27° ANNO - N. 126 - 1° FEBBRAIO 1951 Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 200

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

Una novità

Equilibrio perfetto

L'equilibrio perfetto delle note caratteristiche del Tabacco d'Harar, un classico della profumeria internazionale, è stato raggiunto nell'Estratto che viene ora a completare questa serie che anche all'estero i raffinati prediligono

ESTRATTO

TABACCO D'HARAR

fi. vi. emme

Silvio D'Amico

STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO

La presente opera è unica del suo genere in Italia e supera di gran lunga le due o tre moderne straniere animate da intenti non dissimili. Questa edizione esce con un completo aggiornamento, con l'estensione di alcune parti relative a periodi d'arte straniera e con un ampio sviluppo della trattazione di quei teatri contemporanei che proprio nell'ultimo decennio hanno avuto, soprattutto in America, più viva fioritura. L'opera comprende: I. Grecia e Roma - Medioevo; II. L'Europa dal Rinascimento al Romanticismo; III. L'Ottocento: IV. Il teatro contemporaneo - I teatri orientali.

Quattro volumi in 4° rilegati in tela e oro, 1672 pagine su carta patinata, 1250 illustrazioni in nero, 16 tavole a colori, lire **15.000** - In brossura, lire **12.800.**

GARZANTI

TESCOSA

ILD
IN LABORE DOMINO

le confezioni chic

per uomo

e per ragazzo

MILANO-FIRENZE

Il vostro avvenire....

dipende anche dall'igiene della bocca e dei denti.

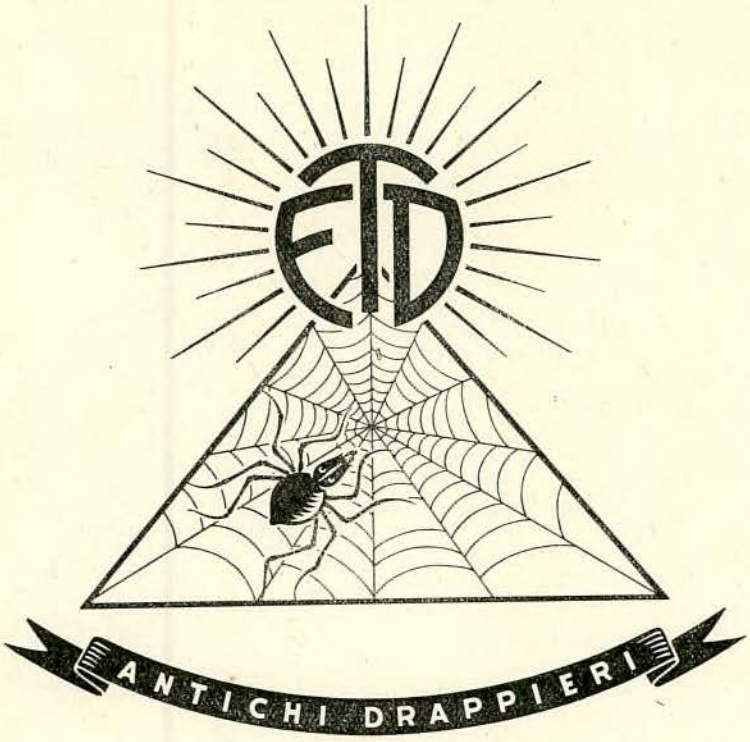
Il dentifricio scientifico BINACA, a base di solfo-ricinoleato, combatte efficacemente i germi che provocano la carie, le gengiviti, la piorrea; disgrega il tartaro senza intaccare lo smalto ed elimina la patina dei denti e delle gengive.

La pasta ed essenza dentifricia BINACA sono quindi il più perfetto strumento di difesa per l'igiene e l'estetica della bocca e dei denti.

Una bocca sana e pulita è indice di una perfetta educazione igienica.

BINACA

CIBA INDUSTRIA CHIMICA - MILANO



Fratelli

TALLIA

di Delfino

STRONA

...veste il mondo

Liontex

Anno di fondazione 1944

S. T. D.

SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO

diretta in Milano da Giovanni Orsini

OTTOBRE 1950 - GIUGNO 1951

TUTTI I CORSI SONO GRATUITI - BORSE DI STUDIO AI PIÙ MERITEVOLI

ALLO STUDIO PER LE RAPPRESENTAZIONI DEL SAGGIO ANNUALE

AMLETO

di Guglielmo Shakespeare

secondo il primo in Quarto del 1603, trascritto da Giovanni Orsini, per la buona recitazione italiana.

CAVALLERIA RUSTICANA *scene popolari di Giovanni Verga*

*

PREPARAZIONE AL NATALE 1951 **LA CANTATA DEI PASTORI**

ossia

Il Vero Lume tra le Ombre

Pastorale Sacra di ANDREA PERRUCCI

*

Maestri: *Regìa interpretativa e spettacolare:* GIOVANNI ORSINI * *Musiche:* LUCIANO CHAILLY * *Canto:* ROSETTA PAMPANINI * *Trucco:* GIUSEPPE DE CARLI.

Consultori: CARLO LARI * VINCENZO COSTANTINI.

*

Opere rappresentate per la prima volta in Italia dagli attori della S. T. D.:

"PASQUA" *di A. Strindberg* (1948) * "UN UOMO IN PIÙ" *di Ezio d'Errico* (1948)
"LA ORAZIA" *di Pietro Aretino* (1950) * "SERENATA A CRISTO" *di Giuseppe Clementi* (1950)

EDIZIONI S. T. D.

Pietro Aretino — LA ORAZIA, secondo la stampa veneziana del 1546 con a fianco un Intarsio scenico di Giovanni Orsini per la buona recitazione.

G. Clementi — LA SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO DI MILANO.

Segreteria: Via Castelmorrone, 5 - MILANO

ANNO 27 - NUOVA SERIE - N. 126

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° FEBBRAIO 1951

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - Tel. 40.443 - Un fascicolo costa L. 200
Abbonamenti: Anno L. 4100; Semestre L. 2100; Trimestre L. 1075 - Conto corr. postale 2/6540 - Estero: Anno L. 5100; Semestre L. 2600; Trimestre L. 1325
Pubblicità: C.I.P.P. Compagnia Internazionale Pubblicità Periodici - Milano - Via Meravigli 11 - Telefono 17.767 - Torino - Via Pomba, 20 - Telefono 45.816

taccuino

LA LINEA GOTICA * In un articolo che non esitiamo a definire " importante ", recentemente apparso sul " Corriere Lombardo ", l'amico regista Daniele D'Anza mette il dito su un'altra delle molte piaghe da cui è afflitto il Teatro italiano: il fenomeno, tutto nostro, onde è fatto si che esistano oggi in Italia due specie di teatro diverse e distinte e fra loro incomunicabili anzi, addirittura nemiche, quella facente capo alla Repubblica di Roma e quella che s'agita intorno alla Repubblica di Milano. Un fenomeno d'intolleranza reciproca, rileva D'Anza, conseguente alla tradizione che vuole, nonostante le copiose eccezioni, che una commedia che abbia successo a Roma non abbia successo a Milano, mentre un'altra che suscita gli entusiasmi milanesi deve cadere nell'indifferenza romana.

