendere un po' d'aria. (*Breve pausa. Tossicchia per schiarirsi la voce*) Ho accompagnato al metrò Maddalena Le Dantec, che è venuta nel pomeriggio.

MARTA (*indifferente*) — Lo so.

PIETRO — Diggià? Non ha perso tempo, lui.

MARTA — Chi?

PIETRO — Alain. Non te l'ha detto Alain che era stata qui Maddalena?

MARTA — No, Angela.

PIETRO (*segretamente rassicurato*) — Ah, benissimo.

MARTA (*distrattamente*) — Sta bene?

PIETRO — Maddalena? Benissimo. La conosci? Sempre allegra, attiva, esuberante. Ti ha aspettata, ma poichè tardavi.

MARTA — Ha fatto bene. Non ho niente da dirle. E poi mi stanca con le sue chiacchiere. Ci comprendiamo sempre meno.

PIETRO (*con un po' d'amarezza*) — S'intende, accetta l'esistenza quotidiana, con molto coraggio e buonumore. Si tuffa nella vita ogni giorno più a fondo; mentre tu fai di tutto per uscirne. In queste condizioni, si capisce che non potrete mai...

MARTA (*con tono stanco*) — Per piacere, Pietro... Non ricominciare, eh? (*Ed esce. Pietro la guarda uscire e scuote il capo. Accende una sigaretta e va a scegliere sopra un tavolino una rivista ed un giornale. Entra Angela, con gli arnesi per raccogliere le briciole che sono rimaste sulla tavola. Vuoterà anche il portacenere. Nel frattempo, Pietro ha trovato tra i giornali, che erano in giro sul tavolo, una rivista di un genere speciale, sulla copertina della quale si può scorgere una donna quasi nuda*).

PIETRO (*ha in mano la rivista*) — Chi ha portato qui questa indecenza?

ANGELA (*interdetta*) — Non so... signore. Non io.

PIETRO — Lo credo. E neppure io, nè la signora. Non può essere che Alain.

ANGELA — Può darsi.

PIETRO — Non proibisco a mio nipote di leggere riviste pornografiche, se ci si diverte, ma potrebbe almeno avere il pudore di tenerle nella sua stanza. Possono capitare sotto gli occhi di chiunque venga a trovarci. Dov'è ora?

ANGELA — Il signor Alain? Dev'essere in lavanderia.

PIETRO — Che idea. A far che? Bolle di sapone?

ANGELA (*ridendo*) — Non credo, signore.

PIETRO — È capace di tutto. Gli vado a dire ciò che merita. (*Esce, portando con sè la rivista ed un giornale*).

ANGELA (*sta per uscire coi suoi arnesi, quando appare Marta, sconvolta. Sembra pazza*).

MARTA (*fuori di sè*) — Chi si è permesso di entrare nella camera di Giacomo?

ANGELA (*tremante di paura*) — Non lo so, signora.

MARTA — Non so, e non so! Voi non siete stata, vero?

ANGELA (*con un gesto di spavento*) — Oh, vi pare, signora!

MARTA — E neanche il signore... (*Con disprezzo*) Che ci andrebbe a fare, disgraziato? Non può essere che Alain. D'altronde, appena entrata, ho subito sentito l'odore di tabacco e di lavanda. Giacomo, lui, non ha mai fumato. Io mi sono sforzata in tutti i modi a serbare intatta l'atmosfera di quella camera, ed ecco che quel vagabondo viene a sporcarla con la sua presenza. E non basta. Ha curiosato, ha buttato tutto all'aria, si è seduto sul letto, e ha rubato il pigiama di mio figlio.

ANGELA (*ipocrita*) — Il pigiama? Oh, è orribile, signora.

MARTA — Dov'è? Cercatelo, chiamatelo, voglio vederlo. (*Angela esce rapida. Rimasta sola, Marta cammina in lungo e in largo, come una furia, torcendosi le mani. Alain appare, con un sorriso quasi insolente sulle labbra*).

ALAIN (*con candore*) — Avete qualche cosa da dirmi, zia?

MARTA — Hai avuto il coraggio di entrare nella camera di tuo cugino?

ALAIN — Oh, il coraggio... Sì, insomma, ci sono entrato...

MARTA — Te l'avevo proibito, assolutamente proibito.

ALAIN — Sicuro zia. Ma oggi ho visto la chiave sulla porta, ciò mi ha turbato. Ho ripensato al mio povero cugino. Ho riflettuto, ed è stata una specie di preghiera, una preghiera a modo mio, andare a meditare fra gli oggetti che gli appartennero. Un modo come un altro di onorarne la memoria. Allora ho spinto pian piano la porta e sono entrato...

MARTA — Ipocrita. E per onorare la sua memoria, vai a rovistare in tutti i cassetti, apri i suoi armadi? È per onorare la sua memoria che hai rubato il suo pigiama?

ALAIN — Oh, rubato! Sapete bene che ve l'avrei detto. Ho pensato: forse zia Marta non si rende conto che non ho più niente da mettermi addosso... (*Gentilmente*) Poichè, sapete, zia, non ho proprio più niente da mettermi.

MARTA — E allora va a lavorare, vagabondo! Puoi anche andare stracciato; non me ne importa niente. Ma non ti darò mai, capisci, mai, da metterti un indumento appartenuto a Giacomo. Nel fuoco, piuttosto.

ALAIN (*angelico*) — Non è mica gentile, questo.

MARTA — E non esasperarmi, hai capito? Non ti perdonerò mai quello che hai fatto oggi. Sei un essere vile e spregevole. Sporchi tutto quello che tocchi. Entrando in quella camera, ne hai offesa la purezza, non fosse altro col tuo respiro. Non potevi farmi rabbia peggiore. Comunque, riportami subito il pigiama.

ALAIN (*apparentemente sottomesso*) — Va bene, zia. Appena asciutto, lo riporto.

MARTA (*interdetta*) — Asciutto?

ALAIN — L'ho messo nella caldaia con la biancheria.

MARTA (*atterrita*) — Hai fatto questo! Hai osato fare questo! (*Va verso di lui minacciosa*) Mascalzone.

L'hai fatto apposta, non è vero? Sapevi che facendo così avresti distrutto per sempre il ricordo vivo che mi restava di lui.

ALAIN (*sarcastico*) — Bel modo di onorare la sua memoria... (*Con disprezzo schiacciante*) Con dei panni sporchi.

MARTA (*gli dà un ceffone, e si allontana un poco, in preda ad una crisi di pianto, che sta per mutarsi in una crisi di nervi. Alain ha incassato senza battere ciglio. È in preda ad un'ira sorda, che sa padroneggiare, ma che è tuttavia violenta. Si vendicherà poco a poco, con parole tremende*).

ALAIN — Pare che vi abbia fatto una certa impressione quel che io vi ho detto.

MARTA (*con voce rauca, attraverso il suo pianto*) — Taci, per l'amor di Dio. Dovresti vergognarti. Sei ignobile.

ALAIN — Può darsi.

MARTA — Sei sempre stato un vizioso sornione. Ti rivedo a tredici anni, con le mani in tasca, gli occhi pesti, a curiosare dappertutto, tentando sempre di ascoltare i discorsi dei grandi. Mi facevi già ribrezzo. È stato un miracolo che tu non abbia contaminato Giacomo. Rabbrividivo d'angoscia, durante le vacanze, a vederti sempre con lui. Ah, se non avessi temuto di mettermi in urto con i tuoi genitori...

ALAIN — Se credete che Giacomo abbia aspettato me...

MARTA — Non ti permetto d'insudiciare la memoria di Giacomo.

ALAIN — E chi la insudicia? io? Povero Giacomo! È stato un adolescente, come tutti: curioso, tormentato. Era anche più inquieto di me, poichè gli permettevate ben di rado, di staccarsi dalle vostre sottane. Le sue innocenti curiosità, che non poteva appagare, si gonfiavano e diventavano idee fisse. Io ero più libero di fare esperienze in materia.

MARTA — A sentirti parlare, tu eri un piccolo santo, e lui un demonio. Vero?

ALAIN — Non un demonio... ma un ragazzo sempre inquieto per colpa vostra, del vostro affetto esclusivo e tiranno: sua madre se lo covava, e lui soffocava sotto le sue carezze. Appena aveva un minuto di libertà, tornava ai suoi monologhi a voce bassa piena di paura e di passione.

MARTA — Bugiardo. Sei un bugiardo, e anche vigliacco: ti accanisci su un morto.

ALAIN — Dico la verita. Voi vi fate delle illusioni su Giacomo, cara zia. Di noi due, è stato lui a fare le prime scoperte ed a istruirmi.

MARTA — Non è vero. Non ti crederò mai. Giacomo era un ragazzo puro. Lo è stato fino alla morte. Stentavo a crederlo, ma le sue risposte alle mie abili domande me ne hanno convinta. E tutto questo senza falsi pudori.

ALAIN (*alzando le spalle*) — Sfido, capiva che una simile confessione vi avrebbe fatto soffrire; temeva le vostre lacrime e il vostro sdegno. Perchè vi voleva molto bene, e siccome era un po' vile, ha preferito la bugia pietosa.

MARTA — Puoi sfiatarti, sfinirti, accanirti; non mi convincerai mai.

ALAIN — Lo so. Neghereste fede anche ai vostri occhi perchè la certezza di quella sua purità vi è necessaria. È quella che vi aiuta a vivere il vostro sogno insensato e pericoloso. In fondo, è quasi un sollievo per voi che la morte ve l'abbia strappato, prima di giungere a dividere il suo cuore con un'altra, e di, abbandonarle il suo corpo tutto intiero. Voi siete ormai segretamente placata, vero? Poichè sapete che in quelle spartizioni, è sempre la madre ad essere defraudata.

MARTA (*sordamente*) — Taci.

ALAIN (*si accanisce, senza pietà, scandendo le parole*) — Una madre ha soltanto il permesso di posargli le labbra sulla fronte, o sulle guance, mentre l'altra...

MARTA (*punta sul vivo di sè stessa*) — Davvero sei un mostro, Alain.

ALAIN (*pacificamente*) — Sì, ma io almeno lo so. Però anche voi, nel vostro genere, siete un mostro. Non lo sapevate? Ve lo dico io, ora. Così lo sapete.

MARTA — Se io sono un mostro, tutte le donne degne del nome di madre sono come me.

ALAIN — Pazze come voi ne conosco poche. Ciò che salva la maggior parte delle madri, è che esse sono anche donne di un uomo, un marito, e che quest'uomo rimane sempre un po' il loro amante... Come mia madre, per esempio: adorava papà... adorava anche me, ma non provava per questo la necessità morbosa di gironzolare, giorno e notte, col cuore in gola, intorno al mio corpo. Mentre voi, voi non avete mai amato mio zio.

MARTA — Che ne sai, stupidino?

ALAIN — Salta agli occhi. D'altra parte lo dicevano tutti, in casa. Lo chiamavano: « quel povero Pietro! ». È tutto dire. Ma quel povero Pietro ora ha capito, e si prepara a filare il perfetto amore con un'altra...

MARTA — Cosa? Che dici? Un'altra calunnia.

ALAIN — Un semplice presentimento. Tra pochi giorni, mio zio sarà l'amante di Maddalena Le Dantec.

MARTA — E tu credi con questo di farmi penare? Povero scemo! Se tu sapessi quanto me ne importa.

ALAIN (*con un sorriso feroce*) — È meraviglioso: urlate di disperazione perchè ho fatto lavare il pigiama di vostro figlio... e restate indifferente per il tradimento dell'unico essere che vi abbia amata. A parte questo, voi non siete mostruosa.

MARTA — Taci furfante! Mi vuoi fare impazzire, alla fine? Credi di non avermi fatto già abbastanza male?

ALAIN — Ve lo rendo. Dalla morte dei miei genitori, non avete mai smesso di perseguitarmi col vostro odio, proprio quando avevo più bisogno di affetto. Non mancavano che le sberle... e oggi le ho avute. Siamo a posto. Ho incassato, l'avete ben visto; ma non crediate che le dimenticherò.

MARTA — Vuoi forse delle scuse, moccioso?

ALAIN — Me ne infischio delle scuse. (*Ironico*) Offro quel ceffone alla memoria di Giacomo.

MARTA (*violenta*) — Ti proibisco di pronunciare mai il nome di Giacomo.

ALAIN — Avete paura, eh? Presentite che avrei soltanto poche parole da dire, dare una o due prove per distruggere la sua leggenda. Povero Giacomo! Almeno io gli ho voluto bene per quello che era, un

ragazzetto come tanti altri... Dev'essermi riconoscente di portarlo nel mio ricordo, tale e quale era, senza trucco. Il vostro buffo amore materno, la vostra stupida idolatrìa deve metterlo a disagio anche lassù come lo ha sempre messo in imbarazzo da vivo. Non gli avete mai lasciato respiro, povero ragazzo.

MARTA (*furente di rabbia*) — La vuoi smettere una buona volta, dannato? Mi vuoi spingere alla disperazione? Ma io ho l'ultima parola, amico. (*Apre la porta e chiama*) Pietro! (*Ad Alain*) Ora farai i conti e subito. Puoi far fagotto, e prepararti a sloggiare. Andrai a sputare il tuo veleno dove vorrai, ma fuori di qui.

ALAIN (*si accontenta di sorridere insolentemente, ed accende pacificamente una sigaretta. Pietro entra*).

MARTA (*febbrile*) — Pietro! Se ti resta un dito di buon senso o un'ombra di umanità, caccia via questo verme. Non posso più sopportarlo.

PIETRO — Che cosa ha fatto?

MARTA — Da un'ora mi sta insultando.

ALAIN — Non vi ho insultata; ho soltanto dette delle verità, che avete scambiato per insulti: è diverso.

MARTA — Non negare: per fortuna, tuo zio ti conosce.

ALAIN — E per fortuna, conosce anche voi. Vi chiedo soltanto di ripergli parola per parola, quello che ho detto... (*insiste*) cominciando dalla faccenda del pigiama di Giacomo... (*Pausa. Si sente solo il respiro ansante di Marta*) Lo vedete? Siete la prima a sentirvi tremendamente imbarazzata a raccontarglielo. (*A suo zio*) Mi sono guadagnato le seguenti qualifiche: vizioso, sudicione, scemo, ladro e altre che mi sfuggono. Il tutto condito da un ceffone.

PIETRO (*stupito*) — Hai schiaffeggiato Alain?

MARTA — L'ho schiaffeggiato. E con questo? Mi aveva spinta agli estremi...

PIETRO (*sconcertato*) — Ah, siete due bei tipi.

MARTA (*alzando le spalle*) — Non trovi altro da dire?

PIETRO (*nervoso*) — Che vuoi che dica? Ho giurato a mia sorella, al suo letto di morte, che terremo Alain presso di noi quanto vorrà.

MARTA — E così, tra un giuramento a tua sorella e la dignità di tua moglie, tu non esiti affatto?

PIETRO (*amaro*) — Mia moglie? Non far della ironia, Marta. È troppo amaro. Da due anni non sei più una moglie. Non sono stato io a volerlo. (*Sottovoce*) Mi sono umiliato abbastanza. (*Marta china il capo*) Alain è figlio di mia sorella, è legato a me da vincoli di sangue; tu invece hai voluto ritornare un'estranea. E sia. Se Alain vuol andarsene... decida lui...

ALAIN (*con fermezza*) — Voglio rimanere. Non sono a vostro carico. Vivo della rendita dei miei genitori, della quale - tanto che ci siamo - è bene ricordare a zia Marta che una parte di essa è già servita a monumentare e infiorare la tomba di Giacomo: è vero zia Marta, così sensibile e pronta a darmi del ladro?

MARTA (*ad Alain*) — Puoi aggiungere « mascalzone » all'elenco di poco fa... (*A Pietro*) Rifletti bene, Pietro: se Alain non se ne va, vado via io. Scegli: lui o io.

PIETRO — Ho detto tutto quello che avevo da dire.

ALAIN (*con terribile calma*) — Niente minacce vane, zia Marta. Nè voi... nè io. Perchè io non voglio andarmene, e voi andarvene non potete. L'ombra di Giacomo è in tutte le stanze di questa casa: qui è nato, qui è morto. Non potrete mai andarvene.

MARTA (*vinta, scoppia in pianto*) — In due ad accanirvi contro di me: è troppo.

PIETRO (*compassionevole*) — Andiamo, Marta...

MARTA (*eccitandosi*) — Non ti avvicinare, non toccarmi. Mi fai orrore quanto lui. Prendi le sue parti contro di me, contro di me che ti sono stata fedele compagna per più di vent'anni. I tuoi vincoli di parentela, il tuo stesso giuramento, non giustificano una simile indulgenza. Voi siete uniti da non so quale losca complicità che mi sfugge. Ma non fidarti di lui; ti tradirà, come tradisce tutti. Ti ha già tradito un momento fa, sentendo il bisogno di dirmi che Maddalena Le Dantec sta per diventare la tua amante. Puoi correre dietro tutte le sgualdrine della terra, ma lascia in pace me; lasciate in pace me che non vi domando nulla. Resterò sola. Sola col mio ragazzo... (*Esce*).

PIETRO (*tentennando il capo*) — Povera Marta, povera donna! (*Ad Alain, senza ira*) Perchè le hai parlato di Maddalena, stupido?

ALAIN (*sincero*) — Zio, giuro che non volevo farvi torto. M'è venuto così, nella rabbia. D'altra parte, sapevo che lei se ne infischiava. L'evete sentita? Lo ha detto lei. Lei se ne infischia - non vi ama - non vi ha forse mai amato.

PIETRO — Eppure... ho pietà di lei, io. Perchè tu non hai pietà, Alain? Perchè la offendi ogni momento?

ALAIN — Lei non ha avuto mai pietà di me... Nessuno ha avuto mai pietà di me. Eppure, sono dieci... cento volte... più da compiangere di lei... Più da compiangere di voi tutti... La sorte si è accanita contro di me, e io ho accumulato troppo odio, troppi rancori, per potere ormai sperare più in una vita dolce e tranquilla. Mai non cederò davanti alla zia. Oggi mi ha schiaffeggiato: giuro che mi vendicherò.

PIETRO (*alza le spalle*) — In che modo? Non puoi far niente contro di lei. Se anche tentassi di ucciderla, lei ti ringrazierebbe, prima di morire, perchè in fondo, non domanda che questo: andare da suo figlio.

ALAIN (*demoniaco*) — Conosco un tormento più raffinato di qualsiasi supplizio, un tormento, senza urli e senza ferite. Dapprincipio non ci se ne accorge... Un po' come chi ha un cancro, che continua a vivere bene, perchè non sa ancora il male che lo rode. Ma il risveglio è tremendo, come una follìa.

PIETRO (*tentennando il capo*) — Povero Alain!

ALAIN (*dolorosamente umano*) — Sì, zio, proprio così: « Povero Alain! ».

* ATTO SECONDO *

La stessa scena del primo atto.

(*Alain è solo in scena e legge una rivista, sdraiato sul divano, coi piedi più alti della testa. Ad un tratto crede di sentire un rumore, e scatta come fosse in agguato. Si alza e va a porre l'orecchio contro la porta: sembra che sgusci, senza rumore. In ogni suo atteggiamento, vi è qualcosa di felino e d'inquietante. Rassicurato sulla natura del rumore, riprende la posizione iniziale. Dopo un momento, suonano alla porta di ingresso. Esce per recarsi ad aprire, e ritorna seguito da Susanna Vallier. È una giovane donna, molto bella. Sembra molto più commossa che intimidita; ma poco a poco prende padronanza*).

ALAIN — Accomodatevi, prego.

SUSANNA (*in un soffio*) — Grazie...

ALAIN (*allegro, per metterla a suo agio*) — Come vedete... faccio io da cameriera; non abbiamo donne. Solo una a mezzo servizio che viene quando può... (*Con molta grazia*) Non siamo ricchi.

SUSANNA (*sorride un po' imbarazzata*) — Oh, ma...

ALAIN — Accomodatevi, signora... signora o signorina?

SUSANNA — Non ha importanza. Ma dite pure signorina.

ALAIN — Bene. Dunque, volete parlare alla signora Lefranc?

SUSANNA (*esitando un poco*) — Sì... Insomma, non è madame Lefranc quella signora sempre vestita di nero, che va quasi ogni giorno, alla stessa ora, al cimitero di Montmartre?

ALAIN — Precisamente.

SUSANNA — È qui?

ALAIN — Sì. È nella camera di suo figlio...

SUSANNA (*commossa*) — Nella camera di lui? Siete fratello di Giacomo?

ALAIN — Giacomo era figlio unico.

SUSANNA — Già, è vero... che stupida! Se Giacomo avesse avuto un fratello, me lo avrebbe detto. Infatti, non gli rassomigliate. Siete suo parente?

ALAIN — Cugino.

SUSANNA — Tutto si spiega. Non gli rassomigliate, ma avete lo stesso sguardo...

ALAIN — Avete conosciuto bene mio cugino?

SUSANNA (*chiusa*) — Sì. Molto bene. (*Pausa. È evidente che non vuole intrattenersi sull'argomento*).

ALAIN — Allora vado ad avvertire la zia che siete qui. (*Si alza*).

SUSANNA — Ditele per favore, che...

ALAIN — Mi perdoni, signorina, ma non posso accettare ambasciate per mia zia... sono un po'... in freddo con lei. Abbiamo litigato ieri sera... (*Per rassicurarla*) Una scena come ne succedono nelle migliori famiglie; ma poichè sono piuttosto orgoglioso, non vorrei immaginasse che approfitto di questo vostro incarico per fare il primo passo. (*Comico*) È contro la mia dignità... vi spiegherete con lei. Mi limiterò ad avvisarla.

SUSANNA (*sospirando*) — Siete molto gentile...

ALAIN (*si accinge ad uscire*)— Chi debbo annunciare?

SUSANNA — Il mio nome non le direbbe niente... insomma, annunciatele la signorina Susanna Vallier.

ALAIN (*si volta bruscamente. Un lampo di meraviglia e di compiacimento attraversa il suo sguardo. Ritorna vicino a lei*) — Susanna Vallier siete voi?

SUSANNA (*stupita*) — Perchè? Mi conoscete?

ALAIN — Se vi conosco? Ho nella mia camera, dieci lettere di Giacomo, nella quali non si parla che di voi...

SUSANNA — Davvero?

ALAIN — Giacomo era mio cugino, ma io ero anche suo amico e confidente... Oh, rassicuratevi, Giacomo era molto cortese... molto garbato... Non c'è niente, nelle sue lettere, che possa mettervi a disagio. Mi diceva soltanto la sua immensa felicità di avervi incontrata...

SUSANNA (*commossa*) — Povero caro. Povero caro. Com'è morto?

ALAIN — Ucciso in un incidente di motocicletta. Lo riportarono qui agonizzante. È morto nella sua stanza, senza riprendere conoscenza, senza che sua madre potesse ottenere da lui un ultimo sguardo.

SUSANNA — Povera donna. Quanto ha dovuto soffrire anche lei!

ALAIN — Soffre ancora come il primo giorno.

SUSANNA — La capisco. Il mio dolore invece è molto recente. L'ho saputo soltanto quindici giorni fa, per caso.

ALAIN — Ma come mai a quasi due anni dalla sua morte, voi...

SUSANNA (*spiegando*) — I miei genitori erano in America, quando un cablogramma da New York m'informò che mio padre era gravemente ammalato, e mia madre mi chiamava laggiù. A Parigi non mi tratteneva altro che l'amore di Giacomo. Ma mio padre era molto grave e mia madre era sola: non avevo il diritto di esitare. Quando ho annunciato la mia partenza a Giacomo, ho creduto che sarebbe impazzito di dolore. Mi aveva promesso di scrivermi, e dovevo rispondergli, indirizzando le mie lettere fermo posta.

ALAIN — Fermo posta?

SUSANNA — Sì. Giacomo non ha mai voluto darmi l'indirizzo dei suoi genitori; temeva che sua madre trovasse mostruoso che a vent'anni... egli avesse un'amante.

ALAIN (*con leggerezza*) — Che idea.

SUSANNA — Non è vero? Certo, era ancora bambino per inesperienza e timore... ma era proprio questo il suo fascino... Ma era anche un uomo, con la bellezza dei suoi vent'anni.

ALAIN — Certo.

SUSANNA — Vi confesso che i suoi timori avevano finito per turbarmi. Non ricevendo nessuna lettera sua, ho creduto per molto tempo che fosse sua madre a impedirgli di rispondere. Le lettere che gli inviavo mi venivano respinte dopo un certo tempo. Ma io scrivevo ugualmente senza perdere la speranza, ma facendo mille supposizioni... Non potevo credere che avesse cessato di amarmi tutto ad un tratto. Al mio ritorno, un mese fa, ho potuto ricuperare alla posta le ultime lettere che gli avevo scritte, ma senza poter scoprire le ragioni di quel misterioso

silenzio. È stato il caso... a farmi passare vicino alla sua tomba...

ALAIN — Quando lasciaste Parigi per andare in America?

SUSANNA — Il 18 giugno...

ALAIN — Giacomo si è ucciso... (*Si riprende*) Voglio dire che la disgrazia è avvenuta il 19...

SUSANNA (*atterrita*) — Mio Dio! È vero. Il giorno dopo... il giorno della mia partenza... E avete detto: « Giacomo si è ucciso »... Oh, è terribile! Siete proprio sicuro che si trattava di un incidente? Non se lo sarebbe procurato da solo? È spaventoso!

ALAIN (*calmo*) — Ma no, rassicuratevi, signorina. Certo, la cause dell'investimento sono state difficili da chiarire... correva come un dannato. Ma se Giacomo avesse veramente voluto uccidersi, l'avrebbe fatto in altro modo. Diamine!

SUSANNA — Non si sa mai! Questo dubbio tremendo mi tormenterà ormai per sempre.

ALAIN — Non vi torturate, signorina. Senza quella sciagura, Giacomo si sarebbe abituato poco a poco all'idea della vostra partenza. Era sicuro del vostro amore, e vi avrebbe aspettata. Avrebbe forse finito col parlarne magari a sua madre, pur di avere la gioia di parlare di voi, per essere consolato in attesa del vostro ritorno.

SUSANNA — Credete?

ALAIN — Certo. Mia zia non è un mostro. È una donna... una madre... indulgente, in fondo, come tutte le madri. Sapeva bene che Giacomo non era più un bambino.

SUSANNA — Mi rinfrancate. Sembrava che Giacomo avesse tanta paura...

ALAIN (*a Susanna*) — Infatti! È sempre stato un po' timido. S'intende, che quando ora la vedrete non le direte subito della vostra relazione con Giacomo; ma lo capirà delicatamente durante la conversazione. Del resto, v'interrogherà: nulla di quanto riguarda Giacomo la lascia indifferente. Anzi...

SUSANNA — Due donne che hanno amato la stessa persona, sia pur per ragioni così diverse, non possono sentirsi rivali. Debbono anzi provare una specie di gioia nell'evocare insieme la memoria del loro caro scomparso...

ALAIN — È così naturale. (*Si alza*) Vado ad avvertirla. Arrivederci, signorina...

SUSANNA (*meravigliata, gli porge la mano*) — Non vi rivedrò?

ALAIN — Non oggi. È più corretto che io vi lasci sola con lei. La mia missione, per quel che mi riguarda, è finita. (*Misterioso*) Almeno per ora... (*Esce. Rimasta sola, Susanna dà un'occhiata in giro nel salotto. Il suo sguardo si ferma sulla fotografia di Giacomo, che si trova sul pianoforte. Si alza e va a contemplarla. È così commossa ed assorta che non sente Marta entrare nella stanza. Nello scorgere quella donna in contemplazione davanti al ritratto di suo figlio, Marta ha un cattivo movimento di stupore come se le si rubasse qualche cosa. Ma si domina*).

MARTA — Desiderate parlare con me, signorina?

SUSANNA (*di soprassalto si volta*) — Oh, scusate. Sissignora. Siete la mamma di... Insomma, voi siete la signora Lefranc?

MARTA — Sì, signorina.

SUSANNA — Il passo che sto facendo vi sembrerà molto strano... Ma... Oh, scusate, sono molto commossa....

MARTA — Accomodatevi e calmatevi, signorina...

SUSANNA (*siede*) — Grazie, signora. È proprio stupido essere così nervosi... Vostro nipote mi ha assicurata che siete una donna molto indulgente... molto comprensiva...

MARTA (*sforzandosi di sorridere*) — E non lo avete creduto?

SUSANNA (*sorridendo*) — Oh, sì signora, altrimenti sarei andata via senza vedervi. Mi ha incoraggiata a rimanere. È molto gentile... ha lo stesso sguardo di vostro figlio.

MARTA (*meravigliata e subito turbata*) — Avete conosciuto Giacomo?

SUSANNA — Sì, signora, l'ho conosciuto; e proprio per questo son venuta a trovarvi...

MARTA — Chi vi ha dato il mio indirizzo?

SUSANNA (*ancora troppo commossa per spiegarsi con chiarezza*) — Nessuno: vi sembrerà strano... Vi giro intorno da molto tempo senza avere il coraggio di fermarvi... L'altro ieri, all'uscita del cimitero, sono stata lì lì per parlarvi... Ma voi eravate tanto assorta... Insomma, mi è mancato il coraggio.

MARTA — Questo non spiega come...

SUSANNA — È vero, scusatemi. Vi dirò: una diecina di giorni fa, ero stata a portare dei fiori sulla tomba di un mio parente. Passando per un viale, mi colpì lo sguardo il medaglione di una pietra tombale: era il ritratto di Giacomo. Al momento ho creduto ad una allucinazione; ma quando ho letto sulla tomba il nome e la data di nascita, rimasi così sconvolta. Perdonatemi: lo credevo vivo.

MARTA — Giacomo è morto da...

SUSANNA — Lo so, signora; ora lo so: da due anni. Ma ero in America. Basta, sono tornata parecchie volte alla sua tomba, e lì vi ho visto la prima volta. Ieri vi ho seguita fino a casa, e soltanto oggi mi sono decisa a salire...

MARTA — Ma allora, com'è che Giacomo non mi ha mai parlato di voi?

SUSANNA — Credo che se fosse vissuto si sarebbe finalmente deciso a parlarvene.

MARTA — L'avete frequentato molto tempo?

SUSANNA — Per tre mesi, precedenti la... il suo incidente.

MARTA — Ma perchè? Che cosa eravate per lui?

SUSANNA (*prudente*) — Ero sua amica...

MARTA — Come vi siete conosciuti? (*Innervosendosi, ma dominandosi*) Ma parlate, signorina. Siete venuta qui per parlarmi... e ora tocca a me strapparvi le parole di bocca. Vi faccio paura?

SUSANNA — Oh, no, signora.

MARTA — Forse dò l'impressione di essere un po' scostante, forse severa, ma non ci fate caso: dalla morte del mio ragazzo, ho perduto l'abitudine di sorridere...

SUSANNA — Vi capisco molto bene, signora.

MARTA — Dunque... Come vi siete conosciuti? Ditemelo così alla buona, senza trascurare niente.

SUSANNA — In un modo quasi banale: nella libre-

ria del Viale San Michele. Quasi contemporaneamente abbiamo chiesto al commesso un libro del quale rimaneva un solo esemplare. Gentilmente Giacomo me l'ha ceduto. Ma siccome sembrava anche che gli premesse, gli ho proposto di venire tre giorni dopo a prenderlo a casa mia, dopo averlo letto. E gli ho dato il mio indirizzo... Tre giorni dopo, era a casa mia. Credeva di rimanere soltanto cinque minuti, ma abbiamo cominciato a parlare di letteratura, di filosofia... Dopo un'ora si chiacchierava ancora, ed abbiamo preso il tè.

MARTA — Avevate saputo interessarlo...

SUSANNA — Non so... forse... Ad ogni modo è la vita che mette le creature umane sullo stesso binario. Si lasciò trasportare dalle sue confidenze e mi mise a parte di uno stato d'animo, del quale certo non avrebbe parlato facilmente ad altra donna. Io non ero per lui la ragazzina innocente, cui non si dicono che banalità; sono una donna comprensiva, alla quale si può confidare tutto. Si sentiva che Giacomo aveva bisogno di espansione...

MARTA — Che genere di confessione vi faceva?

SUSANNA — È un po' difficile dire. Mi parlava della sua timidezza... delle sue titubanze, di certe sue curiosità amorose. E questo con tale candore... (*Dimentica quasi la presenza di Marta*) Lo rivedo: un ricciolo biondo gli scendeva sulla guancia e diventava rosso ogni momento... un collegiale.

MARTA — Era rimasto molto ingenuo.

SUSANNA — Non è esatto: inquieto, direi.

MARTA — Vi parlava di me qualche volta?

SUSANNA — Certo, spesso. Aveva per voi una grande tenerezza, con molto rispetto e un lieve timore...

MARTA (*dolorosamente*) — ...timore? ma come? Non avrebbe potuto avere una mamma più affettuosa... attenta... oserei dire, perfetta...

SUSANNA — Ecco: perfetta. Ma eravate lontana dai problemi che lo agitavano. Aveva l'impressione che per voi le donne fossero le eterne nemiche, dalle quali bisogna guardarsi. Molti giovanotti cresciuti in un ambiente un po' severo, sono del resto come lui... L'immagine della mamma, s'interpone continuamente tra loro e la donna desiderata. Finiscono per dividere il mondo femminile in due categorie: le oneste... e le prostitute. Sono di una ridicola timidezza con le prime, e di una sfacciata insolenza con le seconde... Probabilmente per vendicarsi...

MARTA (*pensosa*) — Giacomo non mi ha mai detto quello che pensava delle donne.

SUSANNA — Non osava. Ma quel problema lo tormentava. D'altra parte non cercava il piacere, ma un grande amore. A quell'età si è sempre un po' romantici.

MARTA — E quel grande amore, l'ha poi trovato in voi?

SUSANNA — Sì, signora. Posso dirlo senza vergognarmi, visto che me lo domandate. L'ho amato; gli ho dato la tenerezza, la mia esperienza e comprensione di donna... In cambio ho avuto la sua giovinezza e il suo cuore. Mi ha amato con tutta la passione e la frenesia di un ragazzo che per la prima volta scopre l'amore.

MARTA — Ma quando aveva il tempo di stare con voi?

SUSANNA — Quasi ogni giorno. Quando non era accanto a voi... o al suo lavoro, era da me...

MARTA — Infatti, ricordo che nei tre mesi prima di lasciarmi usciva più spesso...

SUSANNA — Per rassicurarvi, vi ha detto anche una piccola bugia: che prendeva lezioni di scherma.

MARTA — Infatti. Ricordo anche che era costantemente in preda ad una specie di esaltazione, una felicità febbrile. Ma avevo anche notato che si staccava da me. Le mie carezze lo annoiavano, gli davano perfino fastidio. Mi baciava a fior di labbra, in fretta e sgarbato.

SUSANNA — Ma non ha mai cessato di volervi bene.

MARTA — E la parte migliore l'avevate voi.

SUSANNA — Avevo quello che non poteva dare a sua madre. Arriva il giorno che tutte le madri ci passano.

MARTA (*amara*) — Tutte, no. Pur di rendere felice la mamma ci sono figli capaci dei più grandi sacrifici.

SUSANNA — Può darsi, ma sono casi eccezionali. Se la mamma è vedova o divorziata, può accadere; ma non era il vostro caso. Giacomo aveva bisogno di vivere. (*Trae delle fotografie dalla sua borsetta*) Ecco... Guardatelo... Non sembra il capolavoro della felicità? E qui? Eravamo in piscina. Ride con tutti i denti... (*Mentre Marta guarda le fotografie, la sua mano trema. È in uno stato così anormale, che non può parlare. Dopo un momento, Susanna riprende le fotografie e le guarda*) Com'era bello, è vero, signora?

MARTA (*in un soffio*) — Bellissimo.

SUSANNA (*incosciente*) — Povero Giacomo, vi ho spesso invidiata di essere la sua mamma.

MARTA — A torto, mi pare. Non avevate nulla da invidiare, dopo quanto mi avete detto. Se con voi era un « capolavoro di felicità » che cosa potevate pretendere di più?

SUSANNA — Sapevo che il suo amore non avrebbe potuto durare in eterno. Lo credeva lui, perchè era un ragazzo. Ma io, no: avevo più anni di lui, capivo che un giorno avrebbe finito per stancarsi di me... Di voi non si sarebbe stancato mai. Non ci si stanca della propria madre. Il destino ha voluto che io fossi il suo primo e ultimo amore...

MARTA — Ma ora siete segretamente serena perchè nessun'altra donna ve lo contenderà...

SUSANNA — Avrei sacrificato anche la vita, se la sua avesse potuto dipendere dalla mia. Mai potrò amare un'altro, come ho amato Giacomo. Da due anni vivo del suo ricordo.

MARTA — Anch'io, signorina. Con questa differenza: che io mi struggevo per un falso idolo. Il privilegio di conoscere il vero Giacomo, l'avete avuto voi sola. Ora, vi basta attingere nei vostri ricordi, per ricostruirvelo in mente proprio come era. Quel genere di ricordi lì, è preciso... è autentico... Le parole d'amore che vi mormorava, erano vere... le carezze che vi prodigava erano vere... fra le vostre braccia, imparava poco a poco a dimenticarmi... Per ritrovarmi la sera si metteva una maschera. Mentiva...

SUSANNA (*interdetta*) — Signora...

MARTA — Oh, no, signorina, vi prego. Ora tocca

a me. Da quando siete entrata qui, soffro come una bestia; ognuna delle vostre parole ha contribuito a distruggere la bella e pura immagine che mi ero fatta di lui. Fino a questo momento ho avuto l'orgoglio ingenuo di credere di essere stata la sola nella sua vita... E il mio dolore si mutava in tenerezza. Piangevo un ragazzo; ora voi avete sostituito quella di un uomo ossessionato dall'amore e dal piacere. Ormai non potrò più pensare a lui, senza immaginarlo tra le vostre braccia. Potete contentarvi, signorina. Giacomo è morto da due anni, ma voi l'avete ucciso per una seconda volta.

SUSANNA — Può darsi, anzi è probabile che voi non abbiate mai conosciuto altro amore all'infuori del vostro amore materno; è l'unica cosa che può farvi perdonare le vostre parole.

MARTA — Non avete niente da perdonarmi. Sono irreprensibile io. Non tutti possono dire altrettanto.

SUSANNA — Ma nemmeno io ho nulla da rimproverarmi, io. Ho amato Giacomo con meravigliosa esaltazione, senza calcolo, senza interesse, con gioia: esattamente ciò che pare o si dica possa formare la felicità. Non credo di poter essere condannata e giudicata, dal momento che sono libera e onesta.

MARTA — Vi prego di andarvene; le vostre parole sembrano insulti per me. E vi auguro di non essere mai madre. In tal caso vi potreste ricordare un giorno di questo nostro colloquio. E mi auguro di non incotrarvi mai più.

SUSANNA — Condivido in pieno quest'augurio. (*Sulla soglia prima di scomparire*) Giacomo aveva ragione di temervi. Ora lo capisco. Addio, signora. Scusatemi di avervi disturbata. (*Esce*).

MARTA (*con amara ironia*) — Disturbata! (*Rimasta sola, Marta guarda a lungo il ritratto del figlio. E mormora, con infinita tristezza*) Giacomo... perchè hai fatto questo? (*Siede e scoppia in pianto, con la testa tra le mani. Alain appare, sempre più inquietante e diabolico. Vede Marta di spalla, prostrata in pianto. Un lampo di trionfo passa nei suoi occhi. Comincia ad assaporare l'inizio della sua vendetta. Tiene in mano un pacco di lettere che si mette in tasca. Si avvicina piano piano a Marta. Ora le reciterà alla perfezione la commedia del pentimento e della tenerezza. Sembra sincero. Soltanto il suo sguardo, quando Marta non lo guarda più, svela la sua ipocrisia*).

ALAIN (*alle spalle di Marta, con infinita dolcezza*) — Zia...

MARTA (*con più stanchezza, che ira*) — Ah, no, non tu. Vattene. Per l'amor di Dio!

ALAIN — Sì, zia, me ne vado... Ma prima, permettetemi di parlarvi due minuti... Dopo... vi lascerò in pace per sempre. Lo giuro. Zia, ieri sera sono stato cattivo con voi...

MARTA — Domandi scusa? tu? Sarebbe comico davvero. E anche straordinario.

ALAIN (*con amara tristezza*) — Scuse... Sarebbe troppo comodo cavarsela con delle scuse... Vorrei soltanto, in un avvenire più o meno lontano, ottenere il vostro perdono. Vorrei che mi deste il tempo e la possibilità di meritarlo davvero, con la mia condotta e le mie parole, questo perdono.

MARTA — Qualunque cosa tu faccia, non sono certa di potertelo accordare: mi hai fatto troppo male.

ALAIN (*amichevole*) — Siate buona, zia. Lasciatemi un po' di speranza. Aiutatemi a diventare migliore. Vi ho fatto del male, certo; ma non vi pare di essere stata anche voi molto aspra con me? Ieri sera ci siamo lasciati trasportare dalla collera. In quei momenti si dicono parole che superano le intenzioni. Deve essere stata una brutta notte, per voi, ma anche per me: credetelo. Torturato dal rimorso, dieci volte ho sentito il bisogno di buttarmi ai vostri piedi; ma io non sono capace di gesti simili. Una specie di pudore sciocco mi paralizza, al momento. Ragiono troppo. Eppoi, posso confessarvelo: mi ispirate una specie di... timore...

MARTA (*rialza il capo*) — Di timore?

ALAIN — Sicuro. Se no, da molto tempo avrei tentato di giustificarmi ai vostri occhi. Voi mi conoscete male, zia Marta, perchè non avete mai tentato di conoscermi. Vi siete fatta di me un'immagine falsa... Come ve la eravate fatta di Giacomo. Ora, avete la prova del vostro errore...

MARTA — Eri dietro la porta mentre stavo parlando con quella donna? Avrei dovuto immaginarlo.

ALAIN (*con tono di scoraggiamento*) — Lo vedete che le vostre prime reazioni sono sempre offensive? Perchè avrei dovuto ascoltare dietro la porta? Io sapevo benissimo ciò che quella donna veniva a dirvi. La conosco da molto tempo...

MARTA (*molto stupita*) — Conoscevi quella donna? da quando?

ALAIN — Dai primi giorni della relazione di Giacomo con lei.

MARTA — E perchè non mi hai mai detto nulla?

ALAIN — L'ho fatto - non stupitevi - per bontà... Non volevo aumentare il vostro dolore. Volevo che l'immagine di Giacomo rimanesse pura nel vostro ricordo. Sapevo che voi attribuivate molta importanza a quelle cose... Ieri, nella collera, sono stato lì lì per tradirmi... Me lo sono amaramente rimproverato tutta la notte. Ma ho un profondo orrore per l'ingiustizia... Era talmente ingiusto mettermi così in basso nei confronti di Giacomo, che conoscevo meglio di chiunque...

MARTA — Chi mi prova che tu non tenti ancora d'ingannarmi? Se non hai parlato, è forse perchè eri nella impossibilità di portarmi delle prove, e perchè sapevi che non avrei prestato fede alla tue affermazioni. Forse conoscevi l'esistenza di quella donna - è possibile - ma ne avevi certamente perduto ogni traccia, perchè viveva all'estero. Devi essere stato raggiante nel vederla arrivare qui, senza neanche darti la pena di cercarla.

ALAIN (*col pianto nella voce*) — Zia, ma questa vostra ostinazione nel giudicarmi così bassamente è terribile. Vengo a voi con tanto di pentimento... riconoscendo umilmente i miei torti... Non chiedo che di farmeli perdonare, e non fate nulla per incoraggiarmi...

MARTA — Non è colpa mia, se i tuoi discorsi e i tuoi atteggiamenti m'hanno fatto diffidente. Che cosa hai raccontato a quella donna, prima di venire ad annunciarmi la sua visita?

ALAIN — Ma, zia, ho fatto tutto quanto ho potuto per attutire l'urto che le sue parole dovevano necessariamente provocare in voi. La vedevo nervosa, sconvolta. Le ho parlato del vostro amore materno, del culto per la memoria di Giacomo. Quella donna avrebbe dovuto capire. Le ho anche raccomandato di non dire subito che era stata l'amante di Giacomo. E, per non spaventarla, l'ho rassicurata che eravate indulgente, comprensiva e buona. Insomma, sono stato molto gentile...

MARTA — Me l'ha detto. Ma avresti potuto risparmiarmi quel colpo, dicendole semplicemente che non c'ero...

ALAIN — Ma zia, come sarebbe stato possibile? Quella donna vi girava intorno da parecchi giorni... avrebbe finito per avvicinarvi in qualunque modo...

MARTA (*pensosa*) — Sì, certo, ma nulla mi toglie dalla testa che non sei sincero e questo pentimento così repentino mi insospettisce molto.

ALAIN — Ebbene, zia, debbo proprio difendermi. (*Cava di tasca le lettere*) Conoscete questa calligrafia?

MARTA (*trasale*) — È di Giacomo.

ALAIN — Ecco le prove. Ci sono qui lettere che risalgono a più di cinque anni fa, e sono delle vere confessioni. Se fossi stato cattivo, come voi dite, avrei potuto servirmene quando voi esaltavate le sue virtù, togliendovi tutte le illusioni.

MARTA (*colpita, dopo una pausa*) — È vero, Alain. Sono stata spesso ingiusta con te...

ALAIN — Zia, voi non potete immaginare la gioia che mi date; ho tanto sofferto del vostro disprezzo.

MARTA — In quelle lettere, ti parla di... sì... della sua relazione?

ALAIN — Certo che ne parla. E di ben altro. A me diceva tutto.

MARTA (*esitando*) — Vuoi leggermi una di quelle lettere?

ALAIN — Mi mettete in un grave imbarazzo, zia. Ho l'impressione di tradire un segreto...

MARTA — Ormai questo non ha più importanza... Ormai, nulla può meravigliarmi... nè darmi maggior tormento...

ALAIN — Capisco il vostro disinganno, zia Marta. Ma, infine, perchè non accettare un Giacomo quale era in realtà? Quando si ama qualcuno, lo si accetta in pieno con le sue virtù e i suoi difetti. La morte assolve tutte le colpe...

MARTA — Non posso spiegarti... Ma da oltre venti anni mi ero abituata ad una sua immagine perfetta... Troppo perfetta. Questa rivelazione è così brutale da sembrarmi un orribile tradimento. Tradimento, perchè se mi avesse messo a parte dei suoi sentimenti lo avrei capito e avrei perdonato. ..

ALAIN — Ma Giacomo non avrebbe mai potuto farvi tutte le sue confidenze: siete sua madre, e alla propria mamma un ragazzo non confessa mai i suoi disagi amorosi...

MARTA — E perchè? Mi credi ingenua o puritana?

ALAIN — Ne ingenua nè puritana: siete sua madre. Non saprei come esprimermi e convincervi diversamente. E ve lo dimostro. Leggete questa lettera; io non potrò mai leggervela ad alta voce. (*Porge una lettera*).

MARTA (*mentre legge la lettera, che le trema tra le dita, Alain accende una sigaretta, senza toglierle gli occhi di dosso. Dopo aver scorso le prime righe, trasale, e mormora*) — È ignobile. Aveva appena sedici anni. (*Ad Alain, indicando le altre lettere del pacchetto*) E ti racconta molte altre sudicerie simili?

ALAIN — Non siate così severa zia. Era evidentemente un ipersensibile, ma poi si è molto calmato, ed ha trovato una distensione quasi serena in Susanna Vallier.

MARTA (*scettica*) — Andiamo! Quella donna lo ha strappato da tutto quanto costituiva il fondamento della sua vita: casa, famiglia, lavoro...

ALAIN — No, zia Marta. Il fondamento della sua vita era nella costante ricerca d'un amore totale. Ecco qua una delle sue ultime lettere: questa ve la posso leggere... (*Leggendo*) « Mio caro Alain, vorrei poter cancellare dal tuo spirito tutti i germi malsani che vi ho deposto, dall'inizio della nostra corrispondenza. Mi hai detto tante volte, che il racconto delle mie tristi esperienze ti piombavano spesso in un turbamento profondo. Mi hai anche supplicato di tacere. Non credere, Alain, che io sia stato spinto da malvagità o istintiva corruzione. Ma dovevo liberarmi. E con chi potevo confidarmi, se non con un coetaneo che conosco dall'infanzia? Oggi concludo e cancello tutte queste lettere, e le nostre insensate conversazioni. Grazie a Dio, credo che non ti abbiano toccato, e che tu abbia potuto, malgrado tutto, conservare il tuo equilibrio. Serbati così fino al giorno in cui incontrerai il vero amore: non puoi non incontrarlo. La tua gioia sarà più perfetta. La realtà esiste soltanto nella creatura amata, nell'unione di due corpi e di due anime. Tutto il resto è ragionamento. Da quando Susanna è entrata nella mia vita, conosco la felicità e la serenità, perchè ogni volta che io lo voglia, posso rifugiarmi nelle sue braccia e trovarvi una calma felice ».

MARTA — Una calma felice! Quanto poco contavo io per lui. (*Cambiando tono ed espressione*) Così, senza la visita di quella donna, avresti continuato a serbare il tuo segreto? Non mi avresti mai letto queste lettere?

ALAIN — Mai. Ieri sera sono stato tentato, ma questa notte avevo deciso di bruciarle.

MARTA — Sei migliore di quanto pensavo, Alain... Non sei il ragazzo malvagio che credevo. Avevi ragione: ho la prova che se tu non avessi un tuo carattere ben formato sarebbe stato lui a sviarti. Se uno dei due era ipocrita, non eri tu.

ALAIN — Non gli ho mai serbato rancore, zia. D'altronde, si era ricreduto, poichè, in quest'ultima lettera, mi diceva: « Serbati puro per il grande amore, che dovrai fatalmente incontrare... ». È il solo dei suoi consigli che ho seguito.

MARTA — Non lo hai ancora trovato?

ALAIN — Non lo cerco più.

MARTA — Non ne senti il desiderio?

ALAIN — Sì. Un desiderio immenso... Ma so che non potrà mai attuarsi, almeno su un certo piano.

MARTA — Che ne sai?

ALAIN — Ne sono sicuro...

MARTA — Ma perchè? Sei giovane... intelligente...

Se vuoi, riesci anche simpatico... attraente. Non capisco.

ALAIN — Non fatemi troppe domande, zia. È il mio cuore, ora, più che la carne che ha bisogno di amore.

MARTA — Come ci s'inganna: ti credevo incapace di amare... Ti credevo cattivo.

ALAIN — C'è in me più amarezza che cattiveria, e questo lo devo in gran parte a voi.

MARTA — Perchè non mi hai parlato prima?

ALAIN — Non si poteva. È evidente, se riflettete un istante alla nostra situazione fino a poco fa.

MARTA (*commossa*) — Caro, caro ragazzo... Io non sapevo... (*Gli prende la mano*) Sei venuto a domandarmi perdono. Ma chiunque sarebbe stato mille volte più cattivo e più spietato di te, ieri sera. La morte di Giacomo mi ha resa tremendamente ingiusta. Sono io in colpa con te, sono io ora che ti prego di perdonarmi, Alain.

ALAIN (*inginocchiato accanto alla poltrona in cui Marta si è seduta*) — Oh, zia!

MARTA (*gli prende il volto, lo guarda a lungo, e dice con voce sorda*) — È vero: il tuo sguardo ricorda stranamente quello di Giacomo. (*Alain scoppia in pianto e nasconde il capo sulle ginocchia di Marta. Sconvolta, ella gli accarezza i capelli e lo calma*) Su, non piangere, bambino... Calmati... le tue lacrime non fanno che aumentare il mio turbamento e i miei rimpianti. Ti credevo incapace di piangere. Quanto hai dovuto soffrire. Povero caro!

ALAIN (*attraverso le lacrime*) — Piango di gioia. Mi ero così spesso augurato questo momento, senza osare mai di crederlo possibile...

MARTA — Vedrai... Saprò riparare il male che ti ho fatto. La Provvidenza ha voluto questa chiarificazione tra noi. Non ci sono persone cattive... soffrono e si esasperano. Basta un po' di comprensione. Incomincio ad aprire gli occhi. Da due anni vivevo nel buio... Ti guardo, e mi sembra di conoscerti per la prima volta. Come siamo stati stupidi, Alain; io soprattutto. Credo che l'anima della tua mamma in questo momento si rallegrerà... e mi perdonerà anche lei... (*Alain presta orecchi*) Che c'è?

ALAIN — Deve essere tornato lo zio...

MARTA — Oh Dio, è vero. È inutile che venga a sorprenderci... Non potrebbe capire: in questo momento non mi sento di dargli spiegazioni. Ho bisogno di riflettere, di riordinare i miei pensieri...

ALAIN — Sì, zia, sarà meglio aspettare prima di fargli sapere...

MARTA — Vado in camera mia. Stasera o domani gli parlerò. Gli dirò che, dopo una lunga spiegazione, abbiamo chiarito ogni cosa. Non credo sia necessario dirgli che quella donna è stata qui.

ALAIN — A che scopo? Bisognerebbe entrare in particolari, e sarebbe troppo complicato... lo zio non è molto allenato alle sottigliezze...

MARTA — Hai ragione. A tra poco, Alain... (*Fa per uscire, ma Alain la chiama, ed ella ritorna*)

ALAIN — Se volete queste lettere... per leggerle o distruggerle... ve le dò. (*Gliele porge, e con voce dolcissima*) Eppoi... vi ringrazio, zia...

MARTA — Di che?

ALAIN — Di questi minuti passati insieme... della vostra fiducia in me... Della speranza che mi avete ridata.

MARTA — Non bisogna ringraziarmi, Alain... (*Sono faccia a faccia: Marta gli prende il capo, lo bacia in fronte, ed esce. Alain, rimane sovrapensiero, cerca; poi si rende conto che durante il colloquio è stato talvolta sincero, quasi a sua insaputa. Benchè avesse preveduto la trasformazione di Marta, nè è ugualmente turbato. Sorride. Prende un giornale e va tranquillamente a sedere in una poltrona. Pietro entra, terminando di abbottonarsi la giacca del pigiama*).

PIETRO (*burbero*) — Oh, sei qui, tu?

ALAIN — Sì, zio. Come va?

PIETRO — Benissimo, va. (*Lo guarda*) Che hai? Perchè sorridi?

ALAIN — È andata bene con la signora Maddalena le Dantec?

PIETRO (*furibondo*) — Impicciati dei fatti tuoi! (*Cala il sipario sulla scrosciante risata di Alain, mentre Pietro finisce di completare la sua frase*) ...e non mettere naso nei miei.

* ATTO TERZO *

PRIMO QUADRO

La stessa scena del secondo atto.

(*Tre mesi dopo. La scena è la stessa, ma tuttavia qualcosa la rende più nuova, gaia e vivace: sono i fiori distribuiti nei vari vasi. Sul pianoforte, un ritratto di Alain che cela quasi quello di Giacomo. Marta ha abbandonato i suoi abiti neri e sfoggia ora una toletta chiara, che la ringiovanisce considerevolmente. È un'altra donna, quasi allegra, ben messa e ben truccata. Quando si alza il sipario, Marta esce dalla stanza di Giacomo, diventata quella di Alain. Ha in mano una giacca che esamina da ordinata massaia, poi osserva il fazzoletto del taschino: lo guarda temendo forse di trovarvi tracce di rossetto. Dopo uno sguardo furtivo alla porta, fruga nelle tasche. Ne cava degli oggetti vari, ma la sua attenzione è attratta da un foglio di carta piegato in quattro. Lo scorre, ma poichè non contiene nulla d'interessante, lo ripone e fa per alzarsi, quando Angela entra*).

MARTA — C'è ancora della benzina in casa?

ANGELA — Sì, signora.

MARTA — Guardate qui. Ci sono due o tre macchioline da togliere da questa giacca del signor Alain.

ANGELA — Bene, signora.

MARTA — Che cosa fa il signore?

ANGELA — Prepara la valigia, credo.

MARTA — Ah, già, va a Tourcoing. Ma che ora è?

ANGELA — Quasi la una, signora.

MARTA — La una? E Alain che non è ancora ritornato! La colazione è pronta?

ANGELA — Sì, signora. Può essere servita quando vogliono...

MARTA — Appena arriva mio nipote...

ANGELA — Bene. Intanto, vado a far la camera.

MARTA — Quale?

ANGELA — Ma... la camera del signor Giacomo...

MARTA — È inutile! L'ho già fatta io. Eppoi, vi prego, Angela, non dite più: « la camera del signor Giacomo... », mi fa tristezza.

ANGELA — Come debbo dire?

MARTA — Non lo so... dite: « la camera azzurra » o più semplicemente: « la camera del signor Alain... » ora che ci sta lui.

PIETRO (*giunge in maniche di camicia, ha le pantofole e termina di farsi il nodo alla cravatta*) — Angela, andate a dare una spazzolata alle mie scarpe vecchie. Le nuove sono un tormento.

ANGELA — Quali scarpe vecchie?

PIETRO — Ma quelle di tutti i giorni, andiamo.

ANGELA — Ah bene! (*Esce*).

PIETRO (*è davanti allo specchio, mettendo a posto nervosamente la cravatta*).

MARTA — Ti fanno male i calli?

PIETRO (*seccato*) — Piccole miserie dell'età.

MARTA (*senza cattiveria*) — Non dir sciocchezze: li hanno anche i giovani...

PIETRO — Grazie, Marta. In ogni modo sono una bella seccatura. (*Il nodo della cravatta lo innervosisce*) Niente di più irritante del nodo a una cravatta nuova.

MARTA — Che toletta, per un affare a Tourcoing...

PIETRO — Domani è domenica. Non voglio presentarmi sporco o in disordine.

MARTA — Da alcuni mesi sei molto più elegante di prima; anzi sei elegante come non prima...

PIETRO — Quando sfiorisce la giovinezza... Bisogna pur difendersi con gli artifici...

MARTA — Anche le tue cravatte ora sono di buon gusto. Prima le portavi rosse o gialle. Non so chi sia la persona che te le sceglie...

PIETRO (*voltandosi*) — Vuoi farmi una scena di gelosia?

MARTA (*ridendo*) — Sei pazzo?

PIETRO — Sarebbe divertente. Ma confidenza per confidenza, noto che sul piano dell'eleganza, non hai niente da invidiarmi... Da un pezzo non ti vedevo più così ricercata.

MARTA — Perchè ti eri abituato a vedermi vestita di nero. Questo è uguale ai miei d'altri tempi.

PIETRO — T'illumina il viso... Quasi quasi sto per ri-innamorarmi di te...

MARTA — Non dir sciocchezze! Fai colazione qui?

PIETRO — E dove ho il tempo? È la una passata e il treno parte alle due e dieci... (*Va alla porta e grida*) Angela, le mie scarpe! (*A Marta*) Però, potevi anche far preparare un po' prima.

MARTA — Se tu mi avessi detto l'ora del treno... E poi, Alain non è ancora tornato. Anzi, cominciò a essere molto inquieta.

PIETRO — Non è la prima volta che viene in ritardo...

MARTA — Di solito, mi avverte. (*Angela reca le scarpe, che pone davanti a Pietro*).

PIETRO (*nel calzarle*) — Grazie, Angela. Mettete la mia valigia in corridoio e portatemi la giacca...

ANGELA (*nell'uscire*) — Sì, signore.

MARTA — A te non fa niente?

PIETRO — Che cosa?

MARTA — Il ritardo di Alain...

PIETRO (*noncurante*) — Ma no, tu dài sempre corpo alle ombre.

MARTA — Alle ombre; alle ombre. Se avesse preso l'autobus, non ci penserei. Ma è uscito in motocicletta. Non avrei dovuto permettergli di far riparare la moto...

PIETRO — Dovresti dargli meno vizi.

MARTA — Vizi! Se non chiede mai nulla, povero ragazzo!

PIETRO — Non chiede nulla perchè ha tutto. Tu previeni ogni suo desiderio. Con aria dolce, in fondo, fa sempre quel che vuole. E per colpa sua sono costretto a saltare il pasto...

MARTA — Potevi far colazione da solo...

PIETRO — È inutile complicare il servizio: Angela ha già abbastanza lavoro...

MARTA — Colpa tua. Avresti anche potuto partire domani sera. Non mi darai a intendere che a Tourcoing si trattano affari di domenica...

PIETRO — Ma questa è un'inchiesta! (*Indossa la giacca, che Angela gli porge*) Faccio quel che mi pare: punto e basta.

ANGELA (*a Marta*) — Signora, è tornato il signor Alain.

MARTA (*con un sospiro di sollievo*) — Finalmente! Dov'è?

ANGELA — In bagno a lavarsi le mani.

MARTA — Ditegli di spicciarsi...

ANGELA — Sì, signora. (*Esce*).

PIETRO (*brontolando*) — Eccoti rassicurata. Il bambino non si è smarrito. Io invece posso stare tranquillo; anche se ritorno con un giorno di ritardo, non sarà questo a non farti dormire.

MARTA — Nell'incertezza, dimmi pure quando ritorni.

PIETRO — Mercoledì, credo.

MARTA — Avrai un tempo magnifico. E ti auguro di star sano e lieto. Non lo dico con ironia.

PIETRO — Da un pezzo non sono più abituato a queste premure.

MARTA — Vedo che parti per Tourcoing, con l'allegria di un collegiale che va in vacanza!

PIETRO — T'incuriosisce?

MARTA — Nemmeno per sogno... Ma così mi so regolare...

PIETRO — Oh, guarda.

MARTA — Mi prendi per una stupida?

PIETRO — Gelosa?

MARTA — Scherzi!

PIETRO — Sarebbe troppo bello! Eppure se tu volessi, saremmo ancora in tempo.

MARTA — Tempo perduto. Taci, Pietro. (*Con un sorriso*) Va tutto bene così come sta. Su... Vattene... Perderai il treno.

PIETRO (*baciandola in fronte*) — Non ti dispiace restare sola?

MARTA — Non sono sola; c'è Alain.

PIETRO — Ah, già, è vero. E pensare che solo tre mesi fa avreste approfittato della mia assenza per sbranarvi a vicenda. Passate facilmente da un estremo all'altro.

MARTA — Non ti è mai capitato di ritornare su un'idea?

PIETRO — Sicuro. Ne vuoi la prova? mi dispiace lasciarti.

MARTA (*quasi sorridente*) — Non ricominciamo, eh? (*Entra Alain*).

PIETRO — Ecco il tuo paggio...

ALAIN — Partite, zio?

PIETRO — Sì, caro, parto: a cuor leggero e con lo stomaco vuoto per colpa tua.

ALAIN — Perchè?

PIETRO — Scegli proprio il giorno della mia partenza per arrivare in ritardo di un'ora, così chi la paga sono io.

ALAIN — Dovevate non aspettarmi. Sono veramente confuso...

PIETRO — E tua zia ci lasciava andare a tavola senza di te...?

MARTA — Non dargli retta, Alain. Pietro vuol fare il martire, ma la verità è che non ha fame... (*Un tantino ironica*) La febbre dell'oro gli toglie l'appetito. Guardalo, ha forse la faccia di una vittima?

ALAIN — Sembra piuttosto in piena forma... (*Lo squadra dalla testa ai piedi, con un fischietto ammirativo*) Complimenti, zio! Che chic! Le dame di Tourcoing si ricorderanno del vostro passaggio.

PIETRO — Parola mia: è una congiura! (*Consulta l'orologio*) Accidenti! Non ho più un minuto da perdere... Arrivederci. (*Sulla soglia*) Vi telegraferò il giorno e l'ora del mio ritorno...

MARTA — Perchè? Se torni di notte hai le chiavi, no?

PIETRO — Certo! Ma forse, arrivando, avrò ancora fame. Arrivederci. (*Esce*).

ALAIN — Ha l'aria di imbarcarsi per Citera, altro che Tourcoing.

MARTA — Sei straordinario. Noti tutto. Indovini tutto.

ALAIN — Ci vuol poco ad accorgersene. Zio non si dà neanche la briga di fingere.

MARTA — Perchè dovrebbe far la commedia? Sa che per me è lo stesso.

ALAIN — Lo sa e gli secca magari un po'.

MARTA — Credi?

ALAIN — Diamine. Credete forse di essergli indifferente?

MARTA — Se non gli fossi indifferente, non avrebbe un'amante!

ALAIN — Credete sia una buona ragione? È stato un colpo di testa, in un momento in cui noi eravamo tutti in tensione, un po' sfasati e un po' matti.

MARTA (*pensosa*) — Già! (*Pausa. Cambia discorso*) Di un po', furfante, perchè vieni a casa con un'ora di ritardo?