Fatta la constatazione, D'Anza traccia in breve la dolorosa istoria della " linea gotica del teatro di prosa " le cui origini risalgono agli ultimi anni di guerra, al '44 in cui mentre la vita romana era ormai quasi tornata alla normalità, nel Nord si combatteva ancora. Con queste conseguenze: che la temporanea sospensione di ogni attività cinematografica e la pratica impossibilità di organizzare giri in provincia aveva lasciato libero sulla piazza romana un numero considerevolissimo di attori di primo piano abitualmente militanti nelle file del teatro, del cinema, del doppiaggio. Onde nacque la moda, prosegue D'Anza, degli spettacoli isolati che segnò la fine delle Compagnie a lunga scrittura con nutrito repertorio e viziò il pubblico avvezzandolo al complesso d'eccezione. Così che al ritorno delle normali Compagnie del Nord, ottime Compagnie ma basate soltanto su due o tre nomi di grande richiamo, questo pubblico arricciò il naso e seguitò a sacrificare al mito dell'attore di lusso che ormai, a Roma, è diventato un'istituzione.

Le cose stanno dunque a questo punto, che l'attore " romano ", anche quando accetta di entrare in un complesso regolare pretende cifre proibitive, che lo compensino degli agi e degli introiti perduti: e male s'adatta, oltre tutto, al ritmo di lavoro della Compagnia di giro. È abituato a trenta giorni di prove per una sola commedia e, quando recita, è solito avere il riposo diurno. Girando di città in città, è costretto invece a provare due o tre commedie alla volta. D'altro canto l'attore " milanese ", a conoscenza delle pretese finanziarie dei colleghi del Sud, aumenta di anno in anno le sue richieste economiche, anche per non subire il danno di una valutazione comparata troppo a suo sfavore. Lo squilibrio dei nuovi complessi si fa quindi ogni giorno più grave: il foglio-paga di alcune Compagnie è del tutto inadeguato al potere di richiamo commerciale della " ditta " i cui nomi troppo spesso — giunti al banco di prova della " piazza " romana vengono, come si dice, " snobbati " con i conseguenti risultati economici che facilmente si possono immaginare. La soluzione?, si chiede D'Anza denunciando questo stato di cose che in definitiva si risolve in un grosso danno per i singoli attori e per il Teatro nel suo complesso. La soluzione c'è, ed è una sola. Per vincere questa situazione di disagio, per annullare questa linea gotica che caparbiamente ci divide ancora, occorre un'opera lenta, e reciprocamente comprensiva, di fusione. Bisogna unire, anno per anno, elementi opposti, appellandosi al buon volere individuale per superare gli inevitabili ostacoli; e indirizzare gradualmente il pubblico verso forme di teatro a carattere non più locale ma nazionale.

Anche questa battaglia è da combattere, se si vuol giungere un giorno a una vera civiltà teatrale italiana, e quindi a un Teatro di Stato. Il che è fatale. O morire.

COLLABORATORI

*NORMAN KRASNA: CARISSIMA RUTH, commedia in tre atti e sei quadri * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di BASIL MALONEY; ENRICO BASSANO; RENATO SIMONI; ERMANNO CONTINI; ANGELO FRATTINI; MARIO BONACA; MARCEL LE DUC; FULVIO ZANA * Copertina: FREDERIC SIEBEL (ritratto di Basil Maloney) * Disegni di ROGNONI * Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.*

Ruth cioè Miriam, cioè tutte e due insieme

Ci si lagna che tra i personaggi del teatro europeo manca la ragazza di buona famiglia; quella signorina, cioè, buona ed educata, anche se un po' testarda e capricciosa, che cerca soltanto un innamorato, e che dopo averlo trovato desidera sposarlo e farsi una famiglia. Ma ciò accade perchè l'europeo taccia di borghese una fanciulla senza complessi e senza sbandamenti spirituali, mentre l'americano, più ingenuo e più puro, si diletta in queste vicende semplici e piane, che s'annodano e si risolvono intorno ad un banale incidente epistolare, con un pizzico d'arguzia e di bonaria comprensione. In questo teatro non c'è posto per la cocottina alla francese o per la ragazza da marito all'italiana, che rinuncia alla felicità per il danaro; così che in esso si respira aria pura, e se manca il contorsionismo moderno, non manca il calore dell'innocenza.

Nel nostro caso, la buona ragazza è Ruth, cioè Miriam, cioè tutte e due insieme, dato che la seconda scrive e alla prima giungono le risposte. Nella vicenda, è difficile distinguere le due figure che, fondendosi, rappresentano il tipo sano e onesto della ragazza americana, che può anche fare un colpo di testa, ma alla fine sa trovare la via del proprio futuro. E in questo, l'intrigo diventa suggestivo, perchè non disgusta nessuno, neppure chi vede di malocchio il personaggio un po' sciocco del fidanzato per antonomasia. Intorno a questa duplice figura di donna onesta e simpatica, ruotano tutti gli altri attori della vicenda: un ufficiale innamorato secondo la più stretta ortodossia, che conservava sul mirino della mitragliatrice la fotografia della bella, un attendente moderato e brontolone, i genitori indulgenti che rivivono nell'amore della figlia il loro amore, e il classico futuro marito, aspirante deluso secondo il legittimo desiderio di tutti, per natura sterile e sterilizzatore di quanti lo circondano. E tutti meravigliano per la loro forza di naturalezza, per essere cioè quel che veramente sono: i genitori di Ruth non potrebbero essere che genitori, e la sorella l'unica capace di combinare un simile guaio a lieto fine.

Carissima Ruth *con queste premesse, lo avete capito, poteva cadere facilmente nel luogo comune, invece ha il suo spirito e la sua vitalità, perchè l'azione si polarizza tutta intorno al contrasto del cuore di Ruth, conquistato dall'amore e non dalla comprensione per l'uomo che torna dalla guerra. Che poi ci metta i regolamentari tre atti per accorgersene, è ben comprensibile, e non per ragioni di dinamica teatrale, ma anche per un logico sviluppo psicologico. In questo,* Carissima Ruth *è una commedia moderna e americana, perchè segue l'impulso della coscienza con improvviso e sincero entusiasmo.*

Nell'Europa inconciliante, abbiamo troppo spesso disprezzato l'equilibrio psichico, e siamo portati a sottovalutare questo genere d'arte che dà meno brividi e più serenità. Ma Ruth conquista da sola i confini della propria personalità, ed è quindi un personaggio che su diversa scala compie il medesimo itinerario dei grandi personaggi. E se le alte montagne dànno il brivido della vertigine, le colline scoprono un orizzonte più libero; più vasto certamente, se Ruth è una ragazza per nulla eccezionale, se non nella decisione di tener fede alla libera vocazione dell'amore. ✱

CARISSIMA RUTH

TRE ATTI E SEI QUADRI DI NORMAN KRASNA

TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA: DEAR RUTH * *VERSIONE ITALIANA DI ADA SALVATORE*

LE PERSONE:

DORA – La signora EDITH WILKINS – MIRIAM WILKINS – Il giudice HARRY WILKINS – RUTH WILKINS – Il sottotenente BILL SEAWRIGHT – ALBERTO KUMMER – MARTA SEAWRIGHT – Il sergente CHUCK VINCENT – AROLDO SIMMONS

* ATTO PRIMO *

PRIMO QUADRO

La stanza di soggiorno dei Wilkins a Kew Gardens, Long Island. È una casa nè nuova nè vecchia. Vi abitano quattro persone attive e una donna di servizio; due figliuole sono cresciute nella casa la quale non è, per questo motivo, eccessivamente ordinata. In fondo, un balcone. Attraverso il balcone si vede parte di una tavola di ping-pong che è sulla veranda. A destra, in fondo, porta che mette nell'anticamera che si vede in parte. Si sente, durante l'azione, ogni volta che la porta d'ingresso si apre e si chiude. A destra una finestra senza balcone. Verso sinistra una tavola rotonda con un grande divano coperto di cretonne. In fondo, una specie di alcova dove la famiglia fa colazione per godere il sole. Più a sinistra ancora, la scala che va al piano di sopra, e della quale son visibili cinque o sei gradini. Sul davanti, a sinistra, la porta che accede alla stanza da pranzo e alla cucina. In un primo piano un tavolino per il caffè con una poltrona Chippendale. A destra una libreria. Vi sono riviste accumulate da venti anni, cioè da quando la signora Wilkins, ha iniziato l'abbonamento. La stanza è chiara e piena di sole.

(Entra Dora dalla cucina portando una zuccheriera e una lattiera che mette sulla tavola; va in fondo ed esce un momento dalla porta d'ingresso, rientrando quasi subito e richiudendo la porta con un calcio, avendo le mani ingombre da una bottiglia di latte, una di crema e il giornale del mattino. Posa il giornale sulla tavola a sinistra del posto del giudice. Poi va a portare il latte in cucina e rientra con un vassoio su cui sono due scodelle di zuppa d'avena, che mette ai posti di Miriam e della signora Wilkins. Dora è una negra di buon carattere. Esce da sinistra. Dalla scala scende Edith Wilkins. Ha oltrepassato di poco la quarantina; è una donna generosa e sentimentale. Indossa una vestaglia a fiorami, abbastanza graziosa. Dora rientra portando altre due scodelle).

DORA — 'giorno, signora.

EDITH — Buongiorno, Dora. (*Segue Dora nell'alcova ed esamina la tavola*) Il giudice detesta i tovagliolini di carta.

DORA — Ho ritelefonato alla lavanderia, e non hanno promesso, ma certamente consegneranno la biancheria nel pomeriggio. Se potranno. (*Un attimo di pausa*) Però potrei metterne uno di tela per il giudice.

EDITH — Ma no, magari non ci baderà. Ricordami di telefonare più tardi alla lavanderia. (*Miriam scende dalle scale*).

DORA — Sì, signora. E guardi anche che siamo senza zucchero. (*Esce. Miriam è arrivata in fondo alla scala. Ha circa sedici anni ed è alla vigilia di prendere la licenza della scuola media. È quindi in anticipo di un anno. Il carattere di Miriam è tale che essa è sempre, in un modo o in un altro, in anticipo di un anno per qualsiasi cosa. È in gonna e camicetta, con un berretto basco*).

MIRIAM — Buon giorno, Dora.

DORA — 'giorno, signorina Miriam.

EDITH — Ciao, cara. (*La guarda*) Ti ho detto cento volte, Miriam, che un cappello piccolo non si adatta al tuo viso.

MIRIAM (*bevendo il succo d'arancio*) — Ma questo è un berretto, mamma.

EDITH — Per me è un cappello piccolo.

MIRIAM — Io non lo porto come cappello, lo porto come protesta contro il ministero.

EDITH — Cioè?

MIRIAM — La nostra classe di scienze politiche non approva la politica del ministero verso la Francia.

EDITH — Ma davvero?

MIRIAM — Davvero. Siamo tutte d'accordo.

EDITH — E che c'entra il cappello?

MIRIAM — Abbiamo deciso di portare, come protesta, il basco, che è il cappello nazionale francese. Speriamo di interessare la rivista « Life ».

EDITH — È stata tua questa idea?

MIRIAM — No, di Clara Hoff.

EDITH — La testa di Clara Hoff è piccola come un gettone. (*Siede*).

MIRIAM — Madre mia, tu vivi in una torre d'avorio. (*Beve*).

EDITH — Non mandar giù tutto in una volta; ti andrà per traverso e tossirai per mezz'ora! (*Il giudice Wilkins scende la scala mentre Dora rientra col caffè e un altro bicchiere di succo di frutta. Il giudice ha quarantacinque anni, di buon carattere, è il compagno adatto per la sua simpatica moglie. È giudice municipale e, come tale, indossa un abito blu*).

DORA (*ha molta simpatia per lui*) — Buon giorno, signor giudice.

IL GIUDICE — Buon giorno, Dora. Com'è quella barzelletta?

DORA (*comincia a ridere quasi istericamente*) — Non mangiate quelle uova!

EDITH — È una settimana che lo ripeti. Che diavolo significa?

IL GIUDICE — Un tale andò in un ristorante e la cameriera gli chiese i suoi ordini. « Due uova al burro e una parola gentile », disse il cliente. La cameriera portò le uova. « E la parola gentile? ». « Non mangiate quelle uova ». (*Siede. Dora si calma, va verso la porta della cucina ed esce. Edith e Miriam non hanno riso*).

EDITH — Buon giorno, caro.

IL GIUDICE — Buon giorno. (*Si china verso di lei e la bacia*).

MIRIAM — Ciao, papà.

IL GIUDICE — Ciao, piccola. (*La guarda e aspetta*) Beh? (*Miriam gli getta un bacio. Con lieve sarcasmo*) Grazie; ti ringrazio molto.

MIRIAM — Scusami, papà. Ero distratta.

IL GIUDICE — Non fa nulla.

EDITH — Come hai dormito, caro?

IL GIUDICE — Magnificamente. Come un ragno; ho filato tutta la notte. (*Nessuna reazione*) Non è carina?

EDITH — Sì, ma l'abbiamo già sentita da Mischa Auer.

IL GIUDICE — Ma no, non era la stessa.

MIRIAM — Ho dormito come un lattante. Ho frignato tutta la notte.

IL GIUDICE — Lo vedi? Non è affatto la stessa cosa. Non ci somiglia neppure.

DORA (*rientra con un piatto di mele cotte che mette davanti al giudice*).

IL GIUDICE (*guarda il berretto di Miriam*) — Carino, quel cappello!

MIRIAM — Grazie.

EDITH (*sorseggiando il caffè*) — Al ministero non piacerà.

IL GIUDICE (*mentre beve il succo d'arancia guarda il contenuto del piatto che Dora gli ha messo davanti*) — Non credo, Dora.

EDITH — Ma è solo mezza mela, cotta con un po' di crema.

IL GIUDICE (*prendendo il giornale*) — Niente. (*Dora riprende il piatto e si avvia*).

MIRIAM (*versando il latte*) — Ma il tuo stomaco, papà, ha bisogno di qualche cosa per lavorare. La mattina hai dieci metri di intestino tenue vuoto. (*Dora ride ed esce*).

IL GIUDICE — Non lo hanno tutti?

EDITH — Sono io che mi occupo dell'intestino di tuo padre. Di tutti i dieci metri, se non ti dispiace. E non mi piacciono questi discorsi a tavola.

MIRIAM — Ti prego, papà. Fallo per me.

IL GIUDICE (*sospettoso*) — Per te?

MIRIAM — Ecco... ho firmato col tuo nome, impegnandoti a dare mezzo litro di sangue alla banca del sangue.

IL GIUDICE — Hai firmato per me? Per il mio sangue?

EDITH — Come sei stata generosa!

MIRIAM — Il mio non lo accettano. Perchè sono troppo giovane, o per un altro pretesto del genere.

EDITH — Nessun pretesto. Troppo giovane.

IL GIUDICE — Lo prenderò io, il tuo. Mettilo in una tazza e glielo porterò.

EDITH — Harry! (*A Miriam*) Non avevi il diritto di firmare col tuo nome impegnando tuo padre.

MIRIAM (*si alza e va verso il divano*) — Ma io ho firmato col nome di papà.

IL GIUDICE — Un momento, madamigella!

EDITH — Col nome di tuo padre! Ma è terribile!