ALAIN — Non è colpa mia. Ero mortificato. Dall'ufficio è stato impossibile telefonare. In avvenire non dovrete stare in pensiero, perchè il sabato qualche volta, si fa lo straordinario.

MARTA — Come sa di bugia questo straordinario di fine settimana; sarà qualche piccolo flirt, puoi anche confessarlo liberamente.

ALAIN — Giuro. Non è una bugia.

MARTA — Perchè giustificarti? È la tua età...

ALAIN (*incupito ad un tratto*) — Infatti... la mia età... è...

MARTA — Ho capito. Non vogliamo dir niente alla vecchia zia Marta...

ALAIN (*protestando*) — Oh, «la vecchia zia Marta» che pesca i complimenti. Non siete mai stata così giovane.

MARTA — Sst. Sst. Ciò non toglie che, vecchia o no, zia Marta perderà molto del suo fascino, quando il bell'Alain s'imbatterà nella giovane ignota dei suoi sogni...

ALAIN — Credo che la dovrò aspettare un bel po'.

MARTA — Non sei più un bambino. Caro Alain; sei in età di prender moglie, di farti una famiglia. È normale. Bisognerà che poco a poco mi abitui all'idea. Se non proprio d'una rottura totale, almeno d'un leggero distacco da parte tua. Non dire no; vedrai. Non ho più l'ingenuità di credere che un uomo possa consacrare la sua gioventù a circondare di premure una donna d'età. Quando non è la morte a strapparci un figlio, è la vita. Vedi come sono diventata comprensiva e savia?

ALAIN — La vostra saggezza mi rattrista. Zia, se volete farmi un piacere, non parliamo più dell'avvenire.

MARTA — Hai ragione. Non rattristiamo il presente. E andiamo a colazione; sarà magari una buona idea.

ALAIN — Questa sera vi conduco al concerto, zia. C'è alla Sala Pleyel un magnifico programma. Faremo una scorpacciata di Gian Sebastiano Bach.

MARTA — Perchè sai che mi piace Bach. Ma forse preferiresti andare a teatro o al cinema.

ALAIN — Preferisco la musica.

MARTA — Va bene. Andremo alla Sala Pleyel...

ALAIN — Metterete l'abito grigio? Vi sta bene.

MARTA — Davvero ti preoccupi di questi particolari?

ALAIN — Perchè no? Sono orgoglioso di andare a spasso con voi. Forse non ve ne accorgete nemmeno... ma vi guardano molto.

MARTA — Già, diranno, anche con un figlio di quell'età, non c'è che dire, si difende bene.

ALAIN — Non vi rassomiglio abbastanta per sembrare vostro figlio...

MARTA — Allora penseranno che sei mio nipote. Vedi che siamo quasi nel giusto.

ALAIN (*molto bambino*) — Da domani, mi lascio crescere i baffi.

MARTA — Bell'idea! E perchè?

ALAIN — Per sembrare più grande. Per imbrogliar la gente che vuol sapere troppe cose quando mi vede al vostro fianco. Così per gioco, eh?

MARTA — Così, per gioco? Bamboccio! Avanti su, a tavola. (*Lo prende per le spalle e lo spinge verso la camera da pranzo*).

SECONDO QUADRO

La medesima scena, tre giorni dopo.

(La scena è immersa nell'oscurità quasi totale. Sono le undici di sera. Notte pesante e temporalesca d'estate. Si sente il brontolìo del tuono, ancora in lontananza, e i lampi a tratti illuminano la camera. Una porta si apre pian piano: è Marta che esce dalla sua stanza. Accende una lampada posata sul pianoforte, quindi un'altra lampada piccola accanto ad un « cosy-corner », con una mensolina, guarnita di libri. La luce è discreta: due macchie luminose, ed il rimanente quasi immerso nell'ombra, mutano completamente il clima del salotto, che sembra così più intimo e misterioso. Marta indossa una bella vestaglia ed è molto ben pettinata. Oziosa, va ad azionare le manopole di un piccolo apparecchio radio. Non ne escono che suoni, resi confusi dai disturbi. Nuovo rombo del tuono: stavolta più vicino del precedente. In quelle condizioni, è impossibile sentire una buona trasmissione. Scoraggiata, chiude la radio. Indi, va a scegliere un libro sul ripiano del « cosy-corner ». S'accomoda per leggerlo, ma si ricrede e si dirige verso la porta della camera di Alain: sta in ascolto; poi ridiscende e prende in un cofanetto una sigaretta, l'accende, siede e legge. Ma è distratta e non riesce ad interessarsi al libro. Dopo un momento, entra Alain. Al rumore della porta, Marta si volta. Alain è in pigiama. Finge meraviglia e imbarazzo).

ALAIN — Scusate, zia. Non sapevo che foste qui...

MARTA — Il temporale non mi fa dormire. Ho pensato di calmarmi con un po' di lettura.

ALAIN — Come me. Non ho chiuso occhio da quando sono andato a letto. Mi volto e rivolto... Ho l'impressione di essere disteso sui chiodi.

MARTA — Questi temporali estivi fiaccano i nervi.

ALAIN (*con un gesto, come per andarsene*) — Zia, non voglio disturbarvi...

MARTA — Non mi disturbi affatto! Che cosa cercavi?

ALAIN — Un libro.

MARTA — Non aver soggezione.

ALAIN — Vado a mettermi la veste da camera...

MARTA — Hai freddo?

ALAIN (*ridendo*) — No; anzi, ho caldo. E se non è indecente resto così.

MARTA (*con leggerezza*) — Perchè hai soggezione? Ti ho visto nascere...

ALAIN — Ma non ho più due mesi.

MARTA — Quando aveva troppo caldo, tuo cugino, faceva il comodo suo.

ALAIN — Con la mamma, è diverso. Io, con la mia, non facevo caso a queste cose...

MARTA — E allora? Non sono un po' la mamma per te?

ALAIN — Alla mia età si ha più bisogno di un'amica che di una mamma. Con la mamma si è sempre un po' riservati; non si dice tutto. Si desidera cercare altrove un affetto. Il mio « altrove » è qui, accanto a voi, zia. Poi, siete così giovane, così moderna. Vi preferisco cento volte come amica che come madre. ma ho per voi un enorme rispetto.

MARTA — Come vuoi, caro. La parte che mi attribuisci è più lusinghiera. Ammettiamo che, invece di essere una mamma, un po' amica di suo figlio, io sia un'amica che riesce talvolta ad essere vagamente materna...

ALAIN — Preferibile!

MARTA (*porgendogli un cofanetto*) — Vuoi una sigaretta?

ALAIN (*prendendola*) — È la prima volta che vi vedo fumare.

MARTA — Fumo sì e no dieci sigarette all'anno... nelle grandi occasioni...

ALAIN — Allora, stasera è una grande occasione?

MARTA — Stasera, è diverso. Fumo così... per passatempo... per aspettare la fine del temporale...

ALAIN — Siete come me: avete i nervi scoperti. Io non posso star fermo. Forse, è tutto questo rumore di tuoni. Mi ricorda il bombardamento...

MARTA — Non pensarci più.

ALAIN — Una parola! Non pensarci più! Poco fa mi sono seduto sul davanzale della finestra, per convincermi che era proprio un temporale. Sono belli i lampi sugli alberi del parco... mi pareva di essere seduto sull'orlo della notte. Una notte di fuoco. M'è presa la voglia di uscire e di correre.

MARTA — Ma sei esaltato, figlio caro! A me il temporale impedisce soltanto di dormire...

ALAIN — In fondo, mi fa piacere. Così, non sono solo. Non mi piace stare sveglio, quando gli altri dormono...

MARTA — Perchè? Hai paura della solitudine?

ALAIN — Meno della solitudine che di certi pensieri...

MARTA — Bisogna cacciare quelli cattivi... e tenere soltanto i buoni...

ALAIN (*scettico*) — Troppo facile. E soppresso il peccato, sulla terra si morirebbe di noia.

MARTA — Non credo. Conosco gente animata da pensieri belli e puri che non muore di noia, come dici tu. Anzi. Non dico che siano arrivati a quel risultato improvvisamente, ma insomma, ci riescono e rimangono savi, fino alla morte.

ALAIN — Savi? Rassegnati, se mai.

MARTA — Preferisco la rassegnazione all'inquietudine.

ALAIN — Non si tratta di preferire... ma di « subire ».

MARTA — Subire? E che siamo animali? E la ragione e l'intelligenza non esistono per niente?

ALAIN — Vi sono stimoli più forti di qualsiasi ragionamento...

MARTA (*imbarazzata*) — Ragioni come un bambino...

ALAIN — Me l'aspettavo. Quando siete a corto di argomenti, dite: « ragioni come un bambino! ».

MARTA — È vero.

ALAIN — Io ragiono come tutti coloro che hanno la mia età... A sessant'anni avrò, certo, altre preoccupazioni. Si dice che lo spirito domina la materia, ma mi pare che anche la materia abbia qualcosa da dire. (*Breve pausa*) No?

MARTA (*sorridendo, ma a disagio*) — Ma sì. Ma sì, Alain.

ALAIN — Che c'entra la saggezza, a vent'anni? Ne avete conosciuto, voi, dei « saggi » ventenni? È nell'invecchiare che il diavolo si fa eremita, no?

MARTA (*sorride stanca*) — Mi stanchi, caro. Non riesco a seguirti in questi discorsi; non sono all'altezza.

ALAIN — Non siate modesta, zia Marta, in fatto d'intelligenza...

MARTA — Sono forse un'istintiva, come sono quasi tutte le donne.

ALAIN — Può darsi.

MARTA — E ho anche l'intuizione che il mio amico Alain stia covando un grande amore...

ALAIN — Io? Non conosco nessuno.

MARTA — Si è qualche volta innamorati, prima di conoscere l'oggetto del proprio amore. Il cuore accumula tenerezza, ed il corpo desideri. Ci si trova presi da una specie di ebbrezza, che rasenta la disperazione; fino al giorno in cui si incontra qualcuno che travolge ogni cosa: il colpo di fulmine! (*Si sente un rombo di tuono, alquanto vicino. Alain trasalisce*) Che hai?

ALAIN (*passandosi la mano sulla fronte*) — Niente! (*Ride nervosamente*) È il colpo di fulmine; sentite?

MARTA (*guardandolo*) — Ma sei pallido. Stai male?

ALAIN — Mi duole un po' la testa.

MARTA (*ponendogli la mano sulla fronte*) — Ma sì! Forse hai anche un po' di febbre. Non potevi dirmelo? Stenditi sul divano. Vado a prenderti un « cachets »... (*Esce*).

ALAIN (*va a guardarsi nello specchio: sbottona l'alto del pigiama, scoprendo il petto. Poi, si distende sul divano, si accomoda dei cuscini sotto il capo, e cerca di assumere una posizione graziosa. Nell'udire il passo di Marta, chiude gli occhi. Marta ritorna con un bicchiere in mano*).

MARTA — Toh, mandalo giù, caro.

ALAIN (*dopo aver bevuto*) — Grazie, zia Marta.

MARTA (*accarezzandogli la fronte*) — Ti farà bene.

ALAIN — Sono sicuro di avere un po' di febbre: lo sento dal cuore che batte più forte del solito. Sentite... (*Prende la mano di Marta, che era posata sulla fronte, la scosta verso il suo petto nudo e la trattiene*).

MARTA — Sì. Batte forte.

ALAIN (*molto bambino*) — Cento all'ora, zia Marta. (*Siccome sente che Marta vuol togliere la mano prigioniera sotto la sua, la porta alle labbra e la bacia ingenuamente, prima di liberarla. Ella è in piedi, quasi dietro di lui; egli rovescia maggiormente il capo indietro e le sorride*).

MARTA (*per nascondere il turbamento*) — Sei un gran bambino.

ALAIN (*sospirando*) — Magari fossi ancora un bambino. Non avrei tante preoccupazioni.

MARTA (*ironica*) — Poverino! Sei tanto da compiangere?

ALAIN (*con una vocetta addormentata*) — Più di quanto immaginate, zia.

MARTA — Non credi che staresti meglio a letto?

ALAIN (*con voce di bimbo viziato*) — No, sto meglio qui...

MARTA — Ma stai per addormentarti...

ALAIN — Che importa. Sto bene qui. È comodo... non fa freddo...

MARTA — Vuoi una coperta?

ALAIN (*con voce sempre più fievole*) — Non fa freddo. Grazie.

MARTA — Come vuoi. Riposati. Non pensare più. Non parlare più. Ora leggerò un poco...

ALAIN (*dopo una pausa*) — Zia Marta?

MARTA — Caro?

ALAIN — Suonatemi qualche cosa!

MARTA — Non va bene col mal di capo...

ALAIN — Ma così mi addormento...

MARTA (*ridendo*) — Grazie, troppo gentile. (*Marta suona una « berceuse » che dura due o tre minuti. Quando ha terminato il pezzo, si rivolta a guardare Alain che finge di dormire, stringendo tra le sue braccia un cuscino. Si alza e spegne la lampada che si trova sul pianoforte. Una parte del salotto entra così nell'ombra. Marta si avvicina piano e, non dovendo più, in quella solitudine, sorvegliare i suoi sguardi, può contemplarlo avidamente. Il tuono romba ancora in lontananza. Sottovoce*) Alain?... dormi? (*Nessuna risposta. Gli siede accanto, con gli occhi inchiodati a quel volto. Mille pensieri l'assalgono. Come una volta, un'aspra lotta s'impegna in lei, ma questa è più dolorosa, poichè non si sente più protetta da quanto di puro, o per lo meno di rassegnato, c'è nell'amore materno. E nel momento in cui, turbata, ella sta quasi per chinarsi sulla sua bocca, si sente nuovamente il tuono. Si rialza, e, ritornando in sè, si porta le mani sul petto. Quando si volta, Pietro è in piedi sulla soglia del salotto: accende la luce grande, e questa, cruda implacabile, sembra scacciare tutto quanto aleggiava di torbido e di malsano nella stanza. Smarrita*) Tu?

PIETRO (*sibillino*) — Sì. Non mi aspettavi?

MARTA — No. Avevi detto mercoledì... Oggi, è martedì.

PIETRO — Avevo finito, laggiù e allora sono ritornato. (*Tossisce per rischiararsi la voce*) Sei ancora in piedi? È tardi.

MARTA — Con questo tempo elettrico non si può dormire. (*Pietro si è avvicinato a lei*) Ti sei bagnato?

PIETRO — Non piove ancora... ma sarà meglio che incominci perchè si soffoca. (*Pietro si avvicina ancora. Ella lo guarda come ipnotizzata. Indicando Alain con un cenno*) Che ci fa lì, coso?

MARTA — Non si è sentito bene.

PIETRO — E perchè non è a letto?

MARTA (*a disagio*) — Si è alzato per prendere un « cachet »; io stavo leggendo: gli ho detto io di stendersi un momento, finchè gli fosse passato il mal di capo. E si è addormentato. (*Durante questa spiegazione egli non le ha levato gli occhi di dosso*) Perchè mi guardi così?

PIETRO — Ti trovo stranamente a disagio. Insomma, non sei naturale, ecco.

MARTA — Colpa tua, perchè mi guardi così. Sarà sciocco, ma non ritrovo la calma necessaria. È che in certi momenti credo di leggere nei tuoi pensieri.

PIETRO — E questo ti turba?

MARTA — Non so. Sembra che tu aspetti una spiegazione. Non c'è nulla di anormale.

PIETRO — Me ne sono convinto; ma sei nervosa. Io non domando spiegazioni. Mi basta quello che mi dici tu. Ti credo. Quanto al resto... (*Fa un gesto evasivo*).

MARTA — Vedi? Che vuol dire: « quanto al resto? ».

PIETRO — Ma niente! Il resto riguarda te soltanto... I tuoi pensieri profondi... i tuoi sogni... i tuoi stati d'animo: è il tuo dominio, il tuo giardino segreto. Ciascuno di noi ha il nostro, e io non mi permetterei mai di violare il tuo. L'intimità ha certi limiti...

MARTA — La tua discrezione è peggio di un interrogatorio; turba di più, precisando pensieri che chiedono solo di essere soffocati.

PIETRO — Non è colpa mia se il tuo sguardo è più eloquente delle parole: ti tradisce. Io non posso farci niente.

MARTA — Insomma, sono stupidamente smarrita, ma non so che vai immaginando. Non ti aspettavo stasera, e tu lo sapevi. Il caso vuole che quel ragazzo si senta poco bene. Io mi spavento. Tu mi arrivi su un colpo di fulmine - è il caso di dirlo - e mi trovi al capezzale di questo ragazzo. Rimango sbalordita. Nel momento in cui sto per tornare in me, ho l'impressione, capiscimi, l'impressione di trovarmi di fronte a un giudice.

PIETRO — Ma perchè insisti, Marta? È precisamente quello che avevo capito. Si direbbe che ti torturi per divertirti. È commovente vederti disarmata e debole, come una bimba, al punto di difenderti male, da non so quale colpa che non hai commessa... (*È vicinissimo a lei*).

MARTA (*si butta nelle sue braccia e scoppia in lacrime*) — Sì, Pietro, hai ragione. Sono debole e tormentata... Così debole, che un temporale basta ad esaltarmi. Tu non puoi conoscere certi stati di animo, perchè sei uomo, perchè i piaceri che ti concedi, ti liberano dai tuoi tormenti. Non te ne faccio rimprovero, caro, ma devi comprendermi. Io non sono affatto una cattiva donna.

PIETRO — Lo so, cara... E so anche che sei capace di grandi risorse. Per questo non ho perduto la speranza di ritrovarti. Se tu sapessi quanto ti ho amata...

MARTA — Taci, Pietro... Perdonami. La maternità mi ha per lungo tempo allontanata da te. Non chiedevo altro che di prodigarmi; mi sentivo così forte, così indispensabile a mio figlio, che mi ripugnava talvolta ridiventare debole fra le tue braccia. Ora ho perduto tutto, e sono più debole, più smarrita che mai. Il ricordo del mio amore per Giacomo mi fa ricadere negli stessi pericoli, se tu non mi proteggi, non so forse spiegarti... Ma sono certa che tu solo puoi salvarmi.

PIETRO — È ciò che volevo sentirti dire. Ne ero e ne sono sicuro. Calmati. Non devi aver più paura; sono qui io con te... Se mi darai ancora un po' della tua tenerezza, te la ricambierò cento volte, lo sai. Sono così felice che tu abbia bisogno di me. Ti proteggerò, non temere...

MARTA — Non sono sicura di meritare tanta indulgenza. La tua bontà mi costringe a misurare il male che ti ho fatto.

PIETRO — Taci. I torti non sono mai tutti da una parte sola. Avrei dovuto lottare di più per riconquistarti: era il mio dovere di uomo equilibrato di fronte alla tua debolezza e al tuo smarrimento momentaneo. Non ho neppure tentato di guidarti... Eppure, credimi, Marta, non ti ho mai tradita. Un'avventura, non è un tradimento. Non ho mai cessato di amarti, nemmeno quando mi sembrava di odiarti.

MARTA — Lo so, Pietro. Non ero così incosciente da non sentire la disperazione che traspariva dalla tua amarezza. Sapevo che il tuo cuore mi restava fedele e devoto; tanto fedele e devoto, che tu mi ritorni al momento preciso che io avevo confusamente bisogno della tua presenza.

PIETRO — Sono ritornato prima per due ragioni: quando ti ho lasciata sabato, mi è parso di leggere nel tuo sguardo... come dire... una vaga promessa di tenerezza; poi perchè ho fatto un brutto sogno... la notte scorsa. Un incendio: tu eri sola, in mezzo alle fiamme, mi tendevi le braccia, mi chiamavi... Ed io ero lontano... Allora mi sono precipitato: per non vederti scomparire in quel fuoco d'inferno.

MARTA (*colpita*) — Hai sognato questo?

PIETRO — Esattamente. Non invento niente. Mi conosci.

MARTA (*lentamente, con voce sorda*) — Com'è strano! E tu hai detto: « un fuoco d'inferno ».

PIETRO — Ho detto « un fuoco d'inferno », come avrei detto... non so... un fuoco del diavolo. (*Marta rabbrividisce, chiude gli occhi e sta per svenire*) Marta! che hai?

MARTA — Nulla... un po' di malessere... senza dubbio è la stanchezza... Questo temporale... Sono stroncata.

PIETRO — Ed io che ti trattengo, con queste stupide storie. (*La conduce verso la stanza*) Va a riposare... È tardi... Vuoi prendere qualche cosa?

MARTA — No, caro, grazie. Ho bisogno soltanto di riposo. Non stare in pensiero; sono così felice, Pietro. Così felice.

PIETRO (*baciandola*) — Presto, va a dormire.

MARTA — E tu, no?

PIETRO — Sì, tra un momento.

MARTA — E Alain? Dorme beatamente; lo lasciamo qui?

PIETRO — Lo lasciamo qui. Sta tranquilla. Buona notte, Marta.

MARTA (*con un bel sorriso di gratitudine*) — Buona notte. (*Esce*).

PIETRO (*accende la lampada posata sul pianoforte. Indi come la più normale delle situazioni, ma in tono categorico*) — Alain, alzati. (*Immediatamente Alain*

balza in piedi e si preoccupa di riabbottonarsi rapidamente il pigiama) Ti sono grato di non farmi la commedia del ragazzo addormentato e svegliato di soprassalto.

ALAIN — Non dormivo.

PIETRO — Non avevo bisogno di conferma.

ALAIN (*rinunciando alla sua faccia tosta, con voce gentile*) — Come state zio? Avete fatto buon viaggio?

PIETRO (*senza ira*) — Non seccarmi con queste domande. (*Lentamente, guardandolo negli occhi*) Sei un mostro, Alain.

ALAIN — Io?

PIETRO — Non fare il finto tonto. Ti dico che sei un mostro! Uno degli esseri più pericolosi che io conosca.

ALAIN — Mi lusingate.

PIETRO — Non tentare di farmi perdere il controllo con una arrabbiatura. Voglio serbare tutta la calma necessaria per dirti chiaro il mio immenso disprezzo. Da varie settimane tu reciti a Marta, non oso più dire a tua zia, perchè me ne vergogno per te, una commedia ignobile. Ti trastulli col suo cuore, come un gatto si diverte col topo lungamente, prima di decidersi a dargli il colpo di grazia. Sei diabolico. Reciti la parte dell'ingenuo con arte perfetta. Tutti ci cascherebbero. Ma io non sono cieco. Del resto, bastava osservare poco fa lo sguardo di Marta, per misurare l'immensa rovina cagionata dal sottile veleno che tu le propinavi goccia a goccia...

ALAIN (*a denti chiusi*) — Non è vero.

PIETRO — Era questa la tua vendetta, vero? Mi sembra ancora di sentire le tue parole: « Le farò conoscere un tormento più raffinato di un supplizio ». Solo un mostro può concepire una sevizia simile...

ALAIN (*con voce dolente*) — Non sono un mostro. Ho voluto vendicarmi; ma la mia vendetta che si limitava al farle leggere le lettere di Giacomo, ha superato i limiti con la visita di quella sconosciuta, che era stata la sua amante. Per indurre zia Marta a leggere quelle lettere, ho dovuto fingere la dolcezza e il pentimento. Ma ho sentito che non ero in forma...

PIETRO — Perchè?

ALAIN — Perchè tutto a un tratto zia Marta, ha subito una tale trasformazione... Mi ha espresso così sinceramente i suoi rimpianti. Mi ha prodigato, di punto in bianco, tanta tenerezza, che ne son rimasto come stordito. Da molto tempo vivevo senza affetto. Sono stato completamente disarmato. Ho dimenticato il male che volevo fare, per pensare soltanto alla dolcezza di amare, di sentirmi amato. È così. Bisogna credermi.

PIETRO — Disgraziatamente, la tua natura malefica ha ripreso il sopravvento: non ti sei accontentato di sostituire Giacomo nel suo cuore. L'hai liberata da una dolorosa ossessione, ma solo per farla precipitare in un baratro più pericoloso. C'è in te un irrefrenabile bisogno di corrompere, servito da un prodigioso istinto. Lo dovrai forse al tuo istinto, alle tue letture, non so; ma riconosco che sei dotato di una spaventosa lucidità che si riscontra raramente in un ragazzo. Poco a poco hai condotto Marta allo smarrimento, al turbamento, alla confusione dei sensi e dei sentimenti. Tu conoscevi la sua vita senz'amore, e hai tentato di svegliarle i sensi, costringendola a considerare il tuo corpo. Tutto questo con frasi apparentemente innocenti, con sospiri e allusioni alla tua vita intima; con svenevolezze ingenue, con mosse ben calcolate, come quella di dimenticare di chiudere la porta del bagno, quando lei ti credeva fuori. Non ti bastava di essere il figlio adottato e diletto. Era troppo pulito... Ti sei ingegnato di creare un clima di inquietante sensualità. Sei un diabolico.

ALAIN (*stupito, senza tentare di difendersi*) — Avete notato tutto questo, zio?

PIETRO — Ti stupisce? L'ho notato perchè amo Marta. L'amore fa inquieti ed attenti. Mi basta il suono della sua voce a farmi intuire i pensieri che l'agitano. Io sento il pericolo che la circonda. Se sono tornato a rotta di collo stanotte, è per causa tua.

ALAIN — Siete geloso?

PIETRO — Ti lusinga? Non sono geloso, imbecille. Ma voglio salvare Marta. La sciagura del nostro Giacomo, il caso, hanno fatto di lei una creatura inquieta e strana. Se non fosse onesta, il suo cuore potrebbe anche travolgere i sensi. Io la so incapace di un tradimento così basso. Se ti resta ancora qualche cosa di sano, devi aiutarmi. (*Alain china il capo*) In che modo ami Marta?

ALAIN — Non era che un gioco... Non posso spiegarti...

PIETRO — Hai un'amante?

ALAIN — No.

PIETRO — Perchè? Sei intelligente... e non manchi di un certo fascino.

ALAIN — Non domandatemi questo; vi prego.

PIETRO — Ho il diritto di sapere.

ALAIN (*con il pianto in gola*) — Se sapeste già, vi pentireste di insistere.

PIETRO — Troppo comodo! Andiamo, Alain, sii sincero, una volta. Io ti voglio bene, e lo sai. Ricordati della mia indulgenza, anche quando eri ostile, ribelle e insopportabile... Ti ho sempre difeso.

ALAIN — Siete buono.

PIETRO — In compenso hai tentato di tradirmi. Immagini la mia tristezza quando ti ho visto sdraiato su quel divano, in posa languida. Ho pensato ad una sgualdrina.

ALAIN (*porta le mani agli orecchi per non più sentire*) — Basta! Basta! (*Si alza, cammina e si dibatte come una bestia rinchiusa. I singhiozzi lo soffocano. Con crescente nervosità ed esaltazione, sta finalmente per dare libero sfogo al suo dolore*) Debbo parlare. Liberarmi. Soffro troppo. Bisogna che voi almeno conosciate la causa prima della mia ribellione, di ciò che chiamate la mia perversità. E non abbiate

paura che io possa tradirvi: non sono un uomo. (*Urla rabbiosamente le parole sotto il viso di Pietro, che rimane impassibile*) È avvenuto dopo quel bombardamento. Peggio della morte. Avessi almeno potuto seguire i miei genitori. Iddio è stato più generoso con loro. Io avevo vent'anni.

PIETRO — Lo sapevo, Alain, sapevo tutto.

ALAIN — Lo sapevate? Ma allora, possono saperlo anche gli altri?

PIETRO — Gli altri no; ma io non potevo ignorarlo. Essendo il tuo tutore, il chirurgo che ti curava non potè non mettermi a parte di questo segreto, nel tuo interesse. Mi mise in guardia. Mi disse che il tuo stato avrebbe potuto determinare perturbazioni fisiche e mutamenti di carattere. Ha avuto ragione. Se io non avessi saputo nulla, credi che avrei potuto sopportare le tue stranezze? Credi che avrei potuto lasciarti offendere tua zia, come facevi, appena pochi mesi fa?

ALAIN — Ora mi spiego... ora mi spiego...

PIETRO — Sono stato brutale, poco fa, e sono andato un po' oltre con le parole: volevo provocare la tua confessione. Non potevo più vederti portare da solo un tal peso,

ALAIN — Sono così infelice, zio. Nessuno può compiangermi perchè la mia disgrazia è ridicola, eccita l'ilarità, è bestialmente cronica, allo stesso modo come - per processo inverso - un cieco desta sempre pietà.

PIETRO — Calmati, ora, calmati.

ALAIN — E credete che sia facile? a vent'anni amavo ed ero riamato. Ora lo spettacolo della vita è per me un perenne supplizio. Sono geloso di tutte le coppie che vedo; cerco di non vederle... È tragicamente buffo. Vi sono giorni che mi sento impazzire e sono preso dal furore di prendere a calci nel ventre tutti gli uomini che incontro.

PIETRO — Non devi lasciarti vincere dal rancore e dall'odio... Ma tentare di rassegnarti con la bontà. Vi sono giovani della tua età che entrano volontariamente in ordini religiosi.

ALAIN — Ma sono sorretti dalla fede. Io non sono credente.

PIETRO — Vi sono esseri più infelici di te: ammalati, inchiodati da terribili infermità.

ALAIN — Ma sanno di essere infermi. Si rassegnano. Io sono vittima. Mi sento vittima. Non posso vivere. Sento un continuo bisogno di vendicarmi.

PIETRO — E invece devi controllarti, perchè per te la vendetta è facile: possiedi il pauroso potere di turbare le donne. Puoi far loro tanto male...

ALAIN — È l'ultimo lusso che mi sono concesso. L'ultima civetteria. Non potete serbarmi rancore, se ho tentato di conoscere l'ebbrezza di sentirmi desiderato.

PIETRO — Ma non hai pensato allo smarrimento della coscienza di Marta? Un momento simile non si dimentica: lascia il segno...

ALAIN — Sono pronto a riparare il male che ho fatto.

PIETRO — Non c'è che un solo modo, ed è che anche Marta sappia

ALAIN — Oh, zio, no, ve ne supplico. Ho vergogna.

PIETRO — Ascolta, caro: e sta calmo. Bisogna che ella sappia la verità... Avrei potuto dirgliela, senza avvisarti; ma voglio essere leale con te. Bisogna dirle la verità perchè è l'unico mezzo di ristabilire l'equilibrio e l'armonia della nostra casa. Ti vorremo tanto bene tutti e due. Ella potrà aprirti tutto il suo cuore, volerti veramente bene come a suo figlio, senza pensieri nascosti, senza angoscie e senza inquietudini. Se non sa, non oserà nemmeno più abbracciarti. Eviterà di restare sola con te; esiterà ad uscire. E tu ricadrai in una squallida solitudine... (*Con dolcezza*) Ti pare, Alain?

ALAIN (*umile, senza forza*) — Fate ciò che volete.

PIETRO — Mio povero Alain; vorrei trovare altre parole per te che sei molto intelligente; ma non ce ne sono. Voglio soltanto proporti di dedicarti ad un'arte che possa dare dolcezza e trasporto quanto l'amore: la musica. Tu ami molto la musica: prendi delle lezioni, dedicati ad essa, frequenta il Conservatorio. Potrebbe davvero essere la tua liberazione.

ALAIN (*al colmo della commozione*) — Sì.

PIETRO — Non piangere. Va a riposare. Domani andrà tutto meglio. Ricordati che non sei più solo, Alain. Marta e io non siamo ancora vecchi. Tra poco anni darai il tuo primo concerto.

ALAIN — Zio... Perdono!

PIETRO — Ora non bisogna dire più niente. Non ci sono più parole difficili tra noi tre.