IL GIUDICE (*va a sedere sul divano prendendo il giornale*) — È un falso! Ti prego di lasciare che io decida da solo la misura del mio patriottismo.

MIRIAM (*offesa*) — Cancellerò il tuo impegno. (*Va a sedere sulla poltrona*).

IL GIUDICE — Non mi piace questo discorso. Firmare e cancellare il mio impegno mi fa fare una gran brutta figura.

MIRIAM — Mi pareva che come giudice tu avessi qualche responsabilità di più e fossi in dovere di dare il buon esempio.

IL GIUDICE — Sono semplicemente un giudice municipale. E preferisco che il sangue lo diano gli altri. (*Dalla scala scende Ruth Wilkins, ventidue anni, bella, graziosa e intelligente. È vestita come chi deve andare a lavorare ma essendo intelligente non si sente in dovere di portare un tailleur. Ha il cappello. Posa la borsetta sul divano, va a baciare sua madre, e poi si avvicina a suo padre il quale sta riempiendo la pipa. Saluti a soggetto*).

MIRIAM — Quando è stata la mattina in cui hai smesso di baciare papà venendo giù per far colazione?

IL GIUDICE — Quando ha cominciato a tingersi le labbra. L'ho pregata io di smettere. È stata sempre più affettuosa di te.

RUTH (*prende il bicchiere di succo d'arancia e viene verso il centro*) — Sento odore di fumo.

EDITH — Che cosa pensi del cappello di Miriam, Ruth?

RUTH (*sinceramente*) — È carino e le sta molto bene.

MIRIAM (*fa una smorfia di soddisfazione e di sarcasmo*).

RUTH (*dall'espressione di Ediht capisce di avere sbagliato*) — D'altra parte non è precisamente il suo tipo.

MIRIAM — Che cosa fate voi due: telegrafo con le mani? O è telepatia?

EDITH (*a Ruth*) — A che ora sei rientrata ieri sera? (*Miriam va a prendere i suoi libri sulla tavola*).

RUTH — Verso le dieci e mezzo.

EDITH — Così presto?

RUTH — Anche troppo tardi.

EDITH — Un altro litigio?

RUTH — Ti dirò dopo. (*Due colpi di clakson dall'esterno. Tutti guardano Miriam che non si muove*).

EDITH — L'automobile della scuola, Miriam.

MIRIAM — Il giuoco di un uomo e di una donna che manovrano biologicamente, lo metto allo stesso livello mentale di un giuoco di scacchi.

EDITH — Miriam!

RUTH (*siede*) — Che ne sai tu degli scacchi?

EDITH — Ruth!

IL GIUDICE (*approvando Ruth*) — Hai ragione, Ruth. (*A Miriam*) E tu va a scuola.

MIRIAM — Far dello spirito, non è un modo di rispondere secondo la logica.

IL GIUDICE (*sentenzia*) — Ha ragione Ruth. (*Due nuovi colpi di clakson e Miriam esce. Si sente richiudere la porta d'ingresso*).

EDITH (*alzandosi*) — Perchè la incoraggi, Harry?

IL GIUDICE (*sprofondandosi di nuovo nel giornale*) — Io sono soltanto l'arbitro. (*Dora entra portando una scodella per Ruth*).

DORA — 'giorno, signorina.

RUTH — Buon giorno, Dora. Ti ringrazio ma non prendo nulla.

EDITH — Mangia qualche cosa, Ruth. Lo stomaco vuoto fa acidità.

IL GIUDICE (*sempre col giornale in mano*) — Dieci metri di intestino tenue, e poi, magari ti impegnano come donatrice di sangue. È meglio che mangi.

EDITH — Perchè avete litigato?

RUTH — Niente di straordinario.

EDITH — Non è per curiosare. Se non vuoi, non dirmelo.

IL GIUDICE — Esci con qualcun'altro. Stuzzicalo un pochino.

EDITH — Con chi vuoi che esca? C'è la guerra!...

IL GIUDICE — Il primo che mi dice di nuovo che c'è la guerra, gli dò un pugno sul naso.

EDITH — Sono sicura che quell'altro giudice tuo amico parla ai suoi nello stesso modo. Sul serio, Harry: credo che tutta la nostra famiglia stia cambiando carattere. Tutti diventano nervosi.

IL GIUDICE (*accendendo la pipa*) — C'è la guerra!

EDITH (*tornando all'argomento che l'interessa*) — Perchè avete litigato, cara?

RUTH — Perchè fumo. Tu conosci Alberto. È un salutista. (*Va a posare il bicchiere sulla tavola*) Ordina sempre il latte per me quando desidero il caffè e adesso ce l'ha con le sigarette.

EDITH — Non posso dargli torto. Fumi troppo. Non è ancora dimostrato che il fumo non sia dannoso per le future madri.

IL GIUDICE — Questa è la logica femminile. Sono forse riusciti a provare che è dannoso?

EDITH — Non capisco.

IL GIUDICE — Hai detto che non hanno potuto provare che non lo è...

EDITH — Lascia andare, Harry.

IL GIUDICE — Mi piacerebbe che il mio collega facesse colazione qui una mattina.

EDITH (*a Ruth*) — E dove eravate quando avete litigato?

RUTH — Al cinema. Gli avevo promesso che avrei smesso di fumare. Ebbene, lo avrei fatto... ma a poco a poco. Disgraziatamente mi si è aperta la borsetta e Alberto si è inginocchiato per raccogliere il contenuto. A un tratto grida: « Sigarette! ». Metà della sala si è voltata a guardare.

EDITH — Tutto qui?

RUTH — Tutto qui.

EDITH — Non si può neanche chiamare un litigio. Vi riconcilierete subito.

IL GIUDICE — Fuma foglie di granoturco; così sarà contento.

EDITH — Non puoi dargli torto se s'interessa alla salute di nostra figlia.

RUTH — È una bella seccatura dover tenere in bocca delle pastiglie di menta quando so che mi deve baciare. Mi pare di essere come quei vecchi ubriaconi che puzzano sempre di garofano. (*Un lungo colpo di clakson*).

EDITH — Eccolo. In fondo litigare con uno che condivide lo stesso omnibus nella vita è una comodità.

RUTH — Questo è vero. (*Prende la borsetta dal divano e una lettera che, mentre discorreva, ha chiusa mettendovi il francobollo*).

IL GIUDICE (*vedendo che lei lo guarda fa un gesto come per offrirle la pipa*) — Vuoi una boccata?

RUTH (*sospirando*) — Non posso sopportare la menta.

IL GIUDICE (*la guarda con affettuosità superiore a quella dimostrata dalla moglie*) — Non te la prendere.

RUTH (*gesticolando con la lettera*) — Non me la prendo. (*Mette la lettera nella borsetta*) Arrivederci, miei cari.

IL GIUDICE — Arrivederci.

EDITH (*seguendo Ruth verso l'anticamera*) — Ciao, cara; sii affettuosa, ma dignitosa. (*Ruth esce. Si sente chiudere la porta. Edith torna indietro*).

IL GIUDICE — Affettuosa, ma dignitosa! Vorrei sapere come concilii le due cose. (*Assume un'espressione un po' canzonatoria e sorride*).

EDITH (*va a sedergli vicino*) — Le donne possono farlo benissimo. Dimmi, Harry, che te ne pare di quel ragazzo, Kummer?

IL GIUDICE — Non è un ragazzo; ha trentaquattro anni.

EDITH — Hai ragione.

IL GIUDICE — Potrebbe anche mantenere un vecchio suocero, no?

EDITH — Credi che lei gli voglia bene?