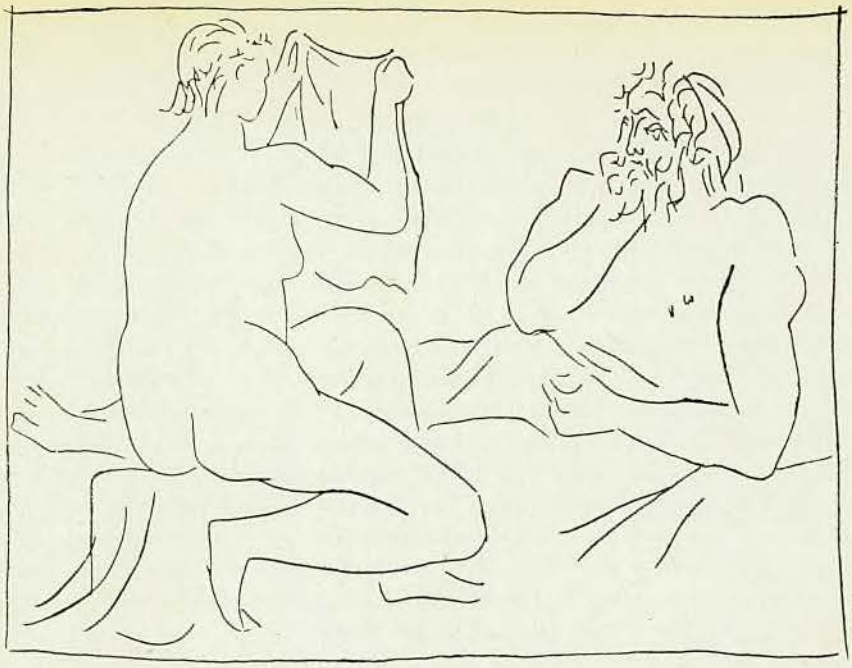
ALAIN (*ritorna nella sua camera. Pietro lo guarda uscire. Prima di scomparire, Alain, con gli occhi pieni di lacrime, gli sorride per la prima volta con un'aria di purezza e d'infanzia ritrovata*).

PIETRO (*solo, molto commosso*) — Qualcuno deve sempre soffrire. (*Accende una sigaretta, e butta via il fiammifero, più con desolazione che con rabbia*).

FINE DELLA COMMEDIA

✲ Questa commedia è stata rappresentata per la prima volta in Italia, il 14 aprile 1950, al Teatro Eliseo di Roma, dalla Compagnia « Vivi Gioi-Carlo Ninchi-Aroldo Tieri ». Le parti furono così distribuite: Marta Lefranc, **Vivi Gioi**; Susanna Vallier, **Deryka Raffal**; Maddalena Le Dantec, **Norma Nova**; Angela, **Tullia Baghetti**; Alain, **Aroldo Tieri**; Pietro Lefranc, **Carlo Ninchi**. Regia di **Pietro Sharoff**. Scena di **Veniero Colasanti**.

✲ Tutti i diritti sono riservati al rappresentante in Italia dell'autore, Paolo Teglio, via Santa Costanza, 32 - Roma.



Gli antichi e noi

Che cosa ci rimane dell'antica poesia classica, greca e latina? La parola scritta; l'unica che con relativa certezza possiamo conoscere e riconoscere. E dunque solamente questa nei suoi modi e toni di espressione fantastica possiamo tentare di riprodurre, ricercandola e seguitandola nelle vicende della tradizione, e poi rivivendola dentro di noi, e riplasmandola ognuno di noi nella lingua nostra e del nostro tempo con misure e ritmi quali il sentimento e la natura ci suggeriscono. Percorrere e battere e ripronunciare la parola, risentirla nel suo cuore e coglierne ed esprimerne gli scatti luminosi e illuminanti, questo solo ha da essere di chi traduce il proposito e la preoccupazione e la cura. Delle antiche forme, degli antichi versi, degli antichi metri e ritmi noi non abbiamo altro più che una figurazione esteriore, una esteriore successione di brevi e di lunghe, e una vuota e vana nomenclatura. Il loro suono di allora, i rapporti musicali delle sillabe tra loro, ci sfuggono del tutto e tentare di riprodurli fu sempre fallace illusione, una volta perduti gli elementi onde erano nati e da cui si erano formati e costituiti; dico il senso della quantità, sillabe brevi e lunghe, e dei vari abbassamenti e innalzamenti di voce, accento grave e acuto, nel tessuto della parola recitata o cantata. Scambiare l'accentuazione di una nostra parola sdrucciola o piena con quella che dovè essere l'accentuazione e la misura di una serie dattilica o trocaica non è lecito nè sopportabile. Eppure proprio su questo scambio, su questo equivoco, su questa illusione derivanti da una meccanica lettura del verso antico, poggia in Italia da mezzo secolo, dai primi tentativi di Giovanni Pascoli tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, la pretesa ricostruzione dei metri classici. Come si regge al rotolio uniforme (*il* taratàutara *classico!*) *dei ventiquattro mila così*

detti esametri della Iliade, e dei ventiquattro mila esametri della Odissea nella traduzione di Ettore Romagnoli?

Tutt'altra cosa gli esametri e insomma i versi barbari *del Carducci. Il Carducci non muove dalla lettura, come dicono, scandita o ritmica del verso greco o latino, come* árma virúmque canó. Troiaé qui prímus ab óris, *bensì dalla lettura grammaticale o logica o discorsiva; e da un esametro quale appunto suona a noi* arma virumque cano, Tròiae qui primus ab oris, *egli ripete* Tra le battaglie Omero nel carme tuo sempre sonanti, *e da un endecasillabo alcaico come* O saepe mecum tempus in ultimum *egli ripete* Te redimito di fior purpurei; *e sempre con libertà e varietà massime anche rispetto alla stessa pronuncia grammaticale. Ciò che al Carducci importa è di tenersi fedele alla tradizione accentuativa italiana combinando e armonizzando insieme versi e accenti italiani; e così fuggì uniformità e anzi raggiunse, sia nei versi semplici sia nei composti come l'esametro, per il naturale mutare e scambiarsi e accoppiarsi degli elementi, configurazioni svariatissime. L'endecasillabo saffico è nel Carducci un semplicissimo endecasillabo italiano: e non come nel Pascoli quell'orridulo scontro di sillabe che vorrebbero dare figura e suono (e anche teoricamente è scansione di cui si può dubitare) di due coppie trocaiche al principio e alla fine e con un dattilo nel mezzo.*

Le varietà dell'esametro greco e latino non erano minori nè meno innumerevoli delle varietà del nostro endecasillabo italiano: e come nel nostro endecasillabo varietà infinite derivano anche dalla duplicità, dallo scambio, dagli incontri dell'accento ritmico e dell'accento grammaticale, non sempre coincidendo l'uno con l'altro e più volte cadendo l'accento ritmico anche fuori dell'accento grammaticale e logico (Le donne i cávalier l'arme gli amori); *così nell'esametro greco e latino derivano altrettali e altrettante varietà dalla presenza contemporanea dell'accento ritmico e dell'accento della parola parlata il quale era pur necessario, è ovvio, fosse presente e sensibile per la intelligenza della parola stessa. Era appunto questa contemporanea presenza, questa continua vicenda, questo mobile flusso, era questo agevole e scorrevole scambio dei due accenti che davano a ogni verso classico un suo moto un suo corso un suo palpito un suo respiro, e quindi varietà e diversità dell'un verso dall'altro.*

*Ciò che ho detto qui della vanità restauratrice del verso antico bisognerebbe di più lunga ragione chi volesse rispondere a tutti coloro che in proposito di rappresentazioni del teatro classico si pongono, oltre questo del tradurre, più altri problemi, e si domandano e cercano con curioso desiderio se proprio così recitavano gli antichi e come, e con quali musiche cantavano, e come si muovevano nelle evoluzioni corali, e come erano le scene, le vesti e così via. Mi ricordo, a Siracusa, una strillante signora che mi assalì: « Ma i coturni, signor professore, i coturni, le maschere... ». E mi ricordo, al Teatro Olimpico di Vicenza, settembre del '48, lo scandalo professorale di alcuni a vedere personaggi della tragedia greca ampiamente paludati in lucenti e splendenti costumi del Cinquecento, quasi fossero usciti dalla magnificenza di una tela di Paolo Veronese. Merito e gioia e gloria (si voleva celebrare quell'anno il teatro del Palladio e la prima rappresentazione che dell'*Edipo Re *vi fu data nel 1585), di Giulio Coltellacci disegnatore e di Guido Salvini regista. E la conclusione sarebbe sempre una sola e la stessa: che non si deve negare mai,*

a priori, nessuna possibilità; e si deve negare, sempre, ogni restaurazione filologica, ogni restaurazione archeologica e antiquaria le quali pretendano, e in quanto pretendano, operare e cooperare dall'esterno, come smania e curiosità erudite, e non dall'interno, come necessità fantastica e invenzione poetica. Ma qui preferisco concludere piuttosto con una immaginazione, anche se strana o stramba.

Immaginiamo che nell'anno 458 avanti Cristo, nel teatro di Dionisio in Atene, o l'anno dopo nel teatro di Siracusa, ci fossero macchine da presa, di vedute e di suoni, e noi potessimo oggi in una chiara cinematografia sonora rivedere e riudire come rappresentò Eschilo la grande poesia della sua Orestèa. *Che cosa sarebbe per noi tale spettacolo, quale effetto ne avremmo? Ma ci vorrebbe insieme una proiezione inversa. Io faccio astrazione, si capisce, dal greco recitato e cantato. Dico una proiezione la quale in tutto distaccasse noi dal nostro presente, la quale abolisse questo grande spazio di secoli che ha costruito e costituito, con la sua storia con le sue passioni con le sue esperienze, questo nostro presente, e ci facesse cittadini di Atene o di Siracusa del secolo quinto avanti Cristo. Perchè non siamo noi che, ritornando indietro, dobbiamo andare da Eschilo, è Eschilo che viene fino a noi. Il nostro Eschilo non è il povero mortale e corporale Eschilo che poetò in Atene e morì e fu sepolto a Gela nel 465. Il nostro Eschilo è quello che si è gettato, che si è immerso nel fiume dei secoli che lo ricongiungono fino a noi. Che cosa seppe allora Eschilo di ciò che furono, di ciò che portarono nella civiltà del mondo le vittorie degli Ateniesi a Maratona e a Salamina dove egli stesso fu combattente? Oggi lo sa, Eschilo, perchè noi lo sappiamo con lui. E le sue parole, oggi, ascoltando i* Persiani, *ascoltando le* Lumenidi, *hanno una amplitudine di risonanze ben diversa da quella che poterono avere presso gli Elleni, siciliani e ateniesi, che le ascoltarono allora. I suoi problemi morali noi non possiamo guardarli oggi se non con gli occhi nostri di oggi, esercitati da secolari esperienze e speculazioni. I nostri occhi noi non ce li possiamo mutare: sono i nostri occhi di oggi, non quelli di ieri. La poesia di Eschilo si è arricchita, si è colorata, si è illuminata di questo inobliabile fiume che per due millenni e mezzo con tutte le sue acque è corso fino a noi. O voi credete che il Dante che leggiamo sia il Dante che morì e fu sepolto a Ravenna nel 1321? Ma no: è il Dante dell'Umanesimo, è il Dante del Rinascimento, è il Dante di Nicolò Machiavelli, è il Dante di Ugo Foscolo e di Mazzini, è il Dante del Carducci, è il nostro Dante di oggi che porta con sè, fino a oggi e fino a domani, nel grembo della sua stessa poesia, tutta la nostra storia e tutta la nostra cultura e civiltà. Per questo i poeti sono immortali, ed è immortale la loro poesia.*

Manara Valgimigli

Nato a San Piero in Bagno (Forlì) il 9 luglio 1876, Manara Valgimigli insegnò successivamente letteratura greca nelle Università di Messina, Pisa e Padova alternando l'insegnamento universitario con l'esercizio sottile e illuminato della critica. Professore e poeta. Poeta perchè professore di lingua greca: questa lingua ch'è la più pura delle poesie, la più alta melodia vocale che abbia mai toccato l'orecchio e il cuore degli uomini. Filologo non chiuso alla mera contemplazione delle parole, Manara Valgimigli ha il dono gioioso di tramutare in poesia ogni cosa che avvicini: «Io per me chiedo alle Càriti e alle Muse di poter leggere ancora, umilmente e semplicemente, i miei poeti; e da questa lettura di poter cogliere e avere e dare altrui senza inquadrare, senza sviscerare, senza esaurire alcuna almeno di quelle vibrazioni innumerevoli per cui le parole di un poeta diventano parole e suoni e immagini di poesia, di quella unica poesia, di quell'unico poeta».

MIRACOLO DELL'ARTE SCENICA

■ *Sul volto pallido e fine di Ruggero Ruggeri sembra sia steso un velo sottile. Fronte alta, naso affilato, bocca piccola, labbra strette, sopraccigli arcuati, occhi mobili e vividi: tutto velato da una misteriosa malinconia.*

Ai personaggi interpretati egli aggiunge sempre questa arcana espressione, che li colma di segreta umanità. Quando entrano in scena pare provengano dalla vita e, insieme, da un sogno. Sono veri di una verità sorprendente, e superano la misura creata dall'autore. Non è più la verità di tutti i giorni, è una verità che varca i confini del tempo. Insomma, i personaggi di Ruggeri sono veri e magici al tempo stesso; convincono e insieme incantano; vivono sempre la fiaba della loro realtà, diventano poetici e universali. Potenza della sua arte!

E' un grande attore e un grandissimo artista. Pubblico e critica italiani se ne entusiasmano, se ne beano. Egli spazia al di sopra del palcoscenico, trasforma la drammaticità in lirica, ne trae tutta la essenza e, se non ve n'ha molta nel testo, la evoca. Dinanzi a una sua qualsiasi interpretazione sembra non possa fare di meglio in un'altra; e invece, ad ognuna di esse, appare migliore. Si è dinanzi a un miracolo dell'arte scenica. « Aligi » della Figlia di Jorio *dannunziana, il personaggio che ha consacrato la fama di Ruggeri, allora giovane e già apprezzato, pareva avesse assorbito ed esaurito tutte le possibilità dell'attore; voce, sguardo, atteggiamento, sofferenza, passione, disperazione, sembravano aver raggiunto la massima e perfetta espressione. Ebbene, in un personaggio tutto diverso, quale il protagonista di* Sansone, *di Bernstein, egli raggiunse le stesse alte vette con voce, sguardo, atteggiamento, sofferenza, passione e disperazione differenti. Il sognante pastore abruzzese e l'uomo d'affari parigino, il candido amatore e il grifagno innamorato, il disgraziato colpevole e il rapace dominatore, hanno trovato nell'arte di Ruggeri la vibrazione delle loro anime opposte e distanti. L'attore ne ha fatto due persone vive, di quella vivezza perenne che soltanto l'arte concede.*

Si può studiare a lungo e a fondo un attore come Ruggeri, ma arrivati a un certo punto, bisogna fermarsi. Si giunge dinanzi a una porta misteriosa. Si sa che da molti anni studia, che tutta la vita ha dedicato e dedica all'arte interpretativa, che ha avuto maestri portentosi, quali Ermete Novelli e Claudio Leigheb; che, da giovane, quando non recitava, passava le sere in platea ad ascoltare i suoi capocomici, a carpirne i mezzi, ad assorbirne la tecnica, a penetrare nelle pieghe più riposte dell'arte loro; che il gusto delle cose elevate gli era venuto da ragazzo, recitando, per incitamento amorevole del padre presago, i versi dei grandi poeti italiani, da Dante a Leopardi, dal Petrarca al Manzoni; che egli ha sempre amato soprattutto il teatro e che ogni ora gli ha dedicato desiderandolo, o praticandolo, o rimpiangendolo; si sa tutto questo, ma non è sufficiente per spiegare il fascino di Ruggeri, la sua ineguagliabile forza espressiva dalla quale egli è fatto ogni volta specchio vivente del personaggio che vi si riflette.

E si sa ancora dell'altro: che è un lettore attento di opere; che, solitario e meditativo, approfondisce autori e opere con una lenta, minuta, acuta elaborazione di comprensione e di sensibilità; che studia un personaggio riscontrando i frutti di una felice intuizione con la verità e verosimiglianza; che, trasformatosi in esso, non si abbandona ai moti della passione, alla veemenza delle reazioni, all'impeto dei sentimenti, ma moti, reazioni e impeti filtra attraverso l'intelletto così da dare sulla scena il risultato di un cuore percosso ma sorretto dall'intelligenza; che, infine, le sue interpretazioni, nessuna esclusa, si tratti delle torrenziali tragedie di Shakespeare o delle scintillanti commedie di Guitry, dei drammi inquieti e pensosi di Bracco o della dialettica pirandelliana, sono definite e definitive e che chi ha visto i vari personaggi recitati da lui, non può più vederli interpretati da altri, anche valentissimi attori, poichè sempre in costoro avverte una luce più scialba, una insufficienza, qualche cosa che lascia insoddisfatti.

Che cosa è questo qualche cosa? E' il segreto di Ruggeri. Che cosa è questo segreto? Ecco una domanda che lascia senza risposta o, per lo meno, che non trova la sua risposta risolutiva. Per alcuni è la sua sobrietà, è il sapere esprimere tutto con niente, è la legge del minimo mezzo applicata all'arte drammatica, è un supremo senso della misura mediante il quale l'attore non scende nemmeno di una lineetta al di sotto del necessario e non sale nemmeno di un soffio al di sopra. Per altri è la sua intensità, grazie alla quale dà in profondità quello che altri dànno in estensione. Per altri ancora è quel rendere suo, normale come se non fosse mai stato d'altri, se non fosse un altro, il personaggio: è cioè la fusione perfetta che egli, ogni volta, raggiunge tra la gittata in bronzo e la statua.

Ma tutte queste opinioni sono incomplete. Vero la sobrietà, esatto l'intensità, giusto la fusione, ma da che deriva quella suggestione che incatena lo spettatore alla poltrona e lo fa fremere, gioire, spasimare, commuovere, esaltare, sradicandolo per una sera dalla sua anima per dotarlo di quella che Ruggeri ha posto nel personaggio interpretato?

Qui è il caso straordinario. I personaggi di Ruggeri sono nel dramma, ma anche fuori di esso, hanno rapporto con l'ambiente e con quelli che lo popolano, ma al tempo stesso allungano i loro invisibili tentacoli verso l'animo dello spettatore e lo attraggono, lo coinvolgono, lo fanno partecipe della rappresentazione. La vita fittizia della scena, mercè l'arte di Ruggeri, diventa la vita vera

di chi ascolta; tra ribalta e palcoscenico scompare il salto. L'arte di Ruggeri consiste soprattutto nel fare di ognuno del pubblico il suo stesso personaggio. Dopo pochi minuti chi è in teatro pensa come lui, approva i suoi gesti e le sue decisioni, piange e ride con lui. Egli ha la stregoneria di annullare lo spettatore e sostituirglisi. Lo spettatore ha l'illusione di essere, per suo tramite, il personaggio. Ciò dà un particolare e raro gusto. E' una trasposizione, una trasfigurazione che non si possono spiegare ma che esistono. Quando si chiude il velario, scocca un attimo di attesa nel pubblico, come un risveglio da una ipnosi che determina lo scroscio degli applausi.

Egli sa ottenere questo miracolo anche coi personaggi più complicati e difficili. Grazie a lui, essi diventano chiari, trasparenti per tutti. Nessun commentatore di Pirandello raggiunse la forza esplicativa delle sue interpretazioni.

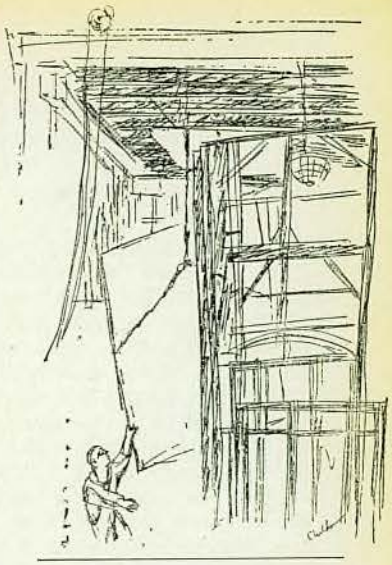
Una sua intonazione, una sua espressione, un lampo dello sguardo, un moto dei sopracciglì, una ruga a lato delle labbra, valgono assai più di fitte pagine esegetiche. Egli recita Pirandello e lo chiosa, lo interpreta e lo sviscera e, dalle figure ideate dallo scrittore, trae tutto il dolore che le consuma e, al di là dei ragionamenti, dei sofismi e delle filosofiche illuminazioni, conserva loro il lievito di umanità che ce le fa compiangere o amare pur trasfigurandole nelle supreme sfere dell'arte, anzi, appunto per questo.

Dalla voce limpida di Ruggeri le parole acquistano un rilievo impensato: voce nitida, metallica nel sarcasmo, angosciosa come una cavata di violoncello nel dolore, aspra nell'ira, trasognata nella demenza, ma ugualmente armoniosa. Le parole gli escono dalle labbra trascinandosi dietro il tormento dal quale sono nate. Pare che le inventi lui stesso, tanto sembrano tutte necessarie, anche se qualcuna non lo è. Nessuna di esse cade inerte nell'aria: geme, canta, squilla, palpita. Non sono più vocaboli ma suoni vivi, piccole cose vive che si perdono nell'aria e si annidano nell'animo di chi le sente.

Sobrio di gesti, composto di linea, chiuso in una sua forma estetica che mette al bando l'agitare delle mani e delle braccia e il gioco della maschera facciale. Attore moderno perchè tien conto del cuore non trascurando il cervello e all'intelletto chiede luce per gli squilibri del cuore. In che modo ciò ottenga è difficile dire. Per questo le sue interpretazioni, oltre che l'ammirazione, suscitano lo stupore. Egli ha ridotto i mezzi dell'arte sua a nulla. Pare che reciti senza recitare, eppure sul palcoscenico non è come nella vita. La sua naturalezza è raffinamento d'arte. Non c'è attore più naturale e meno naturale di lui, più semplice e più complicato, più spontaneo e più meditato; un attore più aderente al personaggio e, al tempo stesso, più distaccato. E' un procedimento di osmosi continua fra lui e la figura del dramma: prende e dona, in uno scambio inafferrabile ma sensibile, nel quale, quasi sempre, egli dona assai più di quanto prende. Salvo casi rari, il personaggio è sempre in debito verso di lui. Per questo gli applausi che accolgono Ruggeri hanno, ogni volta, un calore insolito, un fervore che si tramuta spesso in entusiasmo. Il pubblico sente di essere dinanzi a un mistero vivente, perchè è in presenza dell'arte. E anche l'arte dell'attore, quando tocca cieli così alti, è una emanazione divina.

Nè solo dinanzi alle platee italiane il fenomeno si verifica. Nelle « tournées » all'estero Ruggeri ha suscitato i più vibranti consensi. Già in passato, a Parigi, dove ha anche trascorso in riposo due anni — due anni che egli ricorda con simpatia — ha dato recite festeggiatissime. Ha sempre amato la Francia, ha sofferto per i casi disgraziati dei nostri due paesi, ha sempre inneggiato alla loro intesa, e ha dato la più bella prova del suo amore per la terra di Molière, rappresentando molti lavori di autori francesi, da Bernstein a Guitry a De Croisset, a Lavedan, a Nozière. Ora è in una forma mirabile. La piena maturità d'arte ne ha fatto un attore completo, profondo, un maestro insuperabile.

Eligio Possenti



AL "THEATRE MICHEL,,

■ Dal primo incontro di Ruggero Ruggeri col pubblico sono ormai passati venticinque anni. Fu appunto nel 1925 ch'egli rappresentò a Parigi l'*Enrico IV* che poco prima era stato messo in scena e interpretato da Pitoeff. E l'anno dopo tornò con *Amleto*, *Il piccolo santo* e *La griffe* di Bernstein. Il Ruggeri d'oggi, questo *grand serviteur du répertoire*, s'è presentato con un cartellone estremamente composito che si spinge fino ad accogliere nello stesso spettacolo l'ira, il terrore della morte dell'*Uomo dal fiore in bocca* e la serenità del *Critone*. E a chi lo ricorda — e son molti, moltissimi a Parigi — è apparso più scarnito, più pungente e struggente: dimesso ormai l'accento di Aligi, la cadenza dannunziana, Ruggeri è apparso completo e rinnovato nella figura e nelle parole del consigliere Lori, questo personaggio secco, impoverito, liso dall'uso quotidiano. Lori è un pover'uomo che non ha niente da spartire con Enrico IV e, meno che mai, con Amleto o con altri personaggi più intricati e complessi. E nel consigliere Lori, Ruggero Ruggeri s'è rifatto giovane e nuovo conquistando la sostanza essenziale del-

l'arte: « L'avevamo applaudito — ha commentato un critico di qui — in parti, diciamo, sovrumane ed oggi lo ritroviamo ch'egli incarna, prova suprema, un uomo di tutti i giorni da lui innalzato al rango di eroe quotidiano con la sua verità universale, permanente ».

Ruggero Ruggeri ha costituito il gran tema d'obbligo dei discorsi dei buongustai parigini che in fatto di teatro, come non son molti a Roma o a New York o a Londra, non sono numerosi neanche qui. Da tutti quelli che hanno avuto la fortuna d'assistere al suo corso di rappresentazioni s'è riconosciuto che Ruggeri ha dato un'ammirevole lezione d'arte drammatica: « Ecco una maschera d'una strana finezza — ha scritto di lui un critico locale — sulla quale si riflettono le minime sfumature, ecco una voce che mai si alza e tuttavia s'attacca all'ascoltatore e morde, ecco una riserva pudica, una squisita scienza della mezza tinta, ecco le contenute vibrazioni che con brevi lampi provocano effetti sconvolgenti. Ruggeri resta, con Alessandro Moissi e Laurence Olivier, uno dei più belli, uno dei più completi attori ch'io abbia mai avuto la ventura d'applaudire ». E ha osservato Madame Parisys, la direttrice del « Théâtre Michel » in cui ha recitato Ruggeri: « Attori io ne ho visti e sentiti tanti, da Raimu a Harry Baur a Guitry fra gli altri, ma nessuno può reggere il confronto con Ruggero Ruggeri interprete così completo e definitivo che l'ignoranza stessa della lingua italiana non toglie nulla al piacere e all'emozione d'ascoltarlo ».

Questo il tono delle cronache di stampa e dei discorsi di salotto che hanno fatto seguito al ciclo di recite di Ruggero Ruggeri: accoglienze lietissime anche se — ovviamente — limitate al pubblico d'autentica élite che, solo, poteva valutare ed apprezzare l'importanza dell'esibizione d'uno dei massimi attori del teatro contemporaneo mondiale. Successo dunque di qualità, quello di Ruggeri a Parigi, più che non successo di quantità. Il grosso pubblico, fra kermesse delle stelle, parate aeree a Orly, mercantili festeggiamenti a Place Vendôme e i frivoli e gratuiti piaceri che la stagione offre, non trova più tempo — in giugno — d'andare a teatro: « Fosse venuto d'inverno Ruggeri — osservava Madame Parisys — e non nella caldissima stagione avreste visto che coda; e tuttavia, nonostante i calori estivi, molta e moltissima gente viene a sentirsi Ruggeri, a incantarsi del suo gesto e della sua voce. E — ha proseguito Madame Parysys — che uomo stupefacente è questo Ruggeri. Quando è salito sulla scena del mio teatro mi ha detto che si sentiva intimidito. "Come, voi intimidito?". E lui: "La scena è così piccola; il pubblico è lì vicino, quasi può stringermi, soffocarmi. Il pubblico mi fa paura...". Ma non questo pubblico di Parigi — ha concluso Madame Parysis — che ogni sera, a ogni fine d'atto, chiama Ruggeri dieci venti volte alla ribalta per festeggiarlo ».

Marcel Le Duc

Parigi, giugno 1950.

NEL PROSSIMO FASCICOLO UN'OPERA DI ECCEZIONE

che ha turbato profondamente la coscienza religiosa della Francia.

JEAN MOGIN
A CIASCUNO SECONDO LA SUA FAME

DRAMMA IN TRE ATTI

Titolo originale dell'opera:
A CHACUN SELON SA FAIM
Versione italiana di Luciana e Gigi Cane

*

Quest'opera, pur senza dichiaratamente appartenere a quel ramo anticlericale del teatro francese contemporaneo contro cui si dirigono senza tregua gli strali della drammatica di ispirazione mistica e cattolicheggiante, pone in discussione gli istituti della Chiesa romana e si spinge fino a contestarne lo stesso diritto d'esistenza.

A CIASCUNO SECONDO LA SUA FAME è un dramma acceso e accusatore come un'incisione goyesca. Naturalmente ha scatenato in Francia discussioni furibonde, dividendo pubblico e critica in opposte fazioni che nell'opera hanno voluto vedere un appassionato richiamo alla dignità primitiva della Chiesa o, per contro, un tentativo blasfemo ed iconoclastico di gettar fango sui suoi uomini e sulle sue leggi. Non si può giudicare questo dramma senza conoscerlo bene: alla lettura forse meglio che alla rappresentazione, ed è forse uno dei pochi casi eccezionali - appunto perchè agita un così tremendo problema - che la parola scritta per il teatro ha nel libro la stessa e forse maggiore consistenza che alla ribalta. Dopo, giudicherete voi stessi qual è il partito migliore: se pro o contro la bruciante tesi di Jean Mogin. Ma questo è certo: che nessuno di voi potrà mai dimenticare la figura della protagonista, la pazza di Dio, Maria de Mello, la ventenne badessa del Monastero della Trasfigurazione di Almapeira.

■

Di quest'opera, Francis Ambrière ha scritto in "Opera„: "Il nuovo spettacolo al Teatro Vieux-Colombier costituisce l'avvenimento drammatico più importante della stagione; il solo che potrebbe avere conseguenze importanti per l'avvenire del Teatro. Del suo autore, Jean Mogin, noi ignoriamo tutto, ma ha rilevato uno stile ed un rigore da grande drammaturgo„.

■

Questa commedia, cui la Società degli Autori francesi ha assegnato il Premio Lugné-Poe, è stata rappresentata la prima volta a Parigi al Teatro « Vieux-Colombier » il 17 febbraio 1950, con la regia di Raymond Hermantier; musiche di Georges Delerne. Interprete principale Mauriel Chaney, nella parte di Maria de Mello.

CATERINA DA SIENA di Cesare Vico Lodovici. Questa la scena finale della rappresentazione svoltasi davanti il Duomo di Siena: morte di Caterina. Interprete: Elena Zareschi. (Vedi a pag. 45 la critica di Bruno Schacherl e le impressioni dal vero di Dilvo Lotti) * Basio - Roma

Sacha Guitry, considerato tra le due guerre, il maggior autore boulevardier. Questa la sua più recente fotografia: è stata ripresa poche settimane fa, nel camerino dell'illustre artista al « Variété » – il teatro dove ora recita – nell'intermezzo di « Tu m'as sauvé la vie ».

Roberto De Flers.

Tristan Bernard.

Bruciato da due guerre e, più ancora, da due dopoguerra, il " Théâtre du Boulevard " oggi è praticamente trascorso dalla scena viva ed appartiene al ricordo se non ancora alla storia. Ma ha segnato un lungo momento di felicità del teatro. Non di vera e durevole genialità: ma di modesta e fervida felicità creativa ed espressiva: tanto più opportuno, dunque, ricordarlo per contrasto in questi tempi d'imperversante " teatro d'angoscia " forse altrettanto modesto ma meno sereno.

Il sereno «Théâtre du Boulevard»

■ *Prima di cercare di delineare la fisonomia del Teatro « du boulevard » dal 1914 ad oggi, conviene gettare un rapido colpo d'occhio sullo stato complessivo di questo teatro al momento in cui Copeau fondava il « Vieux-Colombier » e la Grande Guerra stava per scoppiare.*

Questi due avvenimenti — ciascuno nel proprio campo — l'uno per ragioni estetiche; l'altro per ragioni sociali e per la rapida evoluzione dei costumi, dovevano trasformarlo completamente. Nella forma « 1914 » il teatro scompare infatti quasi improvvisamente, ma ciò è soltanto per adattarsi ai gusti e alle esigenze del suo nuovo pubblico, aiutato d'altra parte in questa trasformazione anche dalla morte di alcuni dei suoi direttori. Altri invece sopravvivono alla loro antica gloria, ormai fuori moda e sorpassati, mentre altri ancora riescono più o meno bene ad adeguarsi ai tempi. Ma l'elemento principale della completa trasformazione del Teatro « du boulevard » è dato dalla comparsa di autori nuovi che vi recano preoccupazioni etiche ed estetiche diversissime dalle precedenti.

Nel 1914 Paul Hervieu, Jules Lemaître, Eugène Brieux, Octave Mirbeau, Henri Lavedan erano ancora vivi. Le loro vecchie commedie venivano ancora recitate ed essi continuavano a scriverne delle nuove ma erano ormai relegati in secondo piano, mentre l'interesse della critica e dei pubblici convergeva su Henry Bataille e Henry Bernstein, rappresentanti dell'audacia e della foga unite nel primo ad una poesia sensuale e torbida un po' morbosa ma molto « artiste » e, nel secondo, ad un'appassionata brutalità che non poteva mancare di affascinare le platee.

Accanto a loro, Porto-Riche veniva costruendo il tuo teatro amoroso, in cui donne prive di illusioni ma fedeli s'innamoravano d'un uomo incostante ma sempre ricco di seduzione.

Nel campo della poesia teatrale il grande trionfatore rimaneva Rostand, nonostante il fiasco clamoroso di Chantecler; *ma* L'Aiglon, Cyrano e La Princesse lointaine *facevano sempre palpitare i cuori sensibili. Il suo solo rivale era D'Annunzio, che scriveva in francese* Le Martyre de Saint Sébastien e La Pisanelle *con uno stile damaschinato che scintillava come un'armatura rinascimentale.*

Nel teatro di pensiero, l'ombra di Becque seguitava a recar lumi d'ispirazione a un buon numero di autori per lo più usciti dal « Teatro libero » vuoi per ergersi a fustigatori dei costumi, come Emile Fabre, sia per compilare un vasto inventario ideologico della propria epoca, come François de Curel.

Questi, benchè rappresentato sui boulevards, continuava a incarnare il teatro di pensiero ed era oggetto di polemiche per le sue audacie che spaventavano ancora una borghesia che non era poi al suo primo insulto: Le Foyer, *l'ultima opera di Mirbeau, aveva scatenato un vero scandalo sul palcoscenico del « Français » poichè vi si vedeva un accademico scroccone e scellerato.*

Fortunatamente tutto ciò era compensato da un buon numero di opere rassicuranti e moraleggianti che dei veri accademici come Eugène Brieux, Jules Lemaître ed Henri Lavedan scrivevano in sua difesa. Soprattutto Lavedan che aveva ottenuto un successo molto parigino con Le vieux marcheur *e* Le nouveau jeu *e che aveva scritto più elevate commedie di costume come* Le duel *e* Le marquis de Priola, *alla vigilia del 1914 scriveva opere di commovente ispirazione monarchica come* Sire *oppure esaltava il dovere patriottico e militare come in* Servir.

Al loro fianco dobbiamo ancora ricordare quegli scrittori che scrivevano il teatro solo occasionalmente come Anatole France, Abel Hermant, Marcel Prévost, Paul Bourget, Lucien Descaves, Courteline, che ha lasciato dei veri piccoli capolavori, e quegli autori, come Pierre Wolff, Romain Coolus e Edmond Sée, che avevano esordito al « Teatro Libero ». I primi due erano rinsaviti e coltivavano la commedia leggera, mentre Edmond Sée, all'infuori delle preoccupazioni di scuola, si dava alla commedia di carattere così come veniva concepita nel secolo decimottavo.

In questo campo trionfava Maurice Donnay: Amants, Paraitre, Education de Prince *rimanevano i capolavori d'un genere in cui avevano la loro parte l'analisi del cuore, lo spirito e l'osservazione ironica dei costumi.*

Il dramma era dominato da Paul Hervieu, difensore di alte idee morali e di grandi rivendicazioni sentimentali nel quadro della società borghese. I suoi personaggi erano esseri straziati dal dovere o coppie in preda a profondi problemi coniugali e sociali: La course au flambeau,

André Antoine, all'epoca del « Théâtre-Libre »: disegno inedito della raccolta storica di quel Teatro.

L'enigme, Le dédale *erano temi degni di Corneille messi alla portata del pubblico di Hervieu. Anche Henry Kistemaekers si sforzava di mantenersi in quelle alte sfere spirituali, ma talvolta piombava nel melodramma che George Ohnet continuava a coltivare con successo:* Le maître de forges e Serge Panine *facevano compagnia sui cartelloni dell'Ambigu a* Gigolette *e a* Les deux gosses *di Pierre Decourcelle e alle opere di Jules Mary, di Ennery e di Gastineau, specializzato nell'adattare alla scena i romanzi di Zola.*

Victorien Sardou era morto nel 1908, duro colpo per il teatro storico, ma aveva lasciato dei discepoli. Primo fra tutti Emile Moreau, suo collaboratore in Madame Sans-Gène *e di cui si recitavano* Le procès de Jeanne d'Arc, Le procès de Ravaillac, Elisabeth d'Angleterre, Madame Margot, *e poi Léon Hennique, autore de* La mort du duc d'Enghien, Deux patries *ecc. e Paul Ginisty. Ma ciò che forse meglio d'ogni altra cosa caratterizzò i felici anni prima del 1914 fu la brillante fioritura del « vaudeville » e della commedia leggera. La vita d'allora era facile, almeno per la borghesia e per tutti quelli che avevano quattrini, e coloro i quali avevano scelto la missione di divertire queste classi privilegiate non avevano che da abbandonarsi al suo ottimismo.*

Due grandi figure dominano questo genere: Alfred Capus e George Feydeau. Allora Capus era considerato molto più in alto del suo rivale nella scala dei valori letterari, mentre ora a noi il suo teatro appare crudelmente consumato dal tempo: piuttosto spiegazzato, diciamo così, e di taglio antiquato. Quello di Feydeau invece è sempre ugualmente giovane, divertente e gaio.

La main passe, *realizzata qualche anno fa dal « Rideau de Paris »,* Feu la mère de madame, *recitata alla « Comédie Française » ci hanno dimostrato che gli spiriti più raffinati vi si divertono tanto quanto gli* habitués *dei teatri dei « boulevards », che ogni stagione riprendono un'opera o due di Feydeau.*

Capus e Feydeau morirono poco dopo la guerra e la loro produzione si ferma praticamente al 1914. Altri autori comici invece hanno la loro produzione a cavallo delle due epoche, come Tristan Bernard, Robert de Flers, Cavaillet e Francis de Croisset.

Tristan Bernard, con le sue osservazioni sardoniche e disinvolte, ma fedeli e quasi fotografiche della piccola borghesia, non ha avuto nulla da temere dalla svalutazione seguita al cambiamento d'epoca: ha continuato ad osservare i nuovi costumi con la stessa tranquillità e la stessa sincerità.

Ed anche l'abilità di Robert de Flers e di Cavaillet non poteva essere scossa. I brillanti autori di Roi, *di* L'habit vert, *del* Bois sacré, *in cui si ritrovava lo spirito e la grazia di Scribe, di Pailleron, di Meilhac, seppero entusiasmare il nuovo pubblico con commedie adeguate, mentre scrivevano per conto loro e come per passatempo quel* Monsieur Brotonneau *che resta il loro capolavoro.*

Accanto a loro brillavano anche Pierre Veber, celebre per Vous n'avez rien à déclarer, On ne roule pas Antoinette *e* Madame et son filleul, *ma capace anche di più sottili sfumature drammatiche come* L'amourette; *Paul Gavault con* Mademoiselle Josette ma femme *e* Françoise; *Alexandre Bisson e Léon Gandillot fornitori ufficiali del « Palais-Royal ».*

Con ciò abbiamo messo insieme un rapido riassunto del panorama teatrale francese del 1914.

Nei quattro anni di guerra, metà di questi drammaturghi morirono o smisero di scrivere: Paul Hervieu, Jules Lemaître, Octave Mirbeau, Georges Feydeau, Georges Ohnet, Henri Lavedan scompaiono uno dopo l'altro. Alfred Capus, Maurice Donnay, Georges de Porto-Riche scrivono ancora un'opera o due da cui vien soltanto denunciata la loro incapacità ad adattarsi alle esigenze d'un nuovo pubblico. François de Curel e Henry Bataille continuano a scrivere ed ogni loro nuova opera è accolta con deferenza: tuttavia anch'essi non sono più in accordo con la nuova estetica, con le preoccupazioni e la mentalità create dalla guerra.

Qualcosa di simile accade a Pierre Wolff e a Kistemaekers: il primo con le sue commedie di schietto tipo « boulevardier », il secondo con i suoi drammi a metà strada fra Paul Hervieu e Georges Ohnet, ben costruiti e nei quali sono invariabilmente presentati conflitti sociali e politici privi di sfumature.

Henry Bernstein invece saprà rinnovare completamente il proprio mestiere, rimpiazzando con un conflitto d'anime il conflitto a sfondo economico che formava l'espediente consueto nelle sue opere d'anteguerra.

Passiamo ora a quegli autori che, pur avendo esordito prima del 1914, hanno la parte più importante della loro opera situata dopo la guerra: Sacha Guitry, Edmond Bourdet, Alfred Savoir. Essi erano abbastanza giovani per penetrare immediatamente i nuovi stati d'animo e farsene interpreti, e pertanto sono costoro insieme alla generazione che li seguirà, a dare colore e atmosfera al Teatro « du boulevard » nel periodo tra le due guerre.

E' utile precisare a questo punto che il Teatro « du boulevard » è innanzi tutto un teatro di classe, e che tra il 1914 e oggi si rivolge a un pubblico ben diverso dal 1870 al 1914. La guerra aveva sconvolto le condizioni di vita di molti: chi si era impoverito, chi era arricchito. I nuovi ricchi del 1918, alle cui spalle si son fatte tante risate, i bottegai che avevano fatto fortuna, i piccoli artigiani divenuti industriali, si siedono nelle poltrone del « Gymnase » e del « Vaudeville » e ascoltano senza piacere le battute di Capus e di Maurice Donnay che entusiasmavano i membri del « Jockey Club » e del « Cercle de l'Etrier » che li avevano preceduti. Esisteva infatti un tono parigino ed uno spirito strettamente

« boulevardier » che costituivano quasi un linguaggio d'iniziati, come quelle espressioni che possono far ridere due vecchi amici ma che rimangono lettera morta per tutti gli altri. Ora, tutto ciò non aveva più senso. Davanti a un pubblico più vasto che ignorava le parole d'ordine bisognava dunque rinnovare la lingua stessa del teatro oltrechè le situazioni e i personaggi.

La maggior parte delle commedie d'anteguerra presentavano aristocratici e ricchi borghesi, giovani mantenute con i loro balordi protettori e gli amanti del cuore. Si svolgevano in ricchi saloni o in salotti privatissimi. Lo studio rimpiazzerà il salone, l'amante perde i baffoni, il vecchio damerino il fiore all'occhiello e il cilindro, le telefonate sostituiranno le visite improvvise, le fanciulle non saranno più impacciate dagli abiti a sbuffo, ma compariranno in vestitini corti, con le braccia nude o addirittura in costume da bagno e, invece di parlare leziosamente dei loro fidanzati, parleranno con impudenza dei loro flirt, e infine si vedranno i personaggi nell'intimità, in vestaglia anzichè in redingotte, quella redingotte che abbandonavano soltanto nei vaudevilles quando erano sorpresi in mutande. Tutto ciò appare molto chiaramente nell'opera di Sacha Guitry di cui si è voluto fare il maggiore autore comico tra le due guerre. Prima del 1914 egli scrive vaudevilles come Le scandale de Monte-Carlo o La prise de Berg-op-Zoom nella tradizione di Feydeau. A partire dal 1915 — infatti, malgrado la sua giovinezza, egli è tra i pochi che non lasciarono le luci della ribalta per il fuoco di Verdun — si mise in mente di scrivere e di recitare commedie destinate a divertire i soldati in licenza e i non richiamati. Non più commedie con dieci o dodici personaggi, ma specie di « sketches » a tre attori — il marito, la moglie e l'amante — in cui egli può rimanere in scena per un atto intero, come in Faison un rêve, avendo come unico compagno un apparecchio telefonico. Sacha Guitry non si affaticò a scrivere vere commedie: poichè il suo pubblico non chiedeva di più e si estasiava ad ogni sua battuta di spirito, Guitry si limitò a ripetere cento volte lo stesso schema, che lo mostrava nell'intimità della sua vita privata o nella parte di La Fontaine, di Pasteur, di Béranger, come s'egli fosse realmente stato uno di quei personaggi. Il pubblico di Sacha Guitry non era difficile; bisogna anche dire che in quelle sere buona parte del pubblico era al « Vieux-Colombier » o all'« Atelier », a sentire Pitoeff o Baty, e ciò spiega il basso livello d'una parte del Teatro « du boulevard ».

Nello stesso tempo però s'imponevano autori molto più seri. Tra i primi Edouard Bourget, rivelatosi prima della guerra con commedie leggere di grande finezza psicologica, Le Rubicon, La cage ouverte, in cui s'era proposto di darci un'immagine fedele dei costumi contemporanei. Talvolta riusciva un po' pesante, mancava di grazia nella costruzione, ma dava un rendiconto esatto dell'evoluzione della società. Le tare della borghesia, gli amori contro natura, la fauna degli editori costituivano a turno l'oggetto della sua attenzione. Egli fu dunque nel teatro il moralista del

Principio del secolo: Georges Feydeau, nel foyer dell'« Ambigu » a colloquio con Henri Lavedan e il critico del « Figaro ». Disegno di Moral dal « Figaro Litteraire » dell'epoca.

suo tempo, unendo in sè Paul Hervieu e Alfred Capus. Al suo confronto, Alfred Savoir diventa un rivoluzionario. E' l'autore del « boulevard » più originale e più ribelle: le sue opere, anche quelle meno esplosive, inquietavano e turbavano un pubblico spaventato dai suoi voltafaccia imprevedibili e dalla sua risata sarcastica. E ciò sia detto anche senza parlare specificatamente di quelle commedie che attaccavano le convinzioni ed i tabù intoccabili, come La patissière du village o La petite Catherine, o di quelle definite d'avanguardia e che effettivamente lo erano molto più di quelle che venivano recitate nei teatrini detti appunto d'avanguardia.

Al suo fianco Jacques Deval stava per rivelarsi come uno tra i migliori autori brillanti della nuova generazione. Come Savoir, egli è vario, amaro, aggressivo ed implacabile. Ci ha dato quel capolavoro che è Prière pour les vivants e che costituisce il più crudele ritratto che sia mai stato fatto della borghesia, con i suoi egoismi e le sue crudeltà. Ha lasciato studi di carattere meravigliosamente disegnati, come Mademoiselle, o gustosi come Tovaritch, e commedie leggere ricche di fascino e di fantasia.

Denys Amiel che esordì con La souriante Madame Beudet, opera drammatica scritta in collaborazione con André Obey, dà prova di fine e penetrante osservazione psicologica ed è l'autore che porterà il « boulevard » al suo massimo di raffinatezza nell'analisi a mezze tinte del personaggio: in questo genere era caratteristica la commedia rappresentata da Gaston Baty alla « Chimère », Le voyageur. In seguito Denys Amiel ha adoperato questa scienza delle sfumature in numerose opere, come L'image, L'homme, La femme en fleur.

Questa psicologia ricca di sfumature è anche dote di Paul Géraldy, il celebre autore di Toi et Moi, che in una lunga serie di opere — Aimer, Robert et Marianne, Christine — fece un'analisi minuziosissima della coppia coniugale. Il trio caro a Sacha Guitry è qui privato del suo personaggio più brillante: l'amante: per lasciar soli il marito e la moglie, con i loro momenti d'indifferenza, i loro salti d'umore, il distacco di lui, l'egoismo di lei.

Siamo ben lontani dai grandi soggetti che appassionavano il pubblico prima del 1914 e che questi autori in minore evitano accuratamente. Rimane tuttavia qualche scena più vasta che accoglie i drammi solidamente costruiti alla Kistemaekers. Charles Méré e Pierre Frondaie sono i rappresentanti più qualificati di questo genere che sfiora il melodramma precipitandovi spesso in pieno. Stava però per apparire, improvvisamente, l'autore che in un momento avrebbe riscosso il maggior successo del suo tempo: Marcel Pagnol. Aveva debuttato con Jazz, dove procedeva ancora a tastoni cercando una sua strada e fingendo d'essere un autore d'avanguardia. Poi, uno dopo l'altro, diede Topaze e Marius, che rinnovarono felicemente il Teatro « du boulevard ». Queste farse un po' spesse — violenta satira dei costumi municipali la prima; vivace quadro d'atmosfera marsigliese la seconda — presero grande e immediato rilievo sulla produzione del dopoguerra: il nuovo pubblico aveva finalmente trovato il suo autore. Purtroppo, dopo Fanny, che era il seguito di Marius, Marcel Pagnol si disinteressò al teatro dedicandosi interamente al cinematografo.

Poichè non sorgevano autori nuovi, furono gli autori del teatro d'avanguardia a riempire i vuoti causati dalla morte nei ranghi dei drammaturghi della generazione precedente.

Jean-Jacques Bernard fu recitato dapprima da Baty. Egli cercava di rendere sensibile l'inesprimibile, e con infinita delicatezza rendeva eloquenti i silenzi turbati solo da parole senza significato apparente ma che volevan dire tutt'altra cosa che il loro senso letterale. In questo genere, Le feu qui reprend mal e Martine sono piccoli capolavori. Quando sostituì la parola ai suoi silenzi si avvicinò con la massima naturalezza al « boulevard » cui apportò sottili e nostalgici raffinamenti di psicologia.

Jacques Natanson aveva debuttato all'« Oeuvre » dicendo una parola nuova in un'analisi molto acuta della giovinezza del dopoguerra. Dopo parecchie opere di fattura aspra e spoglia passò poco alla volta ad avventure più piacevoli e più leggere finchè, invecchiando, i suoi eroi ribelli si umanizzarono.

Anche Roger Ferdinand fu recitato dapprima da Lugné Poe e da Dullin. Le sue prime commedie ironiche, sarcastiche, interpretate da personaggi granghignoleschi, fecero posto lentamente a opere meno impegnative ed egli finì con una commedia-vaudeville: J3. Non possiamo poi tralasciar di citare alcuni altri drammaturghi che esordirono anch'essi all'« Atelier » o all'« Oeuvre » ma che finiron con l'essere recitati sul « boulevard », come Marcel Achard, Stève Passeur e Jean Sarment. Ed è proprio questo loro intervento che ne rinnovò completamente lo spirito dando al Teatro « du boulevard » la fisonomia caratteristica che aveva nel 1939. A questi autori nuovi dobbiamo aggiungere ancora Henri Jeanson, che tra una polemica e l'altra scrisse la sua deliziosa Toi que j'ai tant aimée, e Michel Duran, che dopo aver recitato in ruoli comici con Dullin, fece rappresentare sulle scene del « boulevard » opere piene di giovinezza e d'allegria, come Liberté provisoire.

Tutti questi autori conferivano un vigore nuovo alla commedia leggera e al vaudeville, due generi che d'altronde eran sempre stati coltivati da autori tradizionali e sorti prima del 1914: Romain Coolus ed Henri Duvernois e René Fauchois, che abbandonò il teatro in versi e l'evocazione di grandi personaggi per scrivere farse piene di spirito, e soprattutto Paul Armont e Gerbidon che scrissero un buon numero di commedie tutt'altro che prive di originalità e di inventiva, ma tutte superate da quel capolavoro nel suo genere che è L'Ecole des cocottes.

Ricorderò ancora Yves Mirande che diede spesso prova di finissimo spirito d'osservazione; Louis Verneuil applaudito autore di Ma cousine de Varsavie; Rip specializzato nelle riviste di fine d'anno; André Birabeau, autore di numerose commedie che non mancano di delicata sensibilità e di cui la migliore è indubbiamente Le chemin des écoliers; Léopold Marchand, che con Nous ne sommes plus des enfants ci ha dato un ritratto giusto e delicato delle illusioni della giovinezza e delle delusioni dell'età matura, Paul Nivoix che, dopo aver fatto le sue prime prove in collaborazione con Marcel Pagnol con Les marchands de gloire, diede Eve toute nue; Echec à la Reine ed Amours, che ci presenta un marito-tipo tiranneggiato dalla moglie e dalla madre; André-Paul Antoine, che esordì al « Grand-Guignol » col dramma La dernière nuit de Raspoutine, in collaborazione con Maxime Léry scrisse Les chevaux de bois, ed infine, nel 1929, scrisse L'Ennemie, commedia ironica e piena di fantasia, dove la stessa donna in tre diversi momenti, fidanzata, moglie ed amante, è sempre ugualmente perfida con le sue vittime.

Il rappresentante attuale maggiormente qualificato del teatro di tipo « Palais-Royal » è Jean de Letraz che ha ottenuto grandi successi con Bichon e Moumou e cerca di far ridere senza pretendere, come non aveva preteso prima di lui Mouézy-Eon, di raggiungere l'ironia e la finezza di un Feydeau.

Le due rivelazioni più interessanti di questi anni ci sono date da Claude-André Puget e da De Peyret-Chappuis.

Claude-André Puget, che era poeta quasi surrealista, avrebbe dovuto logicamente esordire su un palcoscenico d'avanguardia: fece invece rappresentare al « Théâtre Michel » una deliziosa commedia leggera, di classico andamento boulevardier. E fu solo dopo ch'egli ebbe ottenuto i primi successi su questa strada che si permise di mischiare una maggior fantasia ai soliti ingredienti e si mostrò sotto il suo aspetto più sincero unendo la pantomima al vaudeville in Un petit ange de rien o scrivendo una pantomima pura come Le Grand Poucet, messo in scena al « Théâtre Montparnasse ».

De Peyret-Chappuis esordì con una commedia che fece scandalo, Frénésie in cui appare una zitella di quarant'anni che improvvisamente scopre l'amore: un ritratto aspro e sarcastico dell'ambiente provinciale che si rileva sulla produzione corrente portandovi quasi una ventata di teatro libero.

Sempre durante questi anni si rivelarono alcuni autori che venivano dalla narrativa: François Mauriac, Henry de Montherlant, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir: il Teatro « du boulevard » passava una nuova crisi, preparando una seconda metamorfosi. I costumi sono cambiati ancora più profondamente che dopo la guerra del 1914: una società nuova ha preso posto sulle poltrone di tutti i teatri, sia del « boulevard » che d'avanguardia. Non si tratta più, ora, di una borghesia che cerca soltanto un divertimento, una distrazione, oppure di una élite che cerca il suo nutrimento spirituale, ma di un pubblico composto da ogni classe sociale, dal popolo intero, che fino ad oggi aveva dovuto accontentarsi del melodramma tipo « Ambigu » o della pantomima tipo « Chatelet » e in seguito del cinematografo da cui l'« Ambigu » e lo « Chatelet » erano stati sostituiti e che, se proprio ci teneva assolutamente ad andare a teatro, doveva vedere dall'alto delle seconde gallerie gli spettacoli destinati alla classe borghese.

Erano opere che lo interessavano solo nella misura in cui egli desiderava conoscere i costumi e il modo di pensare della classe dirigente, ma non vi trovava nulla che fosse stato scritto a sua intenzione. Quando l'operaio compariva sul palcoscenico, come in Les nouveaux messieurs di De Flers e De Croisset, era visto in cattiva luce come un traditore della sua classe. Gli autori lo facevano senza malizia: ma lo facevano così diventare uno di loro.

Noi siamo invece indotti a ritenere che il teatro di domani dovrà essere scritto pensando a tutto il popolo e non per il divertimento d'una classe da cui è ingiustamente monopolizzata la parte più importante dell'attività teatrale.

Ciò potrà forse significare la morte del Teatro « du boulevard » come era nel 1914 e com'era riuscito a mantenersi fino ai nostri giorni. Ma vorrà anche dire che si sarà fatta una completa fusione dei tre generi che abbiamo finora distinto: avanguardia, « boulevard » e letterario e che ci troveremo di fronte a una formula più larga e più confacente ai nuovi tempi.

Georges Pillement

Breve incontro con Celia Johnson

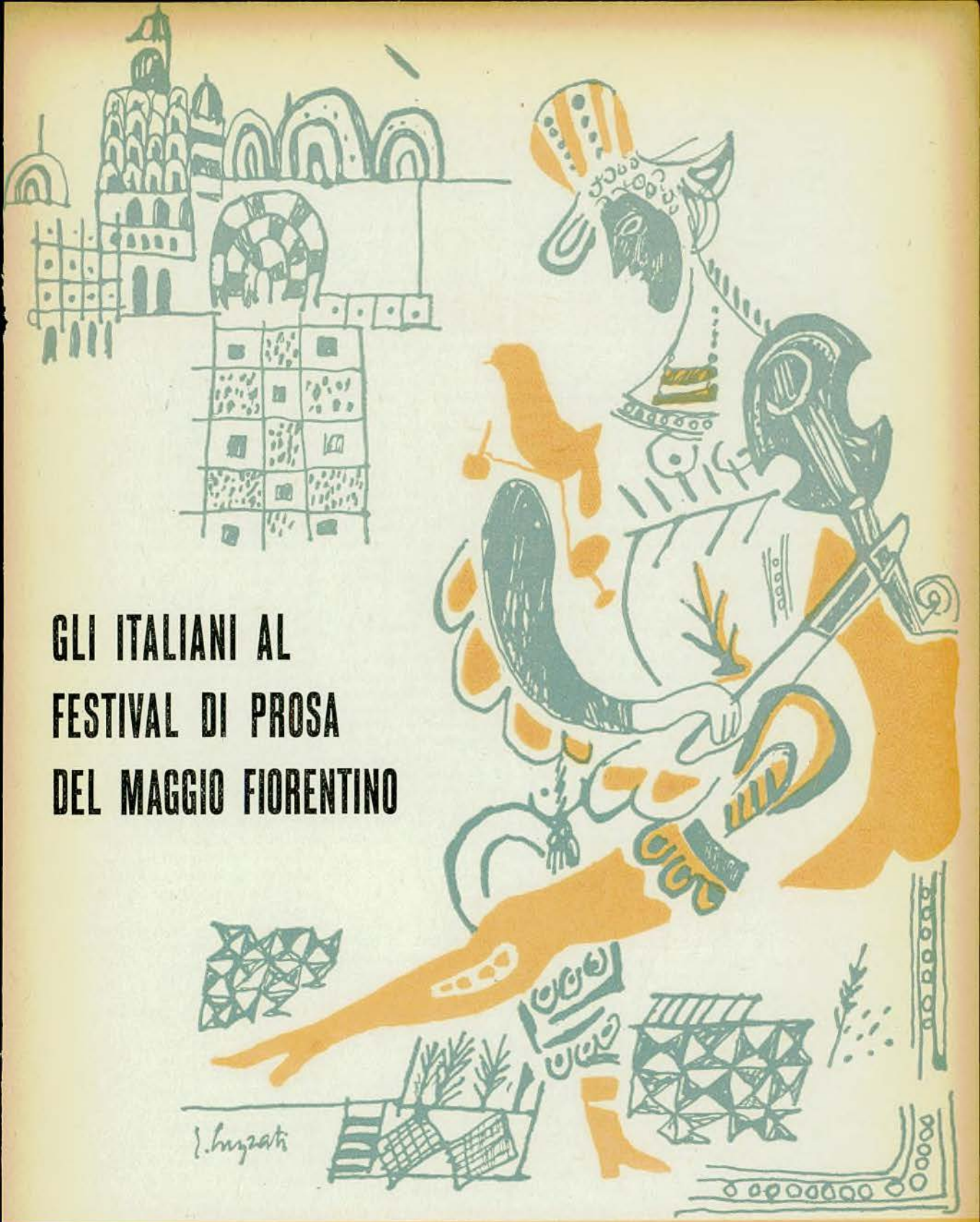
Celia Johnson è attrice della Compagnia dell' "Old Vic" ed è venuta a recitare in Italia. La ricordiamo quale interprete del film "Breve incontro", ma è essenzialmente attrice di teatro. Nella sua critica per "La dodicesima notte" a Firenze, Bruno Schacherl la ricorda col maggiore degli aggettivi – inimitabile –; con questa pagina, Vito Pandolfi amplifica il prodigio artistico di Celia come Viola. Grande ventura per l'attrice trovarsi così incantata tra due fuochi: Pandolfi e Schacherl.

Gli adoratori della dea Iside non avrebbero mai dovuto tentare l'al di là del suo velo, mai violarne il mistero. Perchè non può non apparirvi il nulla, necessario termine finale per tutto ciò che crede di esistere: a questo era giunto anche Novalis, riportandosi sulle sponde lontane dell'antica Sais. E' meglio arrestarsi di fronte all'inconoscibile. Questo insegnano spesso i rapporti umani, dall'io al tu. A maggior ragione quando in essi appare qualcosa che non poteva essere previsto e che ha poteri del tutto particolari: uno slancio che cambia volto al colore del giorno. Gli attori si presentano alla ribalta o sullo schermo portandosi a volte, come l'idolo della dea, all'interno del nostro sguardo, sulla pupilla, ci costringono a gettarci verso ciò che offrono e pure velano. Non bisogna mai voler procedere alla constatazione brutale compiuta dai discepoli di Sais: bisogna capire cos'è il simbolo. Anche gli innamorati della vicenda di Breve incontro *non vollero andare più in là, sbriciolare il loro sogno, infrangere il loro simbolo, creato in quel nulla e quel tutto che era trascorso tra di loro. Con l'attrice Celia Johnson si svolgono così questi brevi incontri: allora, nell'immagine di un amore che è troppo grande e bello per la vita, ora nella Viola di Shakespeare, la tenera gemella dell'ardente Sebastiano. Sebastiano e Viola, lo scambio dei sessi e dei sentimenti, l'uomo che si lega all'uomo, come la donna alla donna, in una magica confusione, attraverso la quale Shakespeare intendeva liberarci da ogni timore, da ogni tenebra religiosa, perchè si possa spiegare il lieve vento dell'omosessualità con il suo trasporto.*

Nella favola di questi equivoci, nel sesso che si vuole rispecchiare, Celia Johnson si muove da adolescente che vede sbocciare la vita, e l'affronta con trepidazione, con slancio, con gli occhi continuamente stupiti. Nel suo viso passano la serenità della luce e le nuvole dell'angoscia, come in un cielo. Gli occhi si allargano per lo stupore degli avvenimenti, si addolciscono languendo per Orsino. Le ciglia battono dinanzi alle prove paurose del duello con Sir Andrea. E la voce si modula in inflessioni chiare, risuonanti come il richiamo di un piccolo uccello. Viola si abbandona al flusso dei sentimenti che prorompono, con l'armonia della lingua del poeta, secondo un concatenarsi immediato di sillabe e di pensieri, lasciando che tutto si apra da sè dinanzi alla leggenda quotidiana.

Fra tanto chiasso di ideologie, di religioni, di leggi, di propositi, Shakespeare lungo tutto il suo cammino porta una involontaria ma perenne smentita a questi vischi che tentano di vivere da parassiti sull'albero della vita, e ne costituiscono le malattie. Per lui la realtà è naturale, semplice, articolata nello sviluppo ininterrotto di quelle che sono le sue costanti biologiche. La notte degli scherzi giocosi e delle felici traversie d'amore, sulle coste d'Illiria è mito profumato: Viola la percorre col passo lieve e vibrante di Celia Johnson, racchiusa in uno svelto e pudico costume, dove appare solo a fior di labbra ciò che la turba profondamente. La sua non è mai esibizione, ma penetrazione nella corrente di quest'esistenza secondo il corso di una sera compiuta. In lei vivono impulso e sospiro, all'improvviso strappati dal suo petto. Quell'esile disegno del suo corpo oscilla come una fronda nel variare del tempo. Il colore della sua voce si fa ora smorto, ora luccicante, ora incrinato, ora come una bandiera, tra l'accorrere delle emozioni verso il porto dell'amore. Attorno al lei si agitano i comici profili di Malvolio, di Sir Andrea, di Sir Tobia, le figure ora sdegnose ora supplichevoli di Olivia ed Orsino, la demoniaca servetta e il fantasioso jolly. Tutto si unisce in una sola partitura di gesti e di toni, seguendo un disegno sfumato dalla dolcezza passionale alla burla più violenta, in una gamma di sussulti. Ognuno s'incastra nel mosaico, perchè è la sua stessa natura, vive in questo quadro animato per poi ritornare nell'immobilità del pensiero, nello svanire del ricordo, che pure sarà arrestato da questo «breve incontro», e attorno a Viola per una sera traccia le comete dei desideri: il breve incontro con Celia Johnson lascia un'orma sulla riva dell'animo, che le onde non cancellano, per quanto sia sembrata passeggera. Con le sue apparizioni ella ha fatto intravvedere le segrete foci dove l'animo fa fluire ciò che ne legittima, ne assolve, ne purifica la vita.