IL GIUDICE — Chi lo sa? Ruth non parla molto.

EDITH — No davvero.

IL GIUDICE — Non so da chi abbia preso questo mutismo da pesce. Non da noi certamente.

EDITH — Mio nonno era così. Non parlava mai.

IL GIUDICE — Ho visto il suo ritratto e non me ne sono accorto.

EDITH — Vorrei sapere perchè non è andato alle armi. Dice che ha mal di schiena.

IL GIUDICE — Non è cosa grave per un marito. Anch'io ho mal di schiena.

EDITH (*prendendo metà del giornale*) — I primi anni non lo avevi.

IL GIUDICE — Sei dignitosa ma affettuosa. (*S'ode*

il campanello della porta. Edith alza gli occhi dal giornale).

EDITH — Chi sarà a quest'ora?

IL GIUDICE — Non lo so.

EDITH — Mary Baker doveva venirmi a prendere alle undici. Non può essere lei. (*Si ravvia i capelli un po' preoccupata. Dora entra da sinistra, attraversa la scena per andare ad aprire. I coniugi tendono l'orecchio. Si sente aprire la porta, poi un mormorio, e finalmente la voce di Dora*).

DORA (*di dentro*) — Un momento, prego. (*Entra*) È un certo William Seawright. Chiede della signorina Ruth.

EDITH — Gli hai detto che è già uscita?

DORA — No, signora. Debbo dirglielo?

EDITH — Fallo entrare.

DORA — Sì, signora. (*Esce*).

EDITH — Una semplice cortesia.

IL GIUDICE — Naturalmente. (*Si alza. Fa qualche passo. Dora rientra con Bill. Bel ragazzo, ventiquattro anni, tenente d'aviazione. Riesce immediatamente simpatico. Edith si alza*).

DORA (*annunciando*) — Il signor Seawright.

IL GIUDICE (*andando verso di lui*) — Si dice tenente Seawright, Dora.

DORA — Sissignore. (*Esce*).

IL GIUDICE (*stringe la mano al giovane, presentandosi. Poi lo presenta alla moglie. Convenevoli a soggetto. Una pausa. I coniugi attendono che Bill si spieghi*).

BILL — Ruth è uscita?

IL GIUDICE — Sì. Da pochi minuti.

BILL — Avrei potuto arrivare in tempo ma mi sono fermato per cambiare abito e per lavarmi. (*Un momento di pausa*) Trenta ore fa ero in Italia.

IL GIUDICE — In Italia? Che bellezza!

BILL (*facendo un passo indietro*) — È stata una villanata venirvi a disturbare così mentre facevate colazione. Avrei dovuto telefonare prima.

IL GIUDICE — Affatto, tenente.

EDITH — Gradite una tazza di caffè? (*Bill ne avrebbe voglia ma aspetta che gli sia offerta con più calore*).

IL GIUDICE — Si capisce che lo prende volentieri. (*Edith va a versare il caffè. Il giudice continua*) Trenta ore fa in Italia! Sedete! Il mondo sta diventando molto piccolo, tanto per dire una frase nuova. (*Siede imitato da Bill*).

EDITH — Desiderate qualche altra cosa? Magari un uovo? Dora!

BILL — No, grazie.

EDITH — Proprio no?

BILL — Siete molto gentile, ma ho mangiato in aereo. (*Edith va a prendere il caffè*).

IL GIUDICE — Come vanno le cose in Italia?

BILL — Al solito. (*Dora entra portando la tazza; in questo momento si sente il clakson della macchina che viene a prendere il giudice: due colpi brevi e uno lungo*).

DORA — Comandi, signore.

IL GIUDICE — Va a dire al giudice Evans che vada senza di me.

DORA — Subito, signore. (*Esce*).

IL GIUDICE — Prenderò il tram. Ditemi, com'è il morale del popolo italiano? (*Edith gli porta il caffè e la zuccheriera*).

BILL — Siccome non parlo italiano, non credo che la mia opinione valga molto. Ma mi pare che vada tutto bene.

EDITH (*con la zuccheriera*) — Un pezzo o due?

BILL — Uno, per favore. Grazie.

EDITH — Ruth vi aspettava? Sapeva che arrivavate stamattina?

BILL — No, non lo sapeva. Anzi credeva che non sarei venuto, per ora.

EDITH — Fra dieci minuti sarà alla banca. Potete telefonarle da qui.

BILL — Non avevo pensato al telefono. Vi dirò; sono riuscito a venire senza avere avuto il tempo di avvertirla. A che ora torna di solito?

EDITH — Verso le cinque e mezzo.

BILL — Non l'avvertirete, spero!

EDITH — Veramente... alle ragazze non piacciono le sorprese. Anche voi siete andato a rimettervi in ordine prima di venire qui.

BILL — A me piacerà comunque sia. (*I due coniugi ridono. Bill posa la tazza e guarda il ritratto di Ruth sulla scrivania*) Scusatemi. (*Si alza e va verso la scrivania. I coniugi si guardano stringendosi nelle spalle. Edith siede. Bill le si avvicina, posa il ritratto su un tavolinetto, poi tira fuori il portafogli e lo apre mostrando a Edith una fotografia*) Questo è tutto quello che ho avuto.

EDITH — Non è una fotografia molto riuscita.

IL GIUDICE (*piegandosi per guardare la foto*) — È bellissima. L'ho fatta io.

BILL — Mi ha accompagnato in venticinque missioni. La tiravo fuori, come porta fortuna e la mettevo sul sostegno della mitragliatrice. (*Siede sul divano*).

IL GIUDICE — Siete mitragliere?

BILL — Sì. Su un « B 26 ». (*Continua a guardare il ritratto*).

IL GIUDICE (*si è alzato e passeggia*) — Credo che ne avrete da raccontare! (*Va verso il divano*).

BILL (*perduto nella contemplazione non ha risposto. Sobbalza vedendosi vicino l'altro*) — Scusatemi.

IL GIUDICE — Fate pure. Certo è più importante.

BILL — Credete che se andassi alla banca, le darebbero la giornata libera?

IL GIUDICE — Può darsi.

EDITH (*va a sedere accanto a Bill*) — Perchè non provate?

BILL (*riflette*) — Ho talmente pensato, in tutti questi mesi, al nostro primo incontro, che l'idea di avere attorno tanta gente...

IL GIUDICE — Veramente ce n'è sempre parecchia davanti al suo sportello. E figuratevi che è in una specie di gabbia munita di sbarre.

BILL (*sorridendo*) — Le sbarre non m'impedirebbero di raggiungerla.

IL GIUDICE (*gli siede accanto sorridendo*) — Ditemi, come mai siete mitragliere? Lo avete scelto voi, oppure...?

BILL — Sì, c'è la possibilità di scelta. Quando arrivai in Inghilterra ero nel genio. Ma mi resi subito

conto che la guerra non sarebbe finita tanto presto. E intanto ricevevo le lettere di Ruth. Scrive molto, sapete? Insomma io ero là e lei era qua. E fra noi c'era la guerra. Così... mi iscrissi al corso di mitragliere. Capite, dopo venticinque missioni vi mandano a casa.

IL GIUDICE (*impressionato*) — Molte lettere, dunque.

BILL (*sorride*) — Parecchie. E pensate che il solo salire su un aereo mi rende nervoso.

EDITH — Le avete dato una grande responsabilità. Se vi fosse accaduto qualche cosa avrebbe pensato che era colpa sua.

BILL — Aveva sognato che io me l'ero cavata nelle venticinque missioni e che tornando a casa era successo un disastro aviatorio. Perciò non le ho scritto che venivo.

EDITH — Dio mio!

BILL — Questa traversata dell'oceano, non è quello che ci voleva per il mio sistema nervoso.

IL GIUDICE — Ormai siete tornato. Questo è ciò che importa.

BILL — È vero. (*Si alza prendendo ancora il ritratto*) Vi ho fatto perdere moltissimo tempo.

EDITH — Volete un'altra tazza di caffè? (*Si alza*).

BILL (*va a portare il ritratto sulla tavola*) — No, grazie. Ho qualche commissione da fare. Tornerò alle cinque e mezzo, se non disturbo.

IL GIUDICE — Affatto.

EDITH — Saremo molto lieti.

BILL — Scusatemi. (*Al ritratto*) Arrivederci, pupa. (*Si volta verso gli altri disinvolto*) La chiamo così: pupa. È meglio che lo sappiate.

EDITH (*commossa*) — Anche io la chiamavo così.

IL GIUDICE — Non è la stessa cosa, mia cara.

BILL — Passerò davanti alla banca per guardare dentro. Può darsi che riesca a dominare il mio nervosismo e cambi idea.

IL GIUDICE — Non dimenticate che è una banca.

BILL — C'è anche un articolo nel codice militare che concerne il comportamento scorretto di un ufficiale.

IL GIUDICE — E chi può dire che sia scorretto?

BILL (*va a porgere la mano ai due coniugi*) — Sono molto felice di avervi conosciuto, signor giudice.

IL GIUDICE — Ed io di aver conosciuto voi.

EDITH — Anch'io, Bill. (*Lo bacia su una guancia. Per un momento sono commossi*).

BILL (*si padroneggia*) — Arrivederci. (*Esce. I due lo seguono con lo sguardo finchè sentono il rumore della porta che si richiude. Una pausa*).

EDITH — Lo sapevo che non avrebbe sposato Alberto Kummer.

IL GIUDICE — Questo qui non ha mal di schiena.

EDITH (*distratta*) — Ne sono sicura. Non credi che Ruth avrebbe dovuto confidarsi a sua madre?

IL GIUDICE — Tu ti confidavi alla tua?

EDITH — Sicuro.

IL GIUDICE — Le dicevi tutto?

EDITH — Sì.

IL GIUDICE (*ride*) — Ma va! Te ne infischiavi.

EDITH (*stenta a ripetere la parola*) — Me ne infischiavo davvero.

IL GIUDICE (*scandalizzato*) — Che modo di parlare!

EDITH — Perchè credi che ti abbia accettato così presto?

IL GIUDICE — Dovresti raccontarmelo.

EDITH — Vivi e impara, caro mio. (*Ripensando a Bill*) È un ragazzo tanto simpatico. Ruth avrebbe proprio dovuto dircelo.

IL GIUDICE — Che famiglia!

EDITH — Bisognerà che vada a farsi pettinare e a farsi un massaggio.

IL GIUDICE — Ti proibisco di avvertirla, Edith.

EDITH — Ma è per fare un piacere a lui. (*Vede l'espressione del viso del marito*) Va bene, non dirò nulla. (*Va a sedere sul sofà*) William... William Seawright, un bel nome.

IL GIUDICE — Davvero avevi parlato di me coi tuoi genitori?

EDITH — Non pensarci più, adesso. Mi rimproveravano abbastanza. (*Si appoggia alla spalliera nuovamente assorta nei suoi pensieri*).

IL GIUDICE (*si appoggia anche lui, sbuffando*) — Avevano ragione. (*La guarda, aspettando una protesta. Più forte*) Ho detto che avevano ragione!

EDITH (*non ha sentito neanche una parola*) — La chiama pupa! Figuriamoci!

SECONDO QUADRO

La stessa scena, alle cinque e un quarto dello stesso giorno.

(*Miriam è al telefono e ha davanti un blocco*).

MIRIAM — Come ci si rivolge al ministro della guerra?... Ah, bene! (*Leggendo*) « Caro signor Henry L. Stimson, ministro della guerra. (*Lentamente*) Ci riferiamo al vostro atteggiamento contro le donne ausiliarie. Protestiamo vivamente contro il vostro rifiuto di accettare le volontarie americane alle stesse condizioni con le quali accettate gli uomini. Arruolateci o altrimenti toglieteci il diritto al voto. Ci ribelliamo ad essere considerate soltanto come macchine per far figlioli. Firmato: La lega femminista americana ». Parla col comitato, e, se approvano il testo, spediamo subito la lettera.

DORA (*appare sulla scala e si ferma sui gradini*) — Signorina Miriam, la mamma vuol sapere che abito mette.

MIRIAM (*al telefono*) — Aspetta un momento. (*A Dora*) Che cosa mi metto? (*Guarda un momento il proprio abito*) L'abito di Christian Dior.

DORA (*tornando indietro*) — Una camicetta e una sottana.

MIRIAM (*al telefono*) — Laura, ti è mai venuto in mente che il nostro professore potrebbe essere un fascista?... Perchè no?... Non sarebbe mica una cattiva idea, dal loro punto di vista, ficcarsi come insegnanti nelle scuole medie! Educare fin dall'infanzia i futuri elettori ed elettrici, tutta una generazione tirata su a modo loro! Io, se fossi fascista, lo farei... (*Si sente la porta d'ingresso che si apre e si richiude. Entra il giudice*) ...Ciao, cara. Sta entrando un membro importante della passata generazione.

IL GIUDICE — Ti ringrazio. (*Va un po' troppo in fretta a sedere sul divano*).

MIRIAM — Papà, mi dài delle delusioni.

IL GIUDICE — Me ne dispiace, bimba cara.

MIRIAM (*venendo sul divano*) — Come fai a rimanere estraneo a questo uragano che si svolge attorno a te? Non guardi, non osservi, non ascolti.

IL GIUDICE — Mi occupo del mio accendisigari.

MIRIAM — Il mondo è in fiamme e tu ti occupi di un accendisigari. Forse i tuoi impulsi sono buoni; ti conosco abbastanza per crederlo.

IL GIUDICE — Grazie.

MIRIAM — Ma non ti getti nella lotta. E noi abbiamo bisogno di te. Ci potresti servire.

IL GIUDICE — Grazie.

MIRIAM — Tutti possono servirci.

DORA (*riappare sulla scala*) — Signorina Miriam, mamma dice che bisogna vestirsi per pranzo.

MIRIAM — Perchè? Chi viene?

DORA — Deve essere una persona importante. Abbiamo arrosto di piccioni.

IL GIUDICE (*si è passato la mano sul viso*) — Dora, posso avere un bicchiere di succo di arancia?

DORA — Un momento, signore. Devo andare a voltare gli uccelli nella casseruola. (*Si avvia*).

IL GIUDICE (*sdraiandosi sul sofà*) — Subito, Dora, ti prego!

DORA (*vedendo l'urgenza*) — Corro. (*Esce in fretta*).

MIRIAM (*preoccupata*) — Che c'è, papà? Non ti senti bene?

IL GIUDICE (*coricato, debolmente*) — Mi sento benone.

MIRIAM — Devo chiamare la mamma? (*Fa per avviarsi*).

IL GIUDICE — No, no, stai qui.

MIRIAM (*improvvisamente*) — Papà, sei andato alla banca del sangue? (*Commossa*) Ti adoro, papà! (*Corre verso il divano a baciare il padre*).

IL GIUDICE — Un'altra volta fa a meno di firmare per conto mio.

MIRIAM — Sono questi quelli che io chiamo i tuoi impulsi! Per molta gente dare questo contributo è cosa da nulla, ma per te, è stato uno sforzo e un sacrificio... e lo hai compiuto con gioia. (*Lo bacia di nuovo*).