Vito Pandolfi



GLI ITALIANI AL FESTIVAL DI PROSA DEL MAGGIO FIORENTINO

GOLDONI - ALFIERI - PIRANDELLO

Le baruffe chiozotte / Oreste / Tutto per bene / Arlecchino servo di due padroni

Al Teatro della Pergola di Firenze sono state rappresentate per il Festival di prosa, organizzato dall'Istituto Internazionale del Teatro (UNESCO) — sezione italiana —, le seguenti opere italiane:

*** 31 maggio: LE BARUFFE CHIOZOTTE di Goldoni (Compagnia Baseggio-Fratelli Cavalieri-Leony Leon Bert);**

*** 2 giugno: ORESTE di Alfieri (Piccolo Teatro di Roma, regìa di Orazio Costa, partecipazione straordinaria di Vittorio Gassman);**

*** 5 giugno: TUTTO PER BENE di Pirandello (Compagnia di Ruggero Ruggeri);**

*** 7 giugno: ARLECCHINO SERVO DI DUE PADRONI: di Goldoni (Piccolo Teatro di Milano, regìa di Giorgio Strehler).**

Il " Maggio Musicale " era solito fregiarsi ogni anno di quest'epoca di uno spettacolo di prosa quasi sempre all'aperto nel " Giardino di Boboli ", in un chiostro o in una vecchia piazza medievale, ma sempre sotto la direzione di uno dei maggiori registi del momento e con gli attori italiani più significativi che facevano a gara per parteciparvi. Le più memorabili esecuzioni shakespeariane ebbero vita in questo quadro; da " Sogno di una notte di mezza estate " di Reinhardt, al " Come vi garba " di Copeau, fino alla " Tempesta " di Strehler e al clamoroso " Troilo e Cressida " di Visconti, l'anno scorso; e del teatro italiano, per tacere degli obbrobri forzaniani del regime, si ricordano la "Sant'Uliva" diretta da Copeau, la " Strega " del Lasca e l'" Adelchi " manzoniana. Quest'anno, la tradizione è stata interrotta; per la scarsità delle sovvenzioni, dopo aver tentato di richiamare Copeau per rifare la " Sant'Uliva " o un'altra sacra rappresentazione (il grande regista francese è morto i primi di quest'anno), la Direzione del " Maggio " ha dovuto accettare una " pappa scodellata " come si dice a Firenze, e cotta per di più al calderone della Direzione generale del Teatro non senza condimento di incompetenze internazionali; un festival di prosa organizzato nominalmente dalla Sezione italiana dell'Istituto Internazionale del Teatro (organo dell'UNESCO) ma praticamente (data l'insussistenza della suddetta Sezione italiana, presieduta da un barone ex diplomatico che ha, in fatto di teatro, il solo merito di avere esportato durante la guerra nei paesi dell'asse le solite inutili dieci commedie) organizzato da uno dei tanti amministratori di compagnia.

Gli scopi di questa composizione erano vari: anzitutto offrire ai congressisti dell'UNESCO un'antologia, sia pure approssimativa, del teatro italiano e qualcosa di quello europeo; in un secondo luogo aggiungere una modesta sovvenzione a quelle assegnate ai complessi italiani più bisognosi e distribuirla con una certa equanimità. In effetti, a un programma così incerto, non poteva corrispondere un grande risultato: di congressisti dell'UNESCO non se ne è visti alla Pergola quasi nessuno; di pubblico fiorentino poco più. Si era incominciato con gli spettacoli di modestissima levatura artistica dati dall'Hébertot di Parigi, in pellegrinaggio giubilare: sono seguiti poi i quattro spettacoli italiani, essendo mancati all'appello Eduardo De Filippo e Gino Cervi. Tuttavia, anche in queste ridotte proporzioni di antologia, il teatro insegna sempre qualcosa: tanto più in questa Firenze, che se gli togliete gli spettacoli del Maggio, diventa sempre di più la classica piazza di provincia. E i quattro spettacoli italiani succedutisi nel giro di una decina di giorni, hanno costituito una esperienza culturale positiva. Goldoni ha vinto largamente il confronto diretto: è stato per una parte del pubblico, ormai disabituato alla sua freschezza, alla sua semplice e ricca umanità, quasi una scoperta.

Le baruffe chiozotte

Al di là della struttura ammirevolmente congegnata delle *Baruffe* dove i personaggi si scompongono e ricompongono in gruppi sempre nuovi per litigare o per fare all'amore, per picchiarsi o per sposarsi, la vitalità della commedia è apparsa nell'amorosa rappresentazione della vita dei pescatori e delle loro donne, gustata in tutte le sue sfumature con l'atteggiamento caratteristico di un « siòr » illuminato e sorridente, di un rappresentante della nuova borghesia progressiva e riformatrice che guardava al popolo come a un alleato e a una fonte di sana energia morale. Ci sono, in questa rappresentazione, delle punte di realismo impressionanti per la loro modernità, come quando paron Toni impreca contro gli sfruttatori. « *Nualtri, poverazzi, andèmo a rischiare la vita in mare, e sti marcanti col barettòn de velùdo i se fa ricchi co le nostre fadighe* ». Così è ricchissima di colore sociale la analisi folcloristica (i saporitissimi soprannomi, i costumi, le tradizioni, la scena stessa immaginata tra la riva e le calli ecc.). Ma l'atteggiamento fondamentale resta quello del « Cogidore », del vice-pretore Isidoro, che si sprofonda in questa vita solida e naturale per districare le baruffe, per osservare, per divertirsi, ma soprattutto per imparare: la sua fiducia nel buon senso, nelle capacità degli uomini ne esce, si sente rafforzata, così come certamente dal suo soggiorno giovanile a Chioggia il buon Carlo Goldoni aveva imparato molto più che non fosse solito raccontare.

E' stato uno spettacolo straordinario, tra i più belli che ci sia mai stato dato di vedere, pieno di trovate e di fantasia, percorso da una gioia squisitamente teatrale, vissuto con impeto e spontaneità da tutti gli interpreti: Baseggio tartagliante il linguaggio di « paron Fortunato », il vecchio uomo di mare che quasi ha superato il bisogno di comunicare con gli altri, lieto di ciò che sa e sente lui solo, certo della propria forza semplice e pura; Gianni Cavalieri che s'era accostato alla maschera di papà Goldoni quasi per sottolineare lo spunto autobiografico; Gino Cavalieri nella macchietta dell'usciere Agonia, felicissima; la Leon Bert popolaresca ed espressiva Donna Pasqua; e le ragazze, di schiettissima grazia, in particolare la Dolfin, e la Benedetti (Checca e Lucietta), e i giovani Maestri, Lepschki, Gusso, irruenti e immediati nell'espressione di quei sentimenti elementari: e il Barpi, il Mandich, tutti insomma, hanno riportato sulle scene della Pergola un soffio di teatro che pareva dimenticato. Le stesse battute a soggetto (inserite qua e là specie nel secondo atto) che non avremmo perdonato a nessuno trattandosi di Goldoni, qui erano non solo logiche, ma precise, vivissime, perchè venivano dalla stessa tradizione da cui era nata la commedia.

Oreste sincretistico

Baseggio, i Cavalieri e i giovani veneti da una parte e Moretti, Battistella, Checco Rissone dall'altra, hanno dato una prova magnifica delle doti istintive degli attori italiani, fuori da ogni cerebralismo, riallacciandosi alla maggiore tradizione del teatro nazionale. Di fronte, stavano il rischioso esperimento di Gassman nell'*Oreste*, tragedia tesa ai limiti dell'assurdo, e la razionale

passione di Ruggeri nella commedia pirandelliana.

Dei due *Oreste* presentati l'anno scorso a Roma rispettivamente da Orazio Costa e da Luchino Visconti, il Piccolo Teatro di Roma ci ha dato una specie di sintesi: del primo, la regìa, le scene e due interpreti (il Buazzelli nella parte di Egisto e Rossella Falk in quella di Elettra); del secondo, soltanto l'eccezionale protagonista, Vittorio Gassman. Sintesi, diciamo subito, realizzata senza un'adeguata preparazione, troppo improvvisata per sortire un risultato efficace; senza tener conto poi delle ragioni più strettamente artistiche che rendevano quasi impossibile un incontro tra la pulizia, il classicismo, la ricostruzione intellettuale di Costa e la veemenza tragica con cui il giovane attore aveva aggredito l'opera sorretto dalla vigile e tesa fantasia di Visconti.

Il motivo di maggiore interesse dello spettacolo è stato quindi di ordine critico. E non tanto per il testo alfieriano in sè, che è quel che è e che nessuno oggi potrebbe sviluppare sulla scena dai suoi paludamenti spesso grotteschi, quanto per la tenzone ingaggiatasi tra esperienze (e coscienze) diverse, ma comunque contemporanee. La palma è rimasta indubbiamente al giovane eroe della serata, il cui spadone ghermito da mano infuriata non ha steso solo Egisto e Clitennestra, ma ha fatto volare orpelli e sforzature di dosso al vecchio Alfieri ed ha lievitato della sua collera il pesante tessuto della costruzione registica di Orazio Costa.

Per noi Alfieri era e resta scrittore di teatro: non siamo di quelli che credono che le sue opere siano più da leggersi che da rappresentare. Ma è proprio questo che rivela i limiti e le tare profonde della società di fronte a cui egli si poneva. C'è in lui, motivo centrale profondamente tragico, una veemente rottura del contenuto religioso dei miti, un potenziale illuminismo: così in questo *Oreste* siamo agli antipodi sia dal rito di Eschilo che dalla psicanalisi di O'Neill. Ma intorno a questo sforzo di umanizzazione e di realismo che vibra nel profondo, disperato e impotente, c'è tutto lo sfaldarsi di un linguaggio assurdo, inespressivo se mai altri; di più, la sordità di una società stanca e incapace di guardarsi. Costa aveva tentato, con mezzi tecnici di acuta maestrìa, di ricostruire una logica-illogica da questi frammenti: una sorta di astrattismo seducente quanto volete, ma cerebrale e disumano. Gassman si è gettato invece sullo spazio vitale della tensione alfieriana, e solo su quello, con l'impeto di un giovane falco, ha scavato con la sua voce meravigliosa, coi suoi gridi così altamente tragici, in quel dramma inespresso: dramma di libertà disperata e inutile, di volontà tesa ai limiti dell'assurdo. Lo sforzo generoso, titanico, dell'attore non ha salvato però lo spettacolo: ha salvato forse, ed è moltissimo, l'ombra, l'anima disperata e audace dell'astigiano. Grave e sicuro Egisto è stato il Buazzelli; lucida e sofferta Elettra la Falk. Elena Da Venezia era Clitennestra e il Busoni, Pilade: ambedue alquanto impari all'enorme compito. Tecnicamente efficace la scena di Valeria Costa, ma decisamente brutti i costumi.

Grandezza solitaria di Ruggeri

Di Ruggeri, bisogna sottolineare la grandezza solitaria di un'arte tesa alla ricerca di espressioni morali e umane che stanno in un certo senso al di qua del teatro, sì da servirsi quasi sempre di un repertorio artisticamente insostenibile purchè vi baleni l'ombra di una preoccupazione e di una tensione etica; e insieme va notata con rammarico la insufficienza degli attori di cui egli si circonda.

Tutto per bene è una di quelle commedie pirandelliane dove la ispirazione del nostro maggiore drammaturgo moderno sembra spesso immiserirsi in luoghi comuni, una commedia molto più delle altre soggetta al declinare del tempo, degli ambienti e delle mode, ma che in compenso presenta a metà del secondo atto uno di quei colpi d'ala profondamente drammatici che risolleva l'andatura sin lì misteriosa e allusiva e dispersa, quasi da dramma poliziesco, ed offre a un grande attore il canovaccio per una interpretazione di altissima classe: ed è lì che Ruggeri, con la sua recitazione dimessa, animata da un gelido e disperato furore, ha letteralmente incatenato il pubblico al suo gioco serrato di pause, di concitazione, di pianto represso, di angoscia. Dieci minuti: ma dieci minuti che valgono, in questo teatro povero, spoglio, stanco, ore e ore di vuoti barocchismi. Poi la commedia corre alla conclusione prevista senza uscire più dai binari della convenzione: gli affetti intristiti ricompongono un loro equilibrio sterile, il dialogo ritorna ai sussulti faticosi dell'inizio.

Certo, con questa commedia Pirandello aveva tentato un esperimento che solo un complesso di grandi attori poteva forse, e non sempre, vivificare: un dialogo senza parole, tutto di formule fatte. Avrebbero dovuto contare i silenzi, i toni e i mezzitoni: l'espressione restava affidata a quel che non si dice, che non si può dire. Ruggeri, questo, lo ha fatto: ma come prevedevamo, è stato il solo. Gli altri sono andati per conto loro, sminuendo i personaggi al rango di manichini pseudorealistici.

L'Arlecchino di Strehler

Arlecchino servo di due padroni era stato uno dei primi spettacoli che il Piccolo Teatro di Milano diede nel 1947, e costituì un modello non solo dal punto di vista artistico, ma anche e forse più sotto l'aspetto organizzativo e tecnico. Vi prendevano parte i giovani attori che Grassi e Strehler avevano raccolto per la impresa audace ma meditata che mirava a costituire un serio teatro stabile con repertorio di alto livello culturale e con un accostamento a strati nuovi e popolari del pubblico; le scene erano di Gianni Ratto, scenografo stabile, concepite con economia di mezzi ma senza sciatterie dilettantesche, pienamente funzionali; i costumi, piacevolissimi, di Ebe Colciaghi che dirigeva e dirige tuttora la sartoria annessa al Piccolo Teatro di Milano; la regìa di Giorgio Strehler, al cui nome è legato il successo artistico dell'iniziativa, riusciva a semplificare e a caratterizzare con estremo rigore ma insieme con popolaresca vivacità il canovaccio della commedia goldoniana.

Non fu lo spettacolo migliore della lunga serie che da allora, in tre anni di vita, ha portato

il «Piccolo» ad essere il fatto più importante e sicuro della rinascita del nostro teatro di prosa. Ma fu certamente uno dei più popolari: lo testimoniano le oltre cinquanta repliche, davanti a spettatori di ogni ceto ed educazione, con crescente successo. Crediamo quindi che il Piccolo Teatro abbia fatto bene a scegliere questo spettacolo per le sue tournées: meglio del fantasioso balletto del *Corvo* di Carlo Gozzi, questa farsa goldoniana può rappresentare un aspetto importante del teatro nazionale. E ciò non solo perchè *Arlecchino servo di due padroni* è la commedia di Goldoni più fortunata all'estero, da Goethe al teatro sovietico (ne esistono traduzioni in una dozzina di lingue), ma perchè con la sua vivissima reinterpretazione della Commedia dell'Arte mette in luce le doti più significative e più inimitabili dell'attore italiano, che hanno le loro radici nei secoli di una tradizione nonostante tutto ancora viva, fatta di mimica e di balletto, di estro e di stile.

Strehler ha puntato la sua regìa su questo aspetto dell'opera, e non poteva sbagliare, con la precisione e il rigore che caratterizzano la sua arte; anche se la commedia contiene qualcosa di più che il magistrale gioco della farsa creata da Goldoni, allora giovane avvocato a Pisa (fu scritta nel periodo iniziale della «riforma» goldoniana), per il più celebre Arlecchino di tutti i tempi, il Sacchi. C'è infatti dietro la maschera del servitore, ai suoi lazzi e alle sue scempiaggini, una forza di protesta sociale che poi forse si attenuerà nel Goldoni maturo, ma che qui dà al comico un piglio quasi drammatico, sempre sostenuto e teso. Ed è in questo, forse, il significato anche culturale della commedia, così tipicamente di passaggio nell'opera goldoniana, e così intensamente viva per l'opposta tensione della fantasia popolare da un lato e del sentimento borghese dall'altro. Nell'attimo di levarsi la «bautta», e prima di rifarsi la faccia bonaria di una società senza pensieri e sicura del progresso, la maschera italiana qui scattava in un riso fatto amaro da una secolare umiliazione.

L'interpretazione offerta a Firenze era leggermente diversa da quella milanese. Fermi restando Marcello Moretti, eccezionale Arlecchino, acrobatico ed estroso, e il Battistella, divertente Pantalone, Checco Rissone era venuto a dare al Dottore la sua verve di attore istintivo e spontaneo, mentre Edda Albertini impersonava con ferma grazia Beatrice. Questi i migliori: forse perchè i più ispirati e sinceri. Stilisticamente a posto tutti gli altri: Adriana Sivieri (Clarice), il Parenti (Brighella), il Giovampietro (Silvio), il Pierfederici (Florindo), il Bertini, la Martello. Successo bellissimo, con numerose chiamate e applausi a scena aperta, specie al divertente finale con Arlecchino in platea.

CONCLUSIONE

Nel dialogo tra temi così lontani, anche l'improvvisato Festival fiorentino ha trovato una sua ragione vitale, testimoniando, proprio perchè si trattava di una produzione media, della forza di propagazione di cui è ancora capace il nostro teatro.

Bruno Schacherl

L'OLD VIC INTERPRETE DELLA "DODICESIMA NOTTE,,

■ *La Compagnia dell'«Old Vic» di Londra che si è presentata alla Pergola il 13 giugno, non è delle maggiori di cui dispone il celebre teatro nazionale inglese: nessuno dei grandissimi nomi, nessuna precedente fama di eccezionalità. Eppure, proprio in questo si è dimostrata la vitalità dell'«Old Vic». Ogni interpretazione shakespeariana è, nella storia di questo teatro, regolata non dall'occasionale possibilità di accozzare insieme alcuni grandi attori per sforzarli poi a dar lustro col proprio nome a parti per loro del tutto inadatte, ma dalla ricerca scrupolosa degli attori più aderenti al testo. E la gamma di nomi celebri e celeberrimi di cui dispone l'«Old Vic» è la sicura garanzia di un'interpretazione sempre fedele, scrupolosa fino all'estremo, continuamente perfezionata sullo sviluppo di una tradizione mai interrotta: siamo di fronte a un'altissima scuola, e ve ne accorgete da ogni gesto, da ogni accento dei singoli interpreti; sentite che essi poggiano sul solido, senza mai affidarsi all'estro della creazione individuale, con uno sguardo fermo e puntato sulle verità dei singoli personaggi e sui loro reciproci rapporti. Se fosse possibile paragonare due tradizioni tanto diverse (ma il paragone sarebbe comunque suggestivo, perchè può dare la misura di due diverse civiltà), direi che l'«Old Vic», o in genere la tradizione interpretativa shakespeariana, è in Inghilterra qualcosa di simile a quello che sono per l'Italia i glossatori di Dante: lo stesso rispetto per il sacro testo, lo stesso sforzo di appianarlo, quasi di volgarizzarlo.*

Naturalmente, lì non giungono mai alle «versioni in prosa col testo a fronte»: ma allo spettatore italiano, abituato alle cafonerie come alla genialità di attori e di registi, tutto ciò non può non lasciare, in teatro, l'impressione di qualcosa di troppo scrupoloso, di troppo difficilmente attualizzabile. Certo, è anche questione di abitudine e di educazione. E poi, Shakespeare è talmente vivo per sè, che è grandissimo merito saperlo non avvilire nel gioco dell'improvvisazione.

Ricorderemo per questo a lungo questa esemplare interpretazione della Dodicesima notte.

La commedia, che è tra le bellissime di Shakespeare, ha bisogno di una scrupolosa specializzazione per uscire dal limbo delle buone intenzioni in cui siamo soliti vederla relegata dalle troppo frequenti improvvisazioni del nostro teatro: perchè la sua bellezza è nella complessità e nella esattezza delle relazioni che corrono tra personaggio e personaggio: guai a spostare anche di poco un accento, a illuminare una figura o un tema più degli altri; si perde il meraviglioso incanto di un mondo organico e compiuto, dove la favola, piena di echi e suggestioni classiche e di delicato lirismo, derivata dalla commedia cinquecentesca italiana Gli innamorati, *si completa di un'acuta e densa pittura realistica, sì che il sogno viene continuamente risucchiato verso terra, mentre la vivacità del comico si solleva a significati intensamente poetici.*

Alcuni degli attori erano di straordinario talento: a cominciare da Celia Johnson, una Viola inimitabile, melanconica e incantata in ogni passo della sua strana, poetica vicenda, piena di misteriosi riflessi e di ferma grazia; e poi Roger Lievesey, che ha fatto della colossale figura di Sir Toby un personaggio denso, rabelaisiano, clamoroso; Ernest Milton, che ha dato a Malvolio

un rilievo quasi drammatico nel suo isolamento umano di fronte a un mondo o di innamorati o di gaudenti (veniva fatto di pensare in certi momenti alla profondità del comico moliéresco, quasi una sorta di Tartufo inglese); Robert Eddison, che ha saputo contenere il personaggio di Sir Andrew Aguacheek nei limiti di una riuscitissima stilizzazione, senza abbandonarsi alle facili seduzioni della comicità volgare; Fabian Smith, un ottimo cantante non privo di doti teatrali, che interpretava il buffone Feste con quel brio distaccato e quella saggezza dolorosa e festosa al tempo stesso che è propria di questo «fool» tra i più profondi di tutto Shakespeare; Margaret Barton, ottima Maria, piena di comunicativa allegria. Meno evidenti le doti degli altri: Ursula Jeans (Olivia), Geoffrey Toone (Orsino), Paul Ansard (un Sebastiano perfettamente simile alla gemella Viola), Wilfrid Carter (Antonio), Dennis Quillep (Fabian), ecc.

Ma soprattutto abbiamo ammirato l'esatto studio con cui il regista Norman Marshall ha regolato i rapporti tra i personaggi, fatto essenziale per noi a teatro: il complesso mondo della commedia shakespeariana, così miracolosamente sospeso tra fantasia e realtà, tra sogno lirico e comicità plebea, ne è uscito equilibrato ed organico. Forse, come si diceva, è mancato quel colpo di ala che tutto lo sollevasse su un piano contemporaneo, o meglio nel quadro di un giudizio storicamente preciso (e si pensi a quanti appigli la commedia presenti, a cominciare da quell'Illiria che non s'avvolge nei fumi di Utopia, ma ha l'odore salso, i riflessi avventurosi e la viva forza dei mercanti, dei marinai, del popolo dell'Inghilterra di allora, per arrivare alla verisimiglianza dello stesso scambio di persona, in un mondo dove l'avventura era all'ordine del giorno, o alla forza della satira antipuritana nella figura di Malvolio); ma lo spettacolo, elaborato e sciolto, è corso sino alla fine senza fratture, raggiungendo, grazie anche alle bellissime scene e costumi di Hedrey Briggs, una magnifica efficacia stilistica.

Bruno Schacherl

Morte di Santa Caterina

La «Cooperativa Attori Teatro Italiano» e il «Centro Cattolico Teatrale» hanno organizzata e realizzata, nella piazza del Duomo di Siena, per i «Ludi scenici senesi» il 17 giugno 1950, la rappresentazione di CATERINA DA SIENA, azione drammatica in due tempi e dieci quadri di Cesare Vico Lodovici. Interpreti principali: Elena Zareschi, Filippo Scelzo, Sandro Ruffini, Mario Ferrari, Salvo Randone, Tino Bianchi. Regia di De Cruciati; supervisione di Salvini; musiche di Lualdi.

SANTI DI CASA

DAL NOSTRO INVIATO BRUNO SCHACHERL

A Siena i santi sono di casa: o, se volete, sono santi di casa, familiari e leggendari, mai sommersi dagli incensi degli altari. Qui il cielo ha la misura delle torri e delle dolci colline circostanti, non si stacca mai dalla terra: come le prediche e le favole di Bernardino, anche la terrestre lotta di Caterina rimbalza di porta in porta, di vicolo in vicolo, da Fonte Branda agli innumerevoli conventi, col dolce rintocco delle campane a sera e col colore soffuso di melanconia di questi tramonti. E in mezzo a tutta la brava gente di Siena, agli artigiani che ancora serbano i volti delle pitture trecentesche, le passioni e la rude laboriosità di allora, in mezzo alle monacelle pigolanti di poggio in poggio, alle donnette che s'affollano a Fonte Branda, le loro storie avrebbero ancora il suono vivo e popolaresco di un tempo, si mescolerebbero senza danno alle storie moderne che dicono di sofferenze e di lotte dure nella campagna, di speranze indomite e di poveri morti, se le vecchie mura erette sul tufo avessero saputo aprirsi al soffio nuovo di vita che viene dai campi fecondati dal lavoro e dal dolore, coperti in questi giorni dall'oro pallido delle spighe mature o già rabbrividenti sulla spazzola delle stoppie. Invece, questi poveri santi stanno sempre più chiusi nelle chiese e nei palazzi, la forza che un tempo li fece espressione universale del loro popolo langue nelle canoniche o si immiserisce nei complotti di sagrestia.

Poco diversa origine hanno purtroppo i «Ludi scenici senesi» organizzati, con notevole dispendio di mezzi attinti chissà sotto qual voce alle casse dello Stato, dal clero locale in unione col Centro Cattolico Teatrale nazionale e sotto l'alto patronato del ministro Gonella. E' andata in scena la *Santa Caterina* di Cesare Vico Lodovici, che è stata successivamente trasferita al «Quirino» di Roma per tre o quattro repliche. Le rappresentazioni senesi sono state comunque a beneficio della ricostruenda basilica di S. Domenico: o non era più semplice, direbbe un profano, stanziare direttamente quei dodici o più milioni per la pia opera? Non solo, ma pare che per colpa di questi «Ludi scenici» la classica «Settimana musicale» dell'Accademia

Chigiana verrà privata di parte delle sue sovvenzioni, e la stagione lirica estiva verrà addirittura soppressa. Ma veniamo allo spettacolo.

Santi di casa, dicevamo: Lodovici l'ha capito, nella sua Caterina, dando di piglio con notevole disinvoltura all'aneddotica della santa, e portandola a spasso per dieci quadri da Fonte Branda a casa, dal convento delle Mantellate al Capitolo di S. Maria Novella, da Avignone alla prigione del giovane condannato a morte, fino a Roma e alla battaglia di Marino tra il papa e l'antipapa, e fino alla morte della giovane religiosa. Sembra il canovaccio di un film di quelli che quest'anno sono venuti a sostituire gli Scipioni di una volta: agiografia sceneggiata, non certo teatro. Alcune scene sono decisamente inconsistenti anche come racconto: le fazioni senesi a cui la giovinetta porta la sua parola di pace sono astratte e simboliche come un balletto o come un auto-sacramentàl; la famiglia di artigiani da cui viene Caterina, la strana storia dell'ex fidanzato fattosi frate anche lui e che ricompare romanticamente in tutti gli episodi successivi e tutte le altre indicazioni storiche e biografiche sono lasciate nel vago. Il testo punta tutto il suo effetto sui grandi affreschi pseudostorici del colloquio con papa Gregorio alla Corte di Avignone, della scena di papa Urbano assediato a Roma dall'antipapa, e soprattutto sull'esame di Caterina da parte dei domenicani di S. Maria Novella. Solo in quest'ultima scena, che chiude la prima parte, il lavoro di Lodovici tenta una costruzione drammatica più intensa, pur senza uscire dal campo di una volgarizzazione dei motivi comuni della dialettica medioevale tra fede e ragione.

Insomma, una Caterina per liceo di monache; non certo la Caterina figura drammatica in cui si rispecchiano i tormenti di una generosa allucinazione e i contrasti interiori di un'epoca, e che avevamo imparato a conoscere nelle sue «Lettere».

La realizzazione dello spettacolo, diretto da Fernando De Crucciati con la «supervisione» di Guido Salvini, avrebbe potuto valersi di una scena meravigliosa, unica al mondo: l'interrotta facciata della navata centrale del Duomo, rimasta, com'è noto, altissimo e nudo traforo gotico, a chiudere un lato della piazza, circondata dagli altri lati da archi ciechi e dalla scalinata della chiesa attuale. Ma il nudo dell'arte fa paura a codesti affrescatori: sicchè, contro la mirabile parete, era stato edificato un inutile palcoscenico con un fondale di paesaggio mal dipinto da Carlo Santonocito e persino con tante stampe scorrevoli per indicare i successivi luoghi dell'azione. Tutta l'impostazione di regìa, estremamente eclettica, oscillava dal teatro medioevale a quello parrocchiale; i movimenti delle masse, pittorici ma rigidi per inutili schematismi; le musiche di Adriano Lualdi e il coro femminile di S. Petronilla diretto dal M° Cremesini, folcloristici più che religiosi. Unica cosa veramente bella, le trombe e le voci celesti che in due o tre punti piovvero dall'altissima parete, facendo alzare agli spettatori gli occhi a un cielo profondo e palpitante.

Gli attori erano un bel plotone di nomi noti: ma spazio per brillare in pieno ha avuto solo il lucido stile drammatico di Elena Zareschi, una Caterina travagliata e insieme serena, in continuo colloquio col suo Divino Sposo. Tra le numerose stole, ricordiamo il Randone, il Foà, Mario Ferrari, Tino Bianchi, il Millo. E poi Scelzo, Ruffini, Tamberlani, Colli, Lombardi, Maieroni, Marchesini, la Scotto.

Bruno Schacherl

Caterina in viaggio per la Francia

Caterina allo specchio

A Siena il pittore Dilvo Lotti - un giovane artista toscano che ha colto recentemente un bel successo di pubblico e di critica con una «personale» alla milanese Galleria Barbaroux - ha tracciato per noi durante lo spettacolo queste felici impressioni grafiche di segno forte e squisito. Accanto ad esse, Lotti ha segnato certi appunti storico-critici che noi abbiamo ritrovato nel suo album e che siamo lieti di pubblicare come complemento e illustrazione - ci si passi il gioco di parole - delle sue belle illustrazioni.

OLTRE LA SCICCHERIA DELLA CARTA TOPOGRAFICA

■ *Se c'è una città che chiuda entro le facciate delle sue case, pur attraverso i secoli, la continua, unitaria aspirazione dei suoi abitanti, questa è Siena. E per controverso: tutti i fallimenti, le sciagure, le vittorie, e lo scalino ultimo non superato dalla città, i suoi figli che ne rappresentano lo spirito, Santa Caterina e San Bernardino, realizzano quanto la collettività non seppe raggiungere. Siena nei secoli del suo massimo fiorire, e della sua potenza politica, non riuscì ad affacciarsi all'Arno; Firenze, sempre, gliene precluse la via. La Maremma, con il suo clima, tolse ai senesi la chiave di un porto relativamente vicino; la peste ne fiaccò la po-*

tenza demografica ed il peso militare; e quella chiesa, il Duomo, che doveva essere il più grande tempio del mondo cristiano, rimase edificato e completo per un terzo circa del progetto originario. Ma la grande Cattedrale dalle mura incompiute, si ebbe il suo spirituale compimento e coronamento nell'apostolato di Caterina, ed una ideale prosecuzione in quello di Bernardino, nato proprio in quel 1380, anno di morte della Santa.

In piazza del Duomo, sullo sfondo della grande Cattedrale incompiuta, è stata rappresentata, per la prima volta in Italia, la Santa Caterina *di C. V. Lodovici. Azione scenica in due tempi e dieci quadri.*

■

L'iconografia della Santa è rintracciabile in tutta l'arte senese dei secoli XIV, XV e XVI, e si passa dall'effige di Andrea Vanni — contemporaneo di Caterina — agli affreschi del Sodoma.

La Caterina del Vanni, pur nella sua familiare santità, non possiede naturalmente la lontananza della prospettiva; quella del Sodoma deriva forse troppo da vicino dalle figure muliebri del Parnaso di Raffaello.

Tanto più interessanti, anche teatralmente, risultano le storie della taumaturga senese, dipinte da Giovanni di Paolo tra il 1447 ed il '49, per la pala dei Pizzicaioli; dette storie attualmente si trovano in una collezione privata di Bruxelles.