IL GIUDICE — Con gioia, no. (*Dora entra in fretta col succo d'arancia. Miriam le va incontro, lo prende e aiuta suo padre a sollevarsi per bere il primo sorso. Pare che gli faccia bene*).

MIRIAM — Va bene. Dora. (*Dora esce. Il giudice si rizza a sedere, Miriam gli siede accanto*) Va meglio?

IL GIUDICE — Ne ho già bevuti quattro.

MIRIAM — È stato penoso?

IL GIUDICE — C'erano venti donne nella stanza ed io sono stato la sola persona che ha avuto bisogno di sdraiarsi e di una coperta. Spero che quello che avrà il mio sangue non ne abbia molto bisogno, perchè non ho troppa fiducia nella sua potenza. (*Edith scende le scale, vestita elegantemente*) Non una parola! (*Nasconde il bicchiere sotto un cuscino e si raddrizza.*

EDITH (*avvicinandosi*) — Miriam, mettiti il vestito nero. Bisogna che la famiglia faccia buona impressione.

MIRIAM (*alzandosi*) — Su chi?

IL GIUDICE — Fa quello che ti si dice, cara.

EDITH (*guardando il marito*) — Come ti senti, Harry?

IL GIUDICE — Benone. Non mi sono mai sentito meglio.

EDITH — Mi sembravi straordinariamente giù, su quella branda.

IL GIUDICE — Come, ci sei andata anche tu?

MIRIAM — Grazie, mamma, il mio contributo alla difesa è stato oggi di due mezzi litri di sangue!

I DUE — Il tuo contributo?!

MIRIAM — È stato per me che siete andati.

EDITH — Ma niente affatto! (*Al marito*) Non è meglio che ti corichi un po', caro?

IL GIUDICE — No, ora mi sento bene. Davvero.

EDITH — Miriam, devi vestirti e ridiscendere in cinque minuti.

MIRIAM — Ma perchè?

EDITH — Cinque minuti!

MIRIAM (*avviandosi*) — La casa del mistero! (*Scompare*).

EDITH (*va vicino al marito*) — Ho preparato il pranzo per il tenente. Ma non credi che forse preferirebbero andare a mangiar soli?

IL GIUDICE — Sceglieranno loro.

EDITH — Ma se lo invito non saprà come fare per rifiutare.

IL GIUDICE — Senti, Edith. Dobbiamo essere preparati a prendere una rapida decisione.

EDITH — Cioè?

IL GIUDICE — Quel tenente non mi sembra un tipo eccessivamente paziente. Ed ha negli occhi la strana espressione di quelli che vengono da laggiù.

EDITH — Ma sappiamo troppo poco di lui. Dovremmo prima conoscerlo un poco.

IL GIUDICE — Questa sarebbe la tua decisione?

EDITH — La mia? E la tua, allora?

IL GIUDICE — Dànno solo pochi giorni di licenza a questi ragazzi. Senza dubbio non vorrà un lungo fidanzamento.

EDITH — Ed io non sono favorevole a questi affrettati matrimoni di guerra.

IL GIUDICE — Neanch'io. Ma speriamo che almeno ci domandino la nostra opinione.

EDITH — Ne discuteremo quando e se ne sarà il caso. Ogni volta che si è presentato un corteggiatore, da quando Ruth aveva sedici anni, ci siamo sempre preoccupati... (*Si sente aprire e richiudere la porta d'ingresso. I due tacciono. Ruth entra. Si ferma, è raggiante come se la sovrastasse un grande segreto*).

RUTH (*gaia e brillante*) — Salute a tutti. (*Va verso il divano*).

IL GIUDICE (*ha scambiato uno sguardo con la moglie*) — Ciao, cara.

EDITH — Come stai?

RUTH (*rimane immobile un momento sorridendo, poi si avvicina in fretta a sua madre e la bacia*) — A te. (*Bacia il padre*) E a te. (*Va a posare borsa e guanti sulla tavola*).

IL GIUDICE — Beh?

RUTH — Che cosa?

IL GIUDICE — Parla, se no scoppi!

RUTH — Non capisco di che cosa parli.

IL GIUDICE — E va bene; vediamo per quanto tempo sei capace di tacere! (*Finge di sdraiarsi*).

RUTH (*va in fretta da Edith*) — Mi sposo! (*Il giudice si drizza*) Subito! (*Una pausa mentre genitori e figlia scambiano un lungo sguardo*) Non mi dite niente?

IL GIUDICE (*con voce forzata*) — Siamo contenti di liberarci di te.

RUTH (*lo abbraccia, poi torna da Edith*) — Oh, lo so! E non ve ne importa se non facciamo un matrimonio di lusso?

EDITH — Non so perchè mi viene subito da piangere.

IL GIUDICE (*va a portarle il proprio fazzoletto*) — Sono contento che abbiano discusso la faccenda e siano arrivati ad una decisione.

EDITH (*respingendo il fazzoletto*) — Oh! (*Trilla il telefono*).

RUTH (*va a rispondere*) — Forse è lui. (*Al telefono*) Pronto... per te, papà. (*Va a sedere sul sofà. Dora entra per riprendere il bicchiere del succo d'arancia*).

EDITH — Dora, saremo solo in tre a pranzo. Dirò a Miriam che riapparecchi la tavola.

DORA — Tre? Va bene, signora.

IL GIUDICE (*al telefono*) — Pronto... Sì?...

EDITH (*a Dora che cerca il bicchiere*) — Sotto il cuscino, Dora. (*Ruth prende una sigaretta, l'accende e va verso la finestra. Dora trova il bicchiere ed esce mentre Edith chiama*) Miriam! Vieni giù subito!

IL GIUDICE (*al telefono*) — Leggetemelo.

MIRIAM (*di dentro*) — Mi sto vestendo.

EDITH — Vieni giù come sei!

MIRIAM (*appare sulla scala in sottoveste*) — Eccomi. Sei contenta?

EDITH — Sì. Fammi il favore, riapparecchia la tavola per tre. Dora ha da fare.

IL GIUDICE (*al telefono*) — Macchine per far figliuoli? (*Miriam si volta a guardare suo padre*).

EDITH — Sbrigati, Miriam; è inutile che chiedi aiuto a tuo padre.

IL GIUDICE — Signorina, io mando raramente dei telegrammi al ministro della guerra. Deve esserci un errore.

MIRIAM (*correndo al telefono*) — È per me, papà! (*Afferra il telefono. Edith va a sedere sul divano, il giudice va verso il fondo*) Pronto... Sì. Sul conto di questo telefono... Quanto fa di differenza?... Allora mandatelo differito. E fatemi il favore di aggiungere « Personale ». Grazie. (*Riattacca*) È il mio telegramma.

IL GIUDICE — Ma è anche il mio telefono! Il conto lo pago io.

MIRIAM — Te lo rimborserò coi soldi del mio mensile.

IL GIUDICE — Da quanto tempo sei in corrispondenza col ministero della guerra?

MIRIAM — Non siamo in corrispondeza. Niente di quello che Stimson può dire, mi interessa. (*Va in camera da pranzo*).

IL GIUDICE (*gridandole dietro*) — Glielo dirò! Poverino: è vecchio, ma speriamo che possa resistere al colpo.

EDITH — Mia cara Ruth, non ti pare che sarebbe meglio se tu avessi un periodo di fidanzamento?

RUTH — No, mamma, non mi pare.

EDITH — Ti sembra di conoscerlo abbastanza?