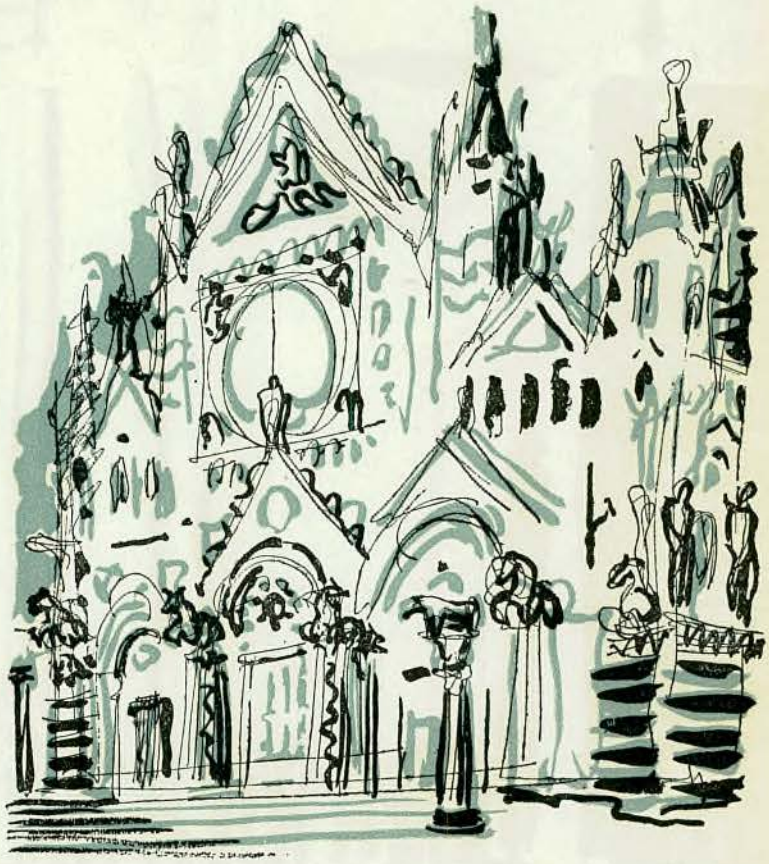
Dando voce alle scene dipinte da Giovanni di Paolo (ogni pittore di composizione e di figure ha sempre un suo ritmo di rappresentazione teatrale, ed una sua voce), si può parlare di una Sacra Rappresentazione in onore della Santa giunta sino a noi e riconoscibile in ogni suo elemento. A Giovanni di Paolo, alle variate e severe possibilità degli abiti monastici — bianco e nero —, si ricollega questa Sacra Rappresentazione di Lodovici realizzata da Salvini e De Crucciati. La vicenda si innesta, ed ha per fondale, quella navata che ha per soffitto il cielo. L'autore, culturalmente, non rielabora canovacci antichi, ma trasfonde nella «storia» il suo carico di esperienza teatrale e di cesure, tutto moderno. Nei momenti migliori e più felici le tarsie cromatiche dei domenicani, delle popolane, dei soldati, degli attori tutti, riprendono con pari validità e attualità un discorso che Siena non ha interrotto e non interrompe. (La voce del mondo meccanico, della radio ad esempio, giunge in questa città, come da un altro mondo, dalla luna magari).

La scenografia di Santonocito offre all'azione tre piattaforme: le due laterali in funzione di coro, quella centrale come punto focale e culminante di ogni viluppo. Sulla piattaforma centrale si conclude ogni episodio. Ma laddove una certa meccanica ripetuta di soluzioni plastiche e ritmiche poteva condurre alla facilità ed alle noiose ripetizioni, i realizzatori dello spettacolo, rimanendo fedeli alla prescelta linea spezzata che va dalla coralità salmodiante, al movimento per direzioni, affidano sempre a Caterina, figura e centro motore della «storia», il compito di riassumere elevando l'episodico della contingenza al significato ultimo. Oltre la sciccheria — non sempre evidente — della carta topografica, che di volta in volta indica il luogo, altro elemento da conservarsi portando la rappresentazione altrove, è il sipario umano: i frati, i popolani, i soldati ed i cardinali, che collegano i vari episodi. Ma converrà puntare più su di una innaturale staticità delle figure, e non su certi movimenti, quello delle spade ad esempio, di solo esteriore effetto decorativo. Inoltre il fantomatico spiegamento degli uomini dovrebbe essere breve e sincronizzato perfettamente.

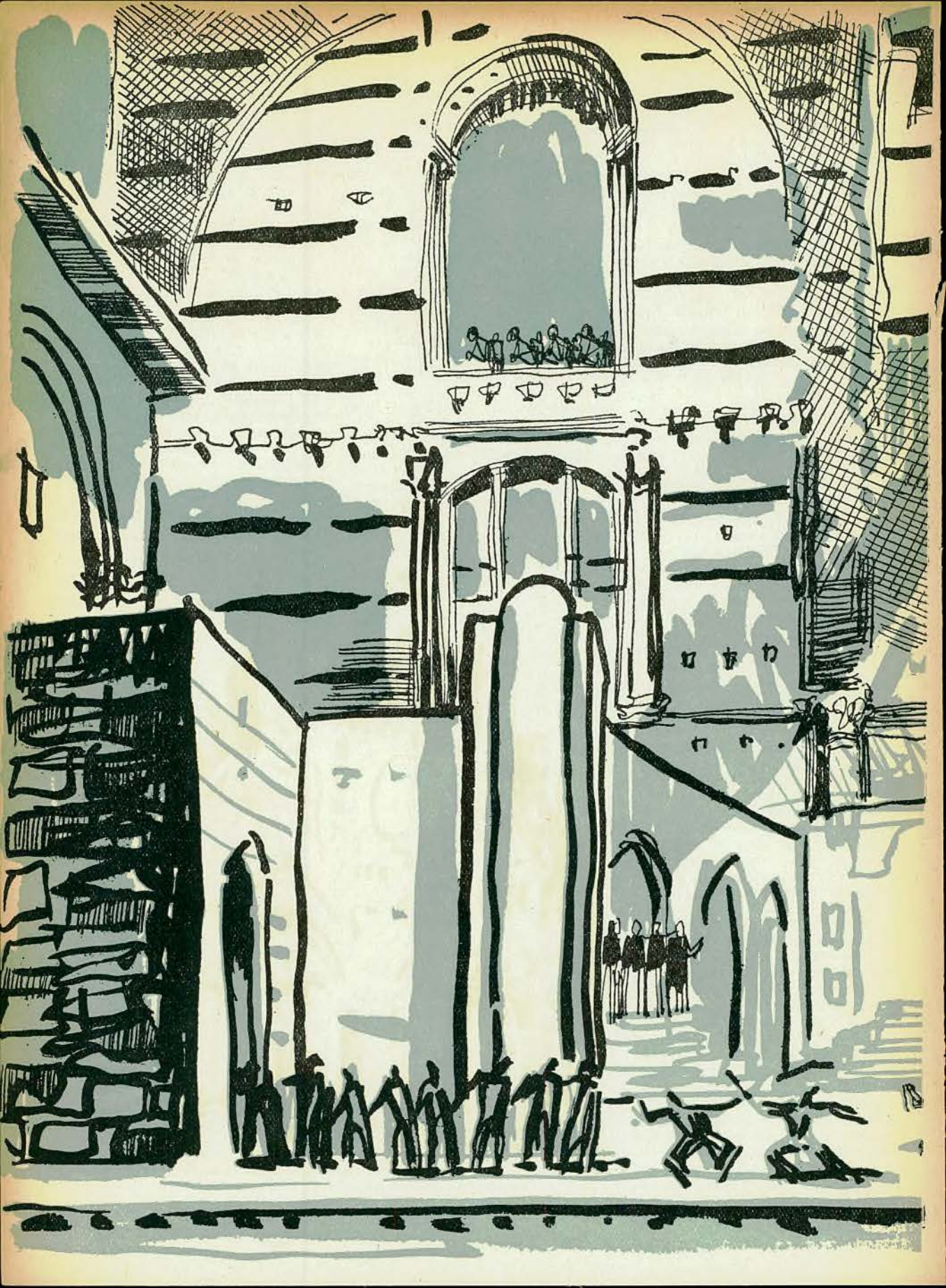
■

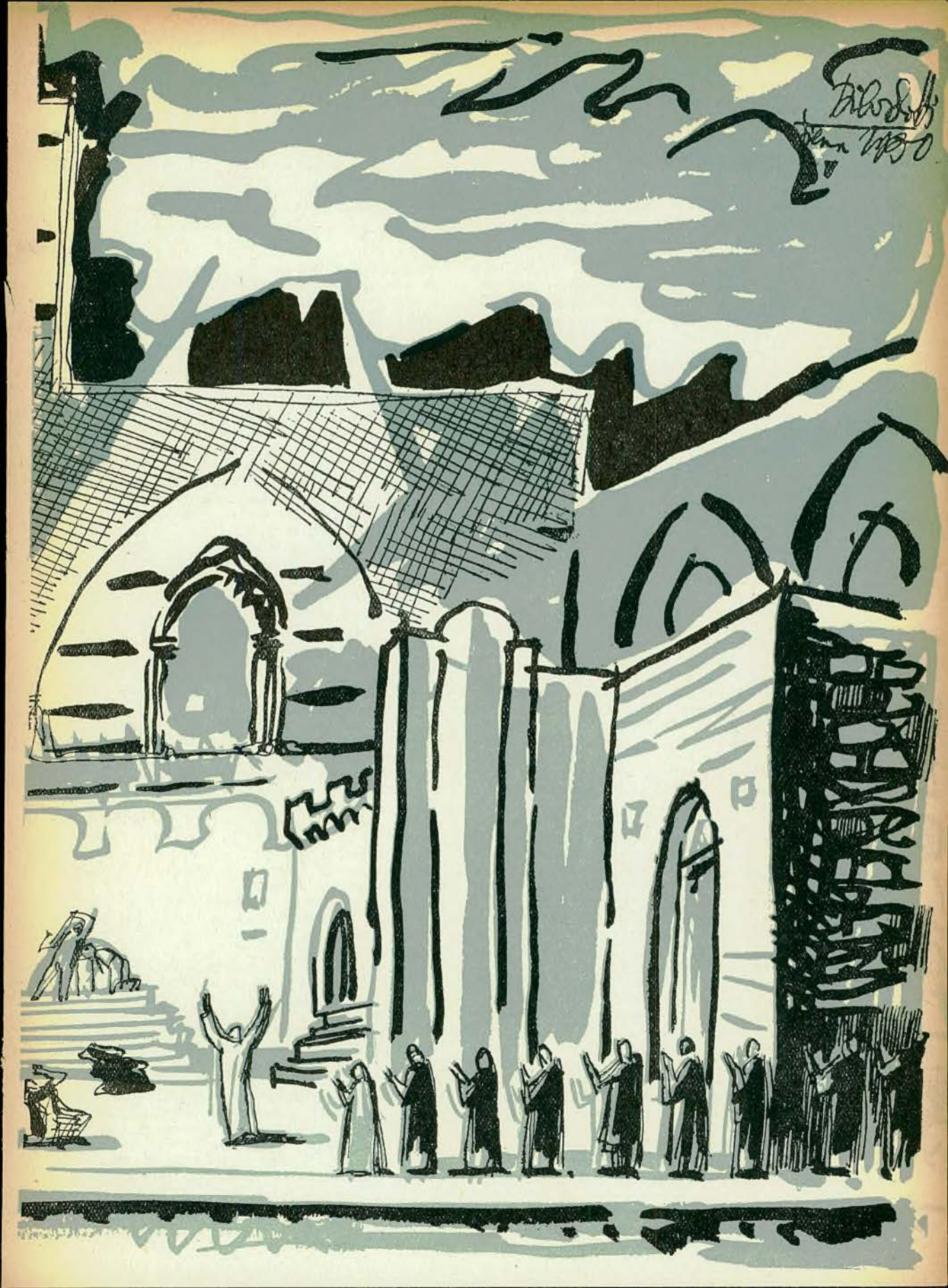
In questo corale avvenimento la bravura e la passione degli attori, le luci, i colori, le musiche, nei loro punti più alti di densa unità, legano e reggono al confronto degli arconi gotici del Duomo. Medardo Rosso saggiava la bontà di un dipinto mettendolo al paragone con un mazzolino di fiori; a Siena, gli arconi a vista della Cattedrale saggiano e confermano le verità pratiche e teatrali della Sacra Rappresentazione di Lodovici.

Dilvo Lotti



In questo disegno: il «Duomo di Siena»; nelle due pagine seguenti: «scena d'insieme» per la Santa Caterina *di Lodovici.* ✱ *Disegni di Dilvo Lotti.*





IL SUDAMERICA È UNA REALTÀ TEATRALE?

Alfredo La Guardia, critico teatrale del maggior quotidiano di Buenos Aires "La Nacion,, - e insegnante di Storia del Teatro al Conservatorio d'Arte Drammatica - è in Italia. Interrogato da Vito Pandolfi per "Il Dramma,, ha risposto così:

Sono note le tournées trionfali dei nostri grandi attori, e di alcune fra le nostre migliori compagnie. Successivamente diversi giovani intellettuali italiani si sono stabiliti in Sudamerica. Un gruppo di essi — Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi — a San Paolo, dove hanno dato vita ad interessanti attività sia teatrali che cinematografiche. Il Sudamerica ci restituisce la visita con alcune delle sue più illustri personalità. Dopo Cesar Tiempo, autore sceneggiatore e giornalista fra i più apprezzati sul Rio della Plata, uomo di singolarissime qualità sia umane che intellettuali, abbiamo potuto incontrare a Roma, grazie al suo cortese tramite, Alfredo La Guardia, da molti anni critico teatrale del maggior quotidiano di Buenos Aires, «La Nacion», insegnante di storia del teatro al Conservatorio d'Arte Drammatica, e autore di un ampio studio su Garcia Lorca, che resta forse il tentativo più interessante compiuto finora, per definire la natura e la vita della sua poesia, sia lirica che drammatica. Alfredo La Guardia ha voluto porsi a disposizione dei lettori di «Il Dramma» per metterli al corrente, attraverso le domande che gli abbiamo rivolto, del movimento teatrale sudamericano. Il bilancio non è troppo ottimistico, ma appunto per questo, si presenta come istruttivo e ammonitore.

Il teatro sudamericano ha oggi una sua fisionomia?

«Per un critico argentino, non è possibile riferirsi al teatro sudamericano in termini concreti e con senso d'unità, perchè il "teatro sudamericano" come espressione drammatica generale e omogenea, non esiste. I popoli dell'America latina non sono culturalmente così uniti come si crede in Europa, per quanto abbiano in comune fonti spirituali, idee e fini. Per quello che riguarda il teatro, è più facile conoscere a Buenos Aires autori e interpreti europei — italiani, francesi, inglesi, tedeschi, senza parlare degli spagnuoli, naturalmente — che le opere e gli autori del Perù o del Venezuela. Faccio eccezione per l'Uruguay, che con l'Argentina forma il cosiddetto "teatro rioplatense". Le compagnie argentine fanno poche tournées in America del Sud, e a Buenos Aires non giungono le compagnie dei paesi di lingua iberica. Per di più in quelle nazioni non si pubblicano le opere teatrali, che vengono rappresentate in stagioni brevi e senza continuità: quindi è molto difficile prenderne conoscenza. Lo studioso del teatro latino-americano deve compiere di persona un lungo lavoro di investigazione in ognuno di questi paesi. E' quello che sto portando a termine attualmente per completare il secondo volume della mia opera *Il teatro contemporaneo*, in corso di pubblicazione. Ho potuto riunire edizioni molto rare o addirittura dattiloscritti inviatimi dagli autori stessi, opere del Cile, della Bolivia, del Paraguay, dell'Equador, del Brasile. Conosco anche lavori teatrali di scrittori del Guatemala, del Costa-Rica, e dell'America centrale. Nel Messico il teatro è più importante ed inoltre è diffuso dal libro. Si distinguono tra gli autori messicani Rodolfo Usigli e Xavier Villaurrutia, il primo è anche critico, il secondo è un poeta lirico molto interessante. Nelle altre nazioni si sviluppano due tendenze sceniche: quella che si appoggia a motivi indigeni, passati o attuali; e quella che tratta temi di carattere universale. Nell'uno e nell'altro caso, la concezione e le aspirazioni artistiche sono solitamente superiori alle forme teatrali, perchè pochi autori possiedono la tecnica del dramma».

E' penetrata in questo teatro la concezione moderna dello spettacolo? Vi trova consenzienti pubblico e autori?

«La funzione teatrale propriamente detta è in Argentina (mi limito sempre all'Argentina) di indole prevalentemente commerciale. La concezione moderna dello spettacolo appare soltanto in tentativi isolati, e quindi non conta se non per il ristretto pubblico che appoggia imprese indipendenti. I giovani autori-poeti lirici o romanzieri, ma non poeti drammatici genuini, si posson presentare solo sporadicamente».

A quale ceto appartiene il pubblico normale dei teatri argentini?

«Alla borghesia, o ceto medio. Il pubblico colto preferisce le compagnie straniere o le imprese indipendenti, che hanno un repertorio d'arte».

Quali rapporti intercorrono tra lo stato e le organizzazioni teatrali?

«Lo stato gestisce a Buenos Aires un teatro nazionale di prosa, il *Cervantes*, e la Municipalità due teatri: il *Colòn*, lirico, il *Municipal*, drammatico».

Esiste una fiorente industria teatrale?

«L'industria teatrale è tanto fiorente, quanto è debole l'aspirazione artistica».

Quali autori le sembrano esprimere così autenticamente lo stato d'animo della popolazione, da poter interessare anche i pubblici europei? Fino a che punto questo teatro rivela e chiarisce la situazione storica?

«Il teatro argentino — e ancora meno quello degli altri paesi — non possiede nè la consistenza nè la continuità nè il volume, si può dire, necessarii per poter definire lo sviluppo storico della nazione. Sarebbe certamente possibile — e molto interessante — preparare uno studio de-

terminando le opere di maggior significato, capaci in certo senso di illuminare la traiettoria storica del paese. In quanto alla situazione attuale del teatro, forte commercialmente, è quasi insignificante artisticamente, come ho detto. Sono già scomparsi gli autori del nucleo che fece affermare il teatro argentino, dopo Florencio Sànchez. I nuovi non possono continuare a scrivere perchè le imprese non s'interessano ai loro lavori, che considerano poco commerciali. Così, il più eminente drammaturgo argentino, Samuel Eichelbaum, da otto anni non viene rappresentato; ma egli potrebbe affrontare il giudizio della critica europea più esigente».

Vi sono interessanti personalità tra gli attori?

«I buoni attori sono molti: tra essi è particolarmente da notare Enrique de Rosas. Gli attori sono fedeli interpreti, soprattutto quando vengono diretti da buoni registi».

Permangono ancora teatri di tradizioni popolari? Cosa è rimasto degli spettacoli incas nel costume popolare?

«Il teatro argentino di teatro popolare — il "gauchesco" e il "sainete" — sono quasi scomparsi: ma vengono spesso rappresentate opere come *Juan Moreira*, *Calandria*, e l'adattamento teatrale di *Martin Fierro*, il poema di José Hernandez. I giovani scrittori hanno inesplicabilmente tralasciato il tema "gaucho" che fu coltivato solo in modo primitivo e realistico, e che potrebbe invece essere un immenso e ricco terreno, se venisse trattato con le nuove concezioni teatrali. Per ciò che riguarda l'influenza degli Incas, si può dire che la si vede riflessa soltanto in *Ollantay* di Riccardo Rojas (1939). Gli Incas non avevano un teatro drammatico. Il dramma primitivo *Ollantay* adattato da Rojas, fu composto quando l'Argentina era una colonia, come hanno provato i più serii ricercatori (ad es. Bartolomé Mitre) ed io stesso potei accertare. Esistevano invece danze e pantomime. I nostri giovani autori non s'interessano neppure all' "indio", che pure fu preso a protagonista della prima tragedia argentina: *Siripo* di Lavarden (1789)».

Le sembra che siano possibili sviluppi futuri?

«Non potendo raggiungere la scena, è logico che gli scrittori di qualità abbandonino l'attività teatrale; altri si accostano al cinema. Le prospettive di miglioramento sono praticamente inesistenti. Il teatro argentino, come ebbi a dichiarare più di una volta, attraversa una grave crisi spirituale».

Non è soltanto il teatro che attraversa una grave crisi spirituale in Argentina: il teatro è sempre un sintomo attraverso il quale si identificano i nostri mali o le nostre virtù.

Alfredo La Guardia preferisce dimenticare da noi tutto questo, e ama vagabondare di città in città, in compagnia dei suoi poeti preferiti, Byron e Shelley, cercando la pace dell'animo, la meditazione, il segreto dei secoli.

Ancora una volta, un silenzioso viaggiatore dai capelli bianchi e dallo sguardo mite, trova un punto d'approdo alla sua vita tra le nostre memorie.

Miss Sindaco 1950

e un alabardiere nano vestito di rosso

Cronaca londinese di Basil Maloney

L'Old Vic, mentre io scrivo, ce l'avete in casa: facile dunque che, in proposito, ne sappiate più voi di me che, oltre tutto, da un po' di tempo in qua faccio vita ritiratissima, quasi monastica. L'Old Vic, dicevo, prima di andarsene in giro per il vasto mondo ha aggiunto al proprio repertorio un nuovo titolo: The Miser, *che sarebbe poi* L'avaro *di Molière riveduto e corretto ad uso del pubblico britannico nella assai libera versione di Miles Malleson.*

A un anno stretto di distanza dalla prima rappresentazione che se ne diede a Whitby (nello Yorkshire, per chi non lo sapesse) ad opera di una Compagnia dello «Arts Council» diretta da Tyrone Guthrie, la classica commedia è stata ora replicata al «New Theatre». E non ha mancato di riscuotere un chiaro successo per quanto, a voler fare i pignoli, si potrebbe osservare che con bello spirito di iniziativa, Miles Malleson ha trasformato Arpagone in una specie di balena petulante. Ma, a parte questo, non c'è nulla da eccepire sulla qualità della produzione come divertimento teatrale. Trasportare Molière sulle scene inglesi è, notoriamente, un'impresa fra le più difficili. E Malleson, devo ammettere, se l'è cavata meglio di molti altri: la sua libera versione è egregiamente fatta, è pronunciabile, recitabile, forse non eccelsamente acuta, ma tutt'altro che priva di pregi. E giova assai al testo il fatto d'esser interpretato dallo stesso traduttore che, nella pittura del personaggio di Arpagone, ci dà forse la miglior prova della sua lunga e brillante carriera: un'indovinatissima prestazione che, grazie anche alla sensata e non indiscreta regìa di Guthrie, riesce ad essere insieme comica ed elegante. Oltre a Malleson mi sento in dovere di ricordare Angela Baddeley, una delicata Frosine; Diana Churchill, sempre splendida attrice nonostante che suo padre sia avversario politico del Basil Maloney; Walter Hudd; George Benson e Mark Dignam che, nel personaggio del seigneur Anselme, ha tutta l'aria di divertirsi un mondo.

Scendendo di qualche piano nella scala dei valori storici, lasciate che vi parli di due spettacoli notevoli e degni seppur inscenati quasi in sordina e con un poco l'aria di recite in famiglia. Si tratta di Party Manners *di Val Gielgud, allestito all'«Embassy»: una divertente commedia di satira politica, leggera e bonacciona, recitata con molto gusto da Raymond Lowell che interpreta il personaggio di un ex allievo di Eton diventato maggiordomo e da Clive Morton che, come presidente d'una Commissione per le ricerche atomiche, assume il maggiordomo al proprio servizio. L'altra produzione che, a torto o a ragione, m'è andata a genio,*

è Captain Banner di George Preedy: un dramma di spiriti e forme romantiche, ma vigoroso e incoraggiante che, cogliendomi in fase depressiva, m'ha sollevato il morale. Ripresa al «Boltons Theatre» di Kensington, l'opera non aveva mai avuto sulla scena londinese il successo che avrebbe meritato: il che è un vero e grande peccato. Assai deluso, invece, sono uscito dalla rappresentazione di The Shanghraun, drammaccio a fortissime tinte dell'irlandese - americano Dion Boucicault che «fiorì» a New York intorno al 1870 e di cui ricordavo con una certa ammirazione una non spregevole opera sul problema dei negri prima della guerra abolizionistica: The Octoroon.

Credo di poter indicare la principale se non unica ragione della mia malinconia di questi giorni al fatto che mi dura ancora la commozione provocata nel mio animo ben fatto e sensibile dalle celebrazioni scespiriane a Stradford-on-Avon cui ho partecipato in stretto incognito e vergognandomi come un ladro per il fatto che mi trovavo in mezzo alle più importanti personalità della politica internazionale di cui oggi disponga l'Inghilterra. Tutti gli ambasciatori al gran completo: e il Maloney che, nel migliore dei casi, poteva passare per l'inviato speciale del sindaco del suo paesello d'Irlanda. Unica consolazione: la pezzuola nera sull'occhio sinistro di mister Douglas, ambasciatore degli Stati Uniti in Gran Bretagna, ferito per cause di servizio mentre, in una partita di pesca, cercava di persuadere un capitone ad abboccare all'amo della sua dialettica diplomatica. Per il resto, una cosa da intimidire una mangusta. Il «mayor», il sindaco di Stradford, pover'uomo aveva un grand daffare a stringere mani di ambasciatori con mogli, a rispondere alle frasi d'obbligo onde la diplomazia di mezzo mondo affrontava in gran tenuta il primo atto del cerimoniale in onore di William Shakespeare il quale, per quanto ne so, era tal quale come me: assolutamente alieno dalle pompe e dalla mondanità. Ad aiutare il valoroso sindaco era la diciassettenne sindachessa («miss Sindaco 1950») e un alabardiere nano vestito di rosso e incappellato di tricorno nero che pareva appeso all'alabarda e ai secoli andati, e certo risaliva col suo costume al tempo in cui il grande Willy aveva sposato Anna Hathaway.

L'Avon, davanti a noi, era ceruleo e felice nel velato mattino: lentamente e regalmente i cigni si spostavano al passare delle canoe e delle barche gremite di ragazzi e ragazze che agitavano i cappelli e sorridevano; al parapetto del ponte si affacciavano i curiosi, l'acqua rifletteva sventolìo di bandiere e aiuole fiorite di tutti i colori. Distratto e lontano in mezzo alla folla ufficiale e fasciato da tutta la simpatia di cui il Maloney è capace, se ne stava John Gielgud col suo volto malinconico d'uomo che sembra eternamente alle prese con uno sternuto che non vuol lasciarsi sfuggire: e forse ripassava in cuor suo la parte di Cassio che avrebbe interpretato l'indomani sera alla prova del Giulio Cesare. Il sindaco di Londra teneva circolo e raccontava "l'ultima di Churchill". «Winston Churchill — diceva il sindaco — fu invitato una volta da Shaw a una "prima" con queste parole: "Caro Winston, vi mando due biglietti per assistere a una mia "prima" lunedì: i biglietti sono due, uno per voi e l'altro per un amico... ammesso che un uomo come voi possa avere un amico". Al che Churchill rispose: "Caro Bernard, vi ringrazio: lunedì non posso assolutamente venire. Vi prego quindi di mandarmi i biglietti per una replica... ammesso che uno scrittore come voi possa avere una replica"». La barzelletta più bella, però, fu raccontata da quell'americano che a tutti i costi e senza intenzione umoristica volle citare a onor di gloria dei suoi compatrioti il cartello con cui, in una cittadina del West, si era annunziata la riduzione cinematografica dell'Amleto: «Venite a vedere lo strano amore di un pazzo per una bella ragazza: Amleto Laurence Olivier. Nessun taglio, tranne che nei prezzi d'ingresso». Dopo le barzellette volontarie o no, vennero i discorsi: dell'ambasciatore d'America, di un professore di Oxford, di John Gielgud, del sindaco di Stradford, dell'ambasciatore del Brasile, dell'ambasciatore del Pakistan, una specie di gigante dall'espressione minacciosa che torreggiava accanto alla ingioiellata Begun Rahimthoola e in mezzo alle signore indiane splendenti di bellezza nei drappeggiati sari. Dopo i discorsi, i diciassette ambasciatori e i quaranta diplomatici rappresentanti di altrettante nazioni si riunirono placidamente a conversare e agli occhi contemplanti di Maloney apparivano, in quel sereno pomeriggio, come le tigri e gli agnelli, i leoni e i vitelli, le aquile e i capretti dell'Eden primitivo. Le allegre comari di Windsor facevan le tavoleggianti e passavano col fruscio delle loro sottane inamidate fra un tintinnio di posate che pareva realizzare l'auspicato linguaggio d'intendimento universale.

Poi la sfilata commemorativa alla tomba di Shakespeare: ogni destra impugnava un mazzo di fiori o una corona d'alloro destinati all'illustrissimo sepolcro. Finestre e porte scoppiavano di spettatori, rami fioriti e drappi come in una processione meridionale spargevano riflessi e profumi lungo tutto il percorso inondato da un sole assolutamente non inglese. Alla casa natale di Shakespeare scattarono le macchine da presa, le istantanee, i tromboni della banda che intonarono il «God save the King» e i passi marziali che ci avviarono a Trinity Church dove è la tomba del poeta. Sopra la pietra tombale le vetrate a colori istoriavano le «tre età dell'uomo»; ogni comparto rappresentava un episodio: si vedeva il bambino appena nato in culla, eppoi lo si vedeva condotto alla scuola e, poi, divenuto giovanotto, in atto di baciare una fanciulla e da ultimo, armato di tutto punto e chiuso in una corazza, avviato alla guerra: in fondo la vita dell'autore di Amleto non era stata più varia e avventurosa di così. Tempeste, idilli, uccisioni e drammi lo avevano avuto spettatore e non attore: Shakespeare era impazzito con Re Lear, aveva sofferto di gelosia con Otello, di ambizione con Macbeth, era stato in una magica isola oceanica con Prospero, a Verona con Romeo, a Venezia con Shylock e, vestito da Amleto, aveva discusso con i suoi propri becchini... Non chiedetemi perchè sono triste e malinconico: vi pare che possa essere allegro uno che ha pensato tutto questo in una volta sola?

Basil Maloney

Londra, giugno 1950.

Picasso

DIARIO DI CHI DICE E DI CHI FA

■ Augurio a Maria Melato, per noi e per tutti gli attori italiani. Sappiamo di quanto affettuoso interessamento e di quanta trepidazione è stata fatta segno in queste settimane quando maggiormente la sua vita era in pericolo. Siamo grati a Nicola de Pirro, direttore generale per il Teatro, che ha avuto la cortesia di informarci, come da parte del Governo — e per esso l'on. Sottosegretario Andreotti — fosse stato disposto, fin dal primo momento, assistenza morale e materiale all'illustre attrice.

■ Domenico Bartoli, corrispondente da Parigi de *La Stampa* di Torino, in un suo articolo a quel giornale dal titolo: «Il quarto d'ora della gloria: italiani che vanno a Parigi per la stagione di mezza estate» si occupa della coppia Bergman-Rossellini, con appendice di Robertino II, di Anna Magnani, ed anche di Ruggero Ruggeri. E per il nostro grande attore dà utili e significativi insegnamenti. Eccoli: «Con molto coraggio Ruggero Ruggeri ha voluto venire a Parigi proprio nel grande mese per recitare in italiano. Il teatro italiano è in decadenza: Ruggeri è l'ultimo di una serie di grandi attori che ebbero una fama internazionale. Il cinema italiano invece ha conquistato il pubblico francese e il pubblico mondiale in cinque anni. Il suo declino, sempre annunciato dai maligni, naturalmente in prevalenza italiani, in realtà non sembra imminente. Attraverso il cinema la Francia, e credo anche il resto del mondo, ha ripreso conoscenza dell'Italia povera, spiritosa, viva, che si nascondeva dietro la politica fascista. Il teatro non può dare niente di tutto ciò: è assai più universale in teoria, ma rimane legato alla lingua in pratica; è più convenzionale, più difficile, meno attraente. Ecco perchè non vediamo fotografie del nostro grande attore sui giornali parigini; ecco perchè la stampa, il pubblico e perfino i critici, si interessano molto meno di lui che non dei giovani e fortunati campioni del cinema.

E' bene dunque, che il mese dei grandi arrivi porti a Parigi anche questo nome; ma bisognava preparare meglio, in una città tanto distratta, tanto piena di divertimenti e di spettacoli, la *rentrée* di un attore che venne per l'ultima volta nel 1925 e recitò l'*Enrico IV*, quando la fama di Pirandello si avvicinava al culmine. (Trascuriamo il rapido passaggio di Ruggeri pochi mesi fa con la compagnia italiana che diede, tra le altre cose, un *Edipo re*, ove il vecchio attore faceva la parte stupenda ma marginale di Tiresia). Il teatro italiano, se vuole affrontare il pubblico parigino e proprio nel pieno della stagione, deve organizzare abilmente i suoi spettacoli, richiamare l'attenzione e cercare con pazienza gli spettatori colti, che possano interessarsi a una commedia recitata nella nostra lingua e capirla almeno approssimativamente. Un'altra cosa è necessaria: si tratta soltanto di un particolare che sembrerà secondario ma che basta a guastare una serata. I francesi non sono abituati a sentire le battute di un commedia, prima dal suggeritore e poi dagli attori. Sui loro palcoscenici il suggeritore non c'è, o la sua presenza è così discreta che nessuno se ne accorge. I nostri attori facciano uno sforzo di memoria o di udito: imparino perfettamente la parte, oppure esercitino l'orecchio ad afferrare un bisbiglio leggerissimo, del quale il pubblico non deve avere la minima percezione».

■ Tutto è scritto lassù per l'Idi; ma, senza essere profeti — troppo facile — questo che oggi scrive Mosca su *Candido* (num. 25, 18 giugno 1950) l'avevamo già detto da tempo. Ecco: «*L'affossatore del Teatro italiano*: Ha avuto luogo all'Odeon di Milano, di fronte a scarso pubblico, la lettura di *Una donna è nata nel fiume*, la prima delle quattro commedie che l'on. Andreotti, non essendo riuscito a far rappresentare da nessuna Compagnia di prosa, ha deciso di far leggere. E' la confessione ufficiale del più pieno e più completo dei fallimenti: si doveva incoraggiare la rappresentazione delle commedie italiane, e se ne supplica la lettura; si doveva incoraggiare il nostro teatro, e lo si avvilisce. E per avvilirlo si spende il pubblico denaro pagando l'affitto della sala, compensando gli attori-lettori e dando quattrini anche agli autori che accettano l'avvilimento.

Non è concepibile un autore che scriva commedie da far leggere. Le scrive perchè vengano rappresentate. Se non gliele rappresentano vuol dire che son brutte. Se son brutte perchè curarne la lettura a spese dello Stato, cioè nostre? Si rende conto l'on. Andreotti di quanto deplorevole sia l'uso ch'egli fa del pubblico danaro? Si rendono conto gli autori del pessimo servizio che

IBSEN

Primo volume della Collana « I Capolavori »

contiene

PRESENTAZIONE GENERALE «IBSEN E L'ITALIA» DI LORENZO GIGLI

opere

LA COMMEDIA DELL'AMORE * BRAND * PEER GYNT * LE COLONNE DELLA SOCIETÀ * CASA DI BAMBOLA * SPETTRI * UN NEMICO DEL POPOLO * L'ANITRA SELVATICA * ROSMERSHOLM * LA DONNA DEL MARE * EDDA GABLER * IL COSTRUTTORE SOLNESS * IL PICCOLO EYOLF * LA LEGA DEI GIOVANI * QUANDO NOI MORTI CI DESTIAMO

*

Le versioni sono state affidate a : CORRADO PAVOLINI * ALESSANDRO DE STEFANI * CELSO SALVINI * CESARE CAVALLOTTI * FERDINANDO PALMIERI * GABRIELLA SELLA * FRANCO M. PRANZO * GINO DAMERINI * TÉRÉSAH * GIUSEPPE BEVILACQUA * ENZO FERRIERI * ELIGIO POSSENTI * G. L. ROSSI * PIERO OTTOLINI

*

Edizione normale, rilegata e con sopracoperta a colori, lire 2500 * Di lusso, ad personam, rilegata da amatore in mezza pelle, lire 4500.

rendono a se stessi e al teatro nazionale?

L'altro giorno, di fronte a una platea mezzo vuota (l'ingresso era gratuito) la Compagnia Calindri-Solari-Volonghi-Volpi-Riva diretta da Ernesto Sabbatini ha letto *Una donna è nata nel fiume* di Marcello Rietman dopo che Giuseppe Bevilacqua l'aveva presentata con acconce parole. Seguirà nelle prossime settimane la lettura di *Prima della fine* di Biancoli e Redivo, *Quelli di ieri e quelli di oggi* di Tino Leonardi, e di *Ombra sul giardino di Sander* di Ciro Fontana presentate rispettivamente da Antonio Greppi, Umberto Morucchio e Francesco Prandi.

Ma vogliamo sperare che, nel frattempo, gli autori provvedano, per il loro buon nome, a ritirare il copione salvando così, anche per l'avvenire, il loro prestigio artistico e rendendo accorto — se pur questo è mai possibile — l'on. Andreotti del gravissimo, imperdonabile errore (1) commesso ».

(1) Più che responsabile d'un errore, bisogna precisare, l'on. Andreotti è vittima di una delle solite equazioni di chimica politica: l'antipatia democristiana per l'IDI si scontra annullandosi con le simpatie saragattiane per il medesimo « terribile Istituto » e poichè — come è noto — gli uni e gli altri navigano sulla stessa barca chi ci rimette è il teatro che « pro bono pacis » del governo vien buttato a mare. L'on. Andreotti, lo sappiamo da fonte autorizzata, ne è sinceramente addolorato: ma si trova a lottare in condizioni sfavorevoli contro cose che sono più grandi di lui e dovendo scegliere fra le due strade — dispiacere al P.S.L.I. ch'è un alleato o dispiacere al Teatro ch'è un amministrato — ha scelto la seconda.

■ Ancora Mosca, e sempre a proposito dell'Idi (*Oggi*, n. 25, 22 giugno 1950): « Non è vero che i nostri attori siano nemici delle commedie italiane. Al contrario, le chiedono, le invocano, e solo che posseggano quel minimo che le renda appena rappresentabili le rappresentano. Scartano, naturalmente, le altre, quelle che, se rappresentate, riuscirebbero fatali non soltanto ai loro incassi, ma al Teatro italiano. E sono appunto quelle che l'*Idi*, l'istituto che dovrebbe valorizzare il teatro nazionale, tenta, fortunatamente invano, di far rappresentare. Sino a ieri, a questo si limitava l'opera nociva del terribile istituto ».

■ Remigio Paone, affettuosamente pregato, è entrato a far parte del Consiglio della Casa di riposo degli artisti drammatici, e il 18 giugno vi ha partecipato per la prima volta. Il suo primo gesto è stato quello di « infilare in tasca » al presidente Lorenzo Ruggi un assegno di centomila lire per il costruendo teatro della Casa di riposo. Ruggi, per augurio, ha destinato la somma all'acquisto delle « pietre occorrenti per le colonne fondamentali dell'edificio », i cui calcoli — scrive Ruggi — corrispondono alla somma offerta da Remigio. Con questo — continua Ruggi — « il dono viene ad assumere un significato lusinghiero: lui che ha il maggiore dei teatri di prosa, offre al teatrino dei vecchi attori le sue colonne ». Ringraziamo e salutiamo Remigio. Anzi, lo abbiamo già salutato — quando la Rivista sarà in vendita — perchè Remigio e donna Italia Paone sono partiti da Genova il 22 giugno col *Carosello napoletano*, diretti nell'America del Sud. Ma dopo il primo debutto a Rio, Remigio ritornerà in Italia, e sarà a Milano nella seconda decade di agosto. Ci ha detto che deve occuparsi per la inaugurazione del nuovo teatro in via Manzoni a Milano, quello che già avrebbe dovuto aprirsi il Natale scorso, ma che per ragioni tecniche del palcoscenico non si potè farlo. Infine, Remigio dovrà preparare per la primavera 1951 un grande spettacolo dell'importanza e della imponenza del *Carosello* che dovrà iniziarsi a Torino, in aprile, al Teatro Nuovo, al Valentino, in occasione delle grandi Mostre abbinate: dell'automobile e del tessile.

■ A Firenze, per iniziativa del Comitato italiano dell'istituto internazionale del Teatro, è stata collocata — presso il chiostro di Santa Croce — una piccola lapide che ricorda la *Rappresentazione di Santa Uliva* ivi riesumata nel 1933, con musiche di Ildebrando Pizzetti, dall'arte di Jacques Copeau. Hanno pronunciato brevi parole il signor Hébertot e Silvio D'Amico. Nel pomeriggio lo stesso D'Amico ha commemorato il Copeau al « Lyceum ».

■ L'Accademia di Arte Drammatica di Roma, ha presentato i propri allievi, per il saggio finale scolastico, al Teatro Quirino, con *La guerra di Troia non si farà* di Jean Giraudoux. Regista l'allievo Mario Ferrero. L'esito cordiale ed affettuoso, ha dato la prova più significativa dell'accuratezza della regia e, in special modo, della bravura di questi allievi, laureati — dal pubblico — attori. La cronaca ha registrato applausi ad ogni calar di sipario, ed anche a scena aperta. Hanno preso parte gli allievi: Giorgio Piazza, Giovanni Galavotti, Anna Maria Miserocchi, Liliana Colombo, Wanda Cardemone, Edmonda Aldini, Renée Reggiani, Margherita Autuori, Fernando Caiati, Mario Azzella, Vittorio Nigrelli, Francesco Mulè, Mario Chiocchio, Ernesto Cortese, Siriana Seri, Mila Vannucci, Tullio Valli, Glauco Mauri, Alberto Ruffini, Diego Michelotti, Filippo Gregorio, Antonio Cestari, Franco Graziosi, Ilaria Franceschini, Alessandro Sperli e Edda Valente.

■ Della Compagnia Pagnani-Cervi, che ha concluso la propria fortunatissima Stagione Teatrale, se ne avranno nel prossimo autunno, probabilmente due: una di Andreina Pagnani; l'altra di Gino Cervi. Quella di Andreina, subito dopo l'estate; Gino Cervi, invece, dovrà assolvere degli impegni cinematografici prima di ritornare a recitare, e non potrà farlo che in gennaio. Così Andreina Pagnani, con una Compagnia propria, avrà anche un «suo» repertorio, e si è assicurata *Chéri*, una commedia che ha avuto molto successo a Parigi. Dal canto suo, Cervi, punta sulla commedia di Mary Chase *Harvey*, che ha già — negli Stati Uniti — un lustro di vita, ed ha anche la sua storia aneddotica: «La commedia è nata da una intuizione amabile e sottile: le vicende di un alcoolizzato, Elwood Dowd, che nei fumi della sbornia vede un grosso coniglio del quale si sente amico. Harvey è appunto il nome del coniglio, che è ancora il "Bunny" di cui si rallegra la Pasqua americana, lontano parente di un cartone di Walt Disney. Ed è l'immagine di un genio benefico, buon consigliere che pur non esistendo in concreto domina la commedia e ne diventa protagonista. Harvey non si vede mai. Ma l'ubriacone Dowd è talmente convinto della sua presenza da indurre il pubblico a vederlo. Per lui, il coniglio è una realtà: descrivibile al punto che un pittore psicanalista riesce a farne il ritratto.
A New York *Harwey* fu la riabilitazione e il successo, l'ultimo, di Franck Fay. Grande attore rovinato dall'alcool, Fay era finito a poco a poco nel caffè-concerto. Quando si trattò di rappresentare la commedia andarono a ripescarlo in uno di quei locali e di colpo ridiventò famoso. A Fay la parte stava addosso come a nessuno. Da una esperienza abietta e dolorosa l'attore tirò fuori una interpretazione potente.
L'anno scorso la commedia passò in Inghilterra. Allestita al «Prince of Wales» di Londra ebbe come interprete un altro grande attore, Sid Field, e l'esito fu clamoroso. Field ebbe un successo senza precedenti, anche lui sembrò un Dowd ideale, al punto che quando morì, gli attori che ne accompagnarono il funerale misero sulla sua bara un grande coniglio di fiori bianchi».
Solo a Vienna e Berlino *Harvey* non ha avuto successo. L'agente italiano che l'ha comperata in America per farla recitare in Italia a Gino Cervi, ha pagato un milione e quattrocentocinquantamila lire.

■ La Compagnia Torrieri-Carraro, non si rinnoverà con la stessa unione: Tino Carraro si è scritturato con Marta Abba e Diana Torrieri ha dichiarato che non intende, per la prossima Stagione Teatrale, assumere per intero l'onere del capocomicato. Entrerebbe volentieri in compartecipazione per una formazione artistica che fosse di suo gradimento.

■ Per le Compagnie che si formeranno da giugno a settembre «dette estive», la Commissione ministeriale che si occupa dei contributi, ha stabilito che fra tutte potranno godere di una somma di trenta milioni.

■ Il bollettino del «Sindacato nazionale degli Artisti drammatici» di Milano (N. 12-16 giugno 1950), pubblica che alla "Radio italiana di Lugano" «Tutti gli scritturati di quella

DUMAS

figlio

Secondo volume della Collana « I Capolavori »

contiene

PRESENTAZIONE «PARTENZA E CAMMINO DI DUMAS FIGLIO COME PREMESSA DEL TEATRO MODERNO» DI RENATO SIMONI * «ALESSANDRO DUMAS FIGLIO GIUDICATO ALLA SOGLIA DEL NOSTRO SECOLO» DI LOUIS BETHLEEM * A PROPOSITO DELLA «SIGNORA DALLE CAMELIE» DI A. DUMAS FIGLIO

opere

LA SIGNORA DALLE CAMELIE * DIANA DE LYS * DEMI-MONDE * LA QUESTIONE DANARO * IL FIGLIO NATURALE * IL PADRE PRODIGO * L'AMICO DELLE DONNE * LE IDEE DI MADAME AUBRAY * LA PRINCIPESSA GIORGIO * LA MOGLIE DI CLAUDIO * IL SIGNOR ALFONSO * LA STRANIERA * LA PRINCIPESSA DI BAGDAD * DIONISIA FRANCILLON

*

Le versioni sono state affidate a: LUCIO RIDENTI * PIERO OTTOLINI * DOMENICO LANZA * MANLIO DAZZI * ELIGIO POSSENTI * GINO DAMERINI * ALESSANDRO VARALDO * MARIO CORSI * CARLO LARI * LORENZO GIGLI * ALDO CAMERINO * CELSO SALVINI * BRUNO BRUNELLI * PIERO RAIMONDI * GIGI MICHELOTTI

*

Edizione normale, rilegata e con sopracoperta a colori lire 3200 * Di lusso, ad personam, rilegata da amatore in mezza pelle, lire 4500.

stazione trasmittente sono obbligati a sottostare alle diverse tasse e contributi locali, che si aggirano sul 12% di trattenuta sulla paga che viene percepita. La stessa paga viene antecedentemente decurtata del 20% a favore degli Enti assistenziali locali, mentre lo scritturato-contribuente, non usufruisce di nessun beneficio diretto.
In virtù di tale trattamento, l'onorario pattuito allorchè viene stipulata la scrittura, è di molto ridotto in confronto al previsto. E se a ciò si aggiunge che tutta la posta indirizzata a quella Stazione e destinata agli scritturati viene respinta, non sappiamo per quale ragione, è evidente come non sia consigliabile inviare a Lugano, altri elementi oltre quelli che già trasmettono».
Tutto ciò è così grave, che noi — nell'interesse e dignità degli attori italiani — domandiamo alla Direzione della Radio di Lugano, una chiarificazione in merito, che saremo ben lieti di pubblicare.

■ La Scuola del Teatro Drammatico di Milano, diretta da Giovanni Orsini ha dato il 26 giugno 1950 al «Piccolo Teatro Eleonora Duse» di Genova, il primo dei propri spettacoli classici, con *La Orazia,* tragedia di Pietro Aretino. Il risultato della rappresentazione non avrebbe potuto essere più soddisfacente, per la precisione, il senso artistico, la dignità della messinscena e la bellezza dei costumi (concessi molto cortesemente dal Teatro alla Scala di Milano). E' stato operato il prodigio di trasformare un saggio scolastico in una vera rappresentazione con caratteri professionali. Merito non comune, e che denota il grado elevato della Scuola. Hanno preso parte alla recita, gli allievi: Giuseppe Mazzullo, Sergio Crosia, Romano Prearo, Francesco Pettenati, Delia Bartolucci, Livia Borgonovo, Ada Motta, Antonio Susana, Antonia Mattiuzzi, Giusto Radice, Luciano Maggiolini, Riccardo Peruchetti, Romano Bernardi. Assistente alla regia, Giuliano Lonati. Scene di Aldi e Coretti.

■ La Segreteria del «Premio Acqua Panna per una commedia comica» - piazza Stazione 1, Firenze, comunica queste notizie per i concorrenti al premio stesso:
— Il 10 luglio scade il termine di consegna. Vale la data del timbro postale.
— E' stato nominato il legale del Premio, nella persona del notaio dott. S. Lendemani, via Cavour 16, Firenze.
— La premiazione avverrà i primi di settembre, in un luogo di villeggiatura della Toscana, da destinarsi.
— I concorrenti sono pregati, nel loro interesse, di attenersi alle norme del Concorso, che stabiliscono, per la presentazione dei dattiloscritti, che essi siano accompagnati *da una busta sigillata recante sul frontespizio il motto con il quale è stato contrassegnato il proprio lavoro. Nell'interno, naturalmente, oltre il motto, il nome cognome e indirizzo del concorrente.*
Gli interessati prendano nota che tra i copioni pervenuti, alcuni *non hanno* la busta di accompagnamento. Omettendo qui, per ovvie ragioni, di citare il motto, si avvertono gli autori delle commedie i cui titoli elenchiamo, a mettersi in regola, come sopra indicato. Ecco i titoli: *L'imbianchino, Lotteria dei milioni, La donna senza colpa, Essere o non essere, L'acqua salata.*
— Alcuni concorrenti hanno messo il nome e cognome sul copione: *essi sono fuori concorso.* Ma potranno ancora rimediare se per il dieci luglio faranno pervenire alla Segreteria del Premio, *nuovamente in tre copie,* il loro lavoro, con il motto e la busta di accompagnamento.
— Notizie del Concorso si troveranno, di volta in volta, su questa rivista che la Segreteria del «Premio Acqua Panna» ringrazia per la cortese ospitalità.

BIBLIOTECA

BEN JONSON, edited with introduction and notes by Brinsley Nicholson and C. H. Herford. (Ernest Benn Limited, London).

* Un accuratissimo volume in cui è raccolto il meglio dell'opera di Ben Jonson — *Volpone; or, the Fox; Epicoene or, the Silent Woman; The Alchemist* — in una nuova edizione rigorosamente critica collezionata nelle tre fonti jonsoniane più qualificate: gli «in quarto» pubblicati subito dopo la prima rappresentazione delle opere citate, l'«in folio» del 1610 in cui le commedie si presentavano in una nuova versione con aggiunte ed emendamenti e infine dei due volumi «in folio» del 1631-40 ove eran ristampate, rivedute dall'autore, le opere dell'edizione del 1616. *Volpone,* questa notissima opera d'ambiente italiano, conosciuta anche da noi grazie soprattutto alla squisita traduzione curata a suo tempo da Mario Praz per la «Biblioteca Sansoniana Straniera», fu rappresentata per la prima volta nel 1605 al «Globe Theatre» e fu poi raccolta in volume nel 1607 e ristampata a cura del Jonson stesso nel 1616 presentata da un motto di scelta e gusto jonsoniano, da Orazio: «Simul et jucunda, et idonea dicere vitae». Gli attori seguitavano ad essere quelli del *Sejanus* (apparso nel 1603) con la sola eccezione, forse, di William Shakespeare il cui nome non appare più nell'elenco. Il personaggio di Volpone era affidato a Lowin che ne fece una delle sue interpretazioni preferite e Cooke che con tutta probabilità aveva impersonato la figura di Livia nell'opera precedente recitò nella parte di Lady Would-Be.
The Fox — come c'informa il professor Herford nella sua esauriente prefazioncina alla nuova edizione — continuò a replicarsi «till the final dispersion of the players»

fino alla dispersione finale degli interpreti e fu una delle prime opere a esser ripresa durante la Restaurazione quando, con le parole del vecchio Downes, « si dimostrò di pieno gradimento per la popolazione ».

Epicoene, or, the Silent Woman, dedicata « To the truly noble by all titles sir Francis Stuart » fu messa in scena per la prima volta, secondo la precisazione degli autori di quest'importante volume di esegesi jonsoniana, non già « by the King's Majesty's servants » ma bensì « by the children of her Majesty's Revels ». Non si contano le ristampe di quest'assai fortunata commedia di cui la prima, non molto diffusa, reca il motto: « Ut sis tu similis Coeli, Byrrhique latronum. Non ego sim Capri, neque Sulci. Cur metuas me? ». Sulle vicende di *The Silent Woman* e a proposito del fiasco clamoroso che essa fece in occasione d'una ripresa, nel 1776, troviamo nel volume di Nicholson e Hereford questi particolari curiosi: la causa prima dell'insuccesso si dovette al fatto che il capocomico affidò incautamente la parte di Epicoene a una donna, cosicchè quando nell'ultimo atto il personaggio comincia a spogliarsi e dovrebbe rivelarsi maschio, venne a man care il senso e il sale di tutta la commedia e le risate del pubblico si diressero verso la leggerezza del direttore — che fra l'altro era Garrick — e cercò di rimediare, ma troppo tardi, all'incidente provvedendo in un'altra a sostituire l'attrice con un attore.

Dedicato « To the lady most desewing her name and blood, lady Mary Wroth » *The Alchemist* fece la sua prima apparizione in palcoscenico nel 1610 e due anni dopo venne stampato in volume. Nel 1616 l'autore, rivedendo la nuova edizione, la volle far precedere da un'allusiva precisazione, « Petere inde coronam unde PRIUS nulli velariut tempora Musae » che avrebbe dovuto persuadere il maligno collega Dryden dell'errore in cui era caduto accusando Jonson di plagio. Ma Dryden, com'era suo costume, non se ne dette per inteso e seguitò a replicare i versi famosi:

Jonson chose this,
As the *best model* of his master-piece:
Subte was got by our Albumazer,
The Alchemist by this Astologer!...

anche se, alla luce dei fatti, si confermavano assolutamente ingiustificati, in quanto l'*Albumazar* di cui si fa parola nei versi citati ha ben poco da dividere con *The Alchemist* che, caso mai, s'apparenta di più all'*Astrologo* italiano di Battista Porta. Anche *The Alchemist*, come in genere il teatro di Jonson, conobbe immutata fortuna presso le platee britanniche di cui, secondo la testimonianza dello storico Downes, « costituted the delight », costituì la delizia. Opera dunque, questo *Ben Jonson* di Nicholson e Herford, che come appare dal breve « exursus » di cui l'abbiam fatta oggetto si pone fra le più acute, informate e preziose nella pur varia bibliografia jonsoniana e che, anche per la maneggevolezza e la compendiosità, può meglio di molte altre costituire utile ausilio allo studioso di teatro britannico.

THE COMEDIES OF WILLIAM CONGREVE, edited with an Introduction by Norman Marshall (John Lehman, London).

* Uomo di teatro assai noto e provveduto oltrechè sagace e paziente cultore di studi storici drammatici, Norman Marshall presenta una comprensiva ed intelligente rassegna del teatro di Congreve arricchita e integrata da un importante saggio di William Hazlitt (dalle « Lectures on the English Comic Writers »), da un passo di « The Life of William Congreve » del biografo « ufficiale » dei grandi inglesi, Samuel Jonson, da un poetico elogio dedicato « To Mr. Congreve » da Thomas Southerne e conchiuso da una fondamentale « Letter to mr. Dennis concerning humour in comedy » a firma dello stesso William Congreve.

TRAITE DE LA MISE EN SCENE, di Léon Moussinac (Charles Massin et C.ie, Paris).

* In centottanta pagine, illustrate con piani, schemi e figure, Léon Moussinac si è proposto d'offrire alla meditazione dei giovani aspiranti al teatro un quadro fedele e quanto più possibile succinto delle concezioni e dei progressi tecnici che hanno segnato le esperienze e le realizzazioni più significative e importanti del nostro secolo: va subito detto che l'autore ha colto pienamente nel segno. L'opera consta di una parte teorica e d'una parte pratica. Nell'una sono minuziosamente studiate quelle che, nel 1773, il « Dictionnaire de Littré » definiva « les préparatifs, les soins qu'exige la répresentation d'une pièce de théâtre ». E queste pagine son felicemente integrate da una raccolta di « Notes et Documents » pubblicata a titolo di « esempi »: pagine che pur non mancando a un fine didattico e divulgativo non cadono mai nel vizio di troppi manuali analoghi che suscitano pericolosi entusiasmi e confusioni mentali anche più deleterie. Nell'altra parte che onora l'ingegno, la vasta cultura e l'ampia esperienza dell'autore son esposti con grande nobiltà di cuore e di pensiero i termini d'amore e di fede onde si deve servire quest'arte tremendamente esigente e rischiosa che si chiama Teatro.

INTERNATIONAL THEATRE, edited by John Andrews and Ossia Trilling (Sampson Low, London).

* E' una ricca raccolta di studi e saggi relativi allo stato e alle condizioni del teatro nei principali paesi del mondo che, in quanto panoramica visione, consente di commisurare i vantaggi e gli inconvenienti, i risultati positivi o negativi dello statalismo o della iniziativa privata nei riguardi dell'arte drammatica.

Il volume che costituisce un quadro ottimamente documentato di tutta la vita teatrale e introduce alla conoscenza di certi aspetti — come il teatro yiddisch — poco noti, non è sempre un messaggio molto confortante per il paese di teatro tradizionalistico. In una conclusione piuttosto prudente, i due autori, lasciano senza risposta la domanda su quale dei vari sistemi passati in rassegna sia più efficace e valido e si limitano a raccomandare un discreto intervento degli enti pubblici sotto forma di sovvenzione economica e di protezione morale.

DECORS DE THEATRE, di Xavier de Courville (Bourrelier, Paris).

* Un piccolo, eccellente compendio di consigli di « un artisan aux amateurs » dove è dato di trovare i rudimenti per la costruzione di scene: consigli intelligentemente e discretamente suggeriti da un prestigiosissimo uomo di teatro che — in tempi di pazza prodigalità — ha il gusto e la sapienza di sostituire lo sfarzo con l'ingegnosità, ottenendo e insegnando a ottenere i massimi risultati con il minimo impiego di mezzi.

TERMOCAUTERIO

* Nel Giardino della sua casa, un pomeriggio di domenica, Gigi Cane legge *La fiorentina*, di Flora Volpini. Sua moglie, poco discosta, sfoglia il settimanale *Oggi* e ad un tratto legge ad alta voce un titolo: «Gli amori di Letizia: Flora Volpini, l'autrice di *La fiorentina*, smise di studiare all'età di dieci anni».

— Si vede — conclude Gigi Cane e chiude il libro per sempre.

* Quando Salvatore De Marco è partito per Parigi, fierissimo del suo molto elegante e ben fatto opuscolo di presentazione di Ruggeri, lo abbiamo pregato, supplicato, scongiurato, di tenerci al corrente, di inviarci subito notizie private, foto, giornali, ecc. Abbiamo aspettato. L'attesa è durata fino al 18 giugno, data di chiusura delle rappresentazioni al Théâtre Michel. Il 20 giugno, don Salvatore ci ha mandato una cartolina al platino lucido «Versailles (Sein-et-Oise) Façade du Palais»: *Cordialità*: *De Marco.*

* Alberto Savinio, nella rubrica «Finestra» del *Corriere d'Informazione* (21 giugno 1950) scrive:

«La sera della prima, in parte tumultuosa, della mia *Alcesti di Samuele* al Piccolo Teatro di Milano, io ero tra gli spettatori e, alla fine di ogni atto, regolarmente e coscienziosamente applaudii».

Maria Rosa Aymone Marsan, finito di leggere questo periodo, dice a Guido, suo marito:

— Ecco, Guido, adesso ho capito chi era quel signore che applaudiva la sera dell'*Alcesti* al Piccolo Teatro!

E Guido impassibile:

— Certo: solo così si spiega.

* Il «Capitan Spavento» — al secolo Luciano Ramo — in «Commedia dell'Arte», bollettino del Sindacato degli Artisti Drammatici di Milano, nel suo «Ordine del giorno» (N. 12 - 16 giugno 1950) scrive:

«Lettere al Capitano

«Caro Spavento, se lo crederai, potrai annunziare sul giornaletto che per il prossimo anno comico, Peppino de Filippo ha chiesto ai suoi scritturati una lettera nella quale ciascuno degli interessati "si sente onorato" di far parte della Compagnia di Peppino de Filippo.

«Niente di male, diavolo. Bisogna però vedere adesso le reazioni di Onorato».

SERVIZIO BIBLIOTECA

La nostra «Casa Editrice Set» ha preparato un piccolo Catalogo di primavera 1950, che può interessare non soltanto i librai — cui in effetti è destinato — ma anche i privati. Si tratta di un volumetto di un centinaio di pagine con l'elenco dettagliatissimo delle nostre Collane di libri di Teatro, e con l'elenco dei fascicoli disponibili della «Vecchia serie» come della «Nuova serie» di **Il Dramma**. Naturalmente sono elencati altri moltissimi libri di diversa specie (Letteratura - Architettura e pittura - Mobilio: ambientazione e decorazione - Ferro battuto: sbalzato e cesellato nell'arte italiana - Arazzo e tappeto - Storia - Biblioteca legale).

Questo Catalogo, per chi lo desidera, viene inviato su richiesta accompagnata da una offerta per la Casa di Riposo degli Artisti drammatici. L'offerta (nome e cifra) figura poi nella nostra sottoscrizione permanente di **Il Dramma** a favore dell'Istituto di Bologna per i vecchi attori.

Una camera della Casa di Riposo sarà intitolata a RAFFAELE VIVIANI

La «Società Anonima Chiarella Anna Daniele» - Teatro Carignano di Torino - per vendita di biglietti pro Casa di Riposo, durante la stagione teatrale da gennaio a giugno	L. 19.500
Somma precedente	L. 151.345
Totale ad oggi	L. 170.845

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Editrice Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile

tre buoni sconto

Per acquistare a prezzo ridotto le
Calze «MILLE AGHI» Nylon
ULTIME NOVITÀ
(RESIDUO DELLA FIERA DI MILANO)

1 **MAGLIA NORMALE**
Valore LIRE 2.000 (cadette)
per sole **L. 1000** il paio
Colore unico: Pelle naturale
*
BUONO «*DRAMMA*»
da unire all'ordinazione

2 **CUCITURA SCURA**
Valore LIRE 3.000 (cadette)
per sole **L. 1500** il paio
Colori: Oro - Avana - Neutro
*
BUONO «*DRAMMA*»
da unire all'ordinazione

3 **A RETE: Nido d'ape**
Valore LIRE 2.500 (cadette)
per sole **L. 1500** il paio
Colori: Oro - Avana - Neutro
*
BUONO «*DRAMMA*»
da unire all'ordinazione

* *Poichè si tratta di eccezionale facilitazione per le lettrici de «IL DRAMMA», è necessario che ogni acquisto sia accompagnato dal rispettivo Buono di Sconto. Non oltre tre paia per ogni buono.*

*

Maestro PILADE FRANCESCHI
MILANO - VIA MANZONI, 16

Per riceverle in tutta Italia aggiungere all'importo, oltre il Buono di Sconto, L. 100 (da uno a sei paia per le spese postali).

GIOVANNI BOLDINI (1845-1930) *Ritratto del Conte Robert De Montesquiou - Parigi, Museo « Jeu de Paume »*

In ogni tempo la suprema raffinatezza dell'uomo elegante è nella propria biancheria

TRUZZI

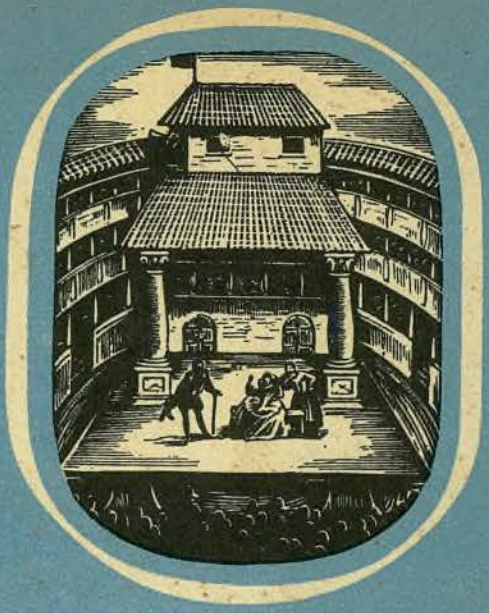
DI FERRUCCIO BALLINI

camiciaio di grande classe

MILANO VIA BROLETTO 9

TELEFONO 83-608

SHAKESPEARE *degli italiani*



uscirà in autunno

il quinto volume della
collana i capolavori

sono già stati pubblicati:

Ibsen / Dumas *figlio*

Oscar Wilde / Molière

società editrice torinese - torino