RUTH (*va a sedere accanto a Edith. Con sicurezza*) — Tanto quanto ne ho bisogno.

EDITH — Bada che è un passo importante. Nessuno ha mai avuto a pentirsi di avere aspettato. Sono sicura che tuo padre è d'accordo con me.

IL GIUDICE — C'è del giusto in quello che dice tua madre.

RUTH (*semplice ma decisa*) — Abbiamo aspettato abbastanza. Vogliamo sposarci.

EDITH (*si volge senza più speranza al marito*) — Beh!...

IL GIUDICE (*ripetendo*) — Beh?... Mi pare molto chiaro.

RUTH — Non vi date pensiero per me. È quello che desidero e sarò felice. (*Si alza e va da suo padre*) E so che sarete felici anche voi.

IL GIUDICE (*dopo un momento*) — Hai ragione. Sposati.

RUTH (*avviandosi alla scala*) — Stasera non mangio a casa.

EDITH — Lo prevedevo.

IL GIUDICE — È venuto a dirtelo in banca? Come ti ha chiesto di sposarlo? Attraverso le sbarre della tua gabbia?

RUTH (*si è soffermata sul primo gradino. Riflette, poi con gioia*) — No, me l'ha detto nell'omnibus. È stato molto carino. Aveva avvertito tutti gli altri perchè gli facessero il piacere di non venire con noi. Sicchè quando sono salita c'era solo lui, e al mio posto c'era una grande scatola di dolci. (*Comincia a salire*).

EDITH (*si alza*) — Nell'omnibus?

RUTH (*ridiscende il gradino che aveva salito*) — Non ho portato i dolci a casa; li ho dati alle mie colleghe. Ma la cosa più commovente è stata questa: vederlo con la sigaretta in bocca. Mi ha detto che sarebbe capace di fumare l'oppio piuttosto di perdermi. Non è commovente? E poi ha cominciato a tossire, perchè non è abituato al fumo.

IL GIUDICE — Ma stai parlando di Alberto?

RUTH — Sicuro, di Alberto.

IL GIUDICE — Quello in borghese? Non in uniforme?

EDITH — Taci, Harry.

RUTH — Ma che state dicendo?

IL GIUDICE — Niente. (*Guarda l'orologio*).

RUTH — Come niente! Che cos'è questo indovinello?

IL GIUDICE — Sarà qui a momenti.

EDITH — Non mi è mai piaciuta la gente che fa le sorprese.

RUTH — Ma non potreste darmi almeno un barlume? Che cosa state dicendo?

IL GIUDICE (*un pochino aspro*) — Il tenente è arrivato. Per riposarsi.

RUTH — Quale tenente?

EDITH — Il tenente!

IL GIUDICE — E il tuo sogno premonitore del disastro aviatorio ha sbagliato in pieno. Il giovanotto è sano e salvo.

RUTH (*viene avanti. Ora mostra un po' di asprezza*) — Mi fa tanto piacere.

EDITH (*spiegando*) — Senti, Ruth: Bill è venuto in licenza. È stato qui. E abbiamo creduto che tu

parlassi di un matrimonio con lui. Ha detto che veniva fino alla banca per vederti. Perciò abbiamo immaginato che si trattasse di lui.

RUTH (*dopo una pausa un po' lunga, semplicemente*) — Bill, chi?

EDITH — Bill Seawright. Non te ne ricordi nemmeno?

RUTH — Non vi capisco. Mai sentito nominare. (*Miriam rientra e va verso la scala*).

EDITH — Il tenente William Seawright. Ruth.

IL GIUDICE — Quello che ti chiama pupa.

MIRIAM (*rimane agghiacciata sulla scala. Involontariamente*) — Bill! (*Tutti si voltano a guardarla. Quadro per un momento*).

IL GIUDICE (*tranquillamente*) — Vieni qui, signorina. (*Miriam obbedisce*) Siedi! (*Miriam siede sul sofà*).

EDITH (*va verso il sofà mentre Ruth va a mettersi dietro la spalliera*) — Che hai fatto, Miriam?

IL GIUDICE — Lascia fare a me, Edith. (*A Miriam*) Che cosa hai fatto, Miriam? (*Nessuna risposta*) Devi dirmi tutto. Dal principio. Senza omettere niente.

MIRIAM (*finalmente prorompe*) — Io non sapevo che sarebbe tornato!

RUTH — Ma chi? Cos'è questa storia?

MIRIAM — Aveva detto che non avrebbe volato più! Perciò non era possibile che tornasse!

EDITH — Com'è cominciata questa faccenda?

IL GIUDICE — Dal principio!

MIRIAM — È cominciato con la Lega per i soldati inglesi.

IL GIUDICE — Avanti!

MIRIAM — Decidemmo di fare anche noi una lega per l'America. Ti ricordi che ero presidente?

IL GIUDICE — Tu sei sempre presidente! Va' avanti.

MIRIAM — Facevamo dei lavori a maglia per i nostri soldati che erano oltre oceano. E insieme ai regali mandavamo delle lettere. Per incoraggiarli, per tenerli su di morale. Per dir loro che potevano fare assegnamento su noi per sciarpe, calzettoni e pullover.

IL GIUDICE — Arriviamo al tenente.

MIRIAM — Ci risposero e ci chiesero i ritratti.

RUTH — Hai mandato il mio ritratto a qualche ufficiale? (*Ai genitori*) È così, vero? (*Siede accanto a Miriam*).

IL GIUDICE — Altro che ritratto ha mandato! Dovevi sentirlo!

MIRIAM (*tranquilla*) — Sì, ho mandato qualche cosa di più di un ritratto. Gli ho mandato speranza, fede, e volontà di continuare. Di un ragazzo solo e spaurito ho fatto un soldato.

IL GIUDICE — Ma è un uomo!

MIRIAM — Spiritualmente no.

IL GIUDICE — Sessualmente sì.

EDITH (*sta camminando su e giù*) — Harry!

IL GIUDICE — Ed ecco cosa succede! Quel povero figliuolo è venuto a casa per vedere la sua innamorata. Ha il diritto di pretendere qualche cosa ed è venuto a prenderselo!

RUTH (*alzandosi*) — Questo ha detto?

IL GIUDICE — E che cosa vuoi che si aspetti un disgraziato che soffre di nervi in aeroplano e che ha compiuto venticinque missioni? Desidera vedere la sua ragazza. Aveva la tua fotografia sulla sua mitragliatrice. È innamorato di te.

RUTH — Ora esageri. C'è un limite a quello che può nascere da qualche lettera. Quante son state?

MIRIAM (*dopo un momento*) — Sessanta...

TUTTI — Sessanta!!...

RUTH — Tu... Io... gli ho scritto sessanta lettere!

MIRIAM — Non tutte erano lettere. Molte erano poesie.

EDITH — Da quando in qua scrivi dei versi? Non sai neanche far rimare cuore con amore.

MIRIAM — Non erano mie. Byron, Shelley, Keats... Gli mandavo una poesia e lui ne me mandava una in risposta. In quelle lettere non mettevamo neanche una parola personale: ci sarebbe sembrato un sacrilegio.

RUTH — Sessanta lettere?

MIRIAM — Effettivamente soltanto trenta. Le altre erano poesie.

RUTH — E che cosa hai scritto in queste lettere? Vorresti dirmelo?

MIRIAM — Gli ho scritto quello di cui aveva bisogno. Era solo e smarrito e diceva a me tutto quello che aveva in cuore.

IL GIUDICE (*siede*) — E ora?

MIRIAM (*alzandosi*) — Non mi pento di quello che ho fatto. Ho dato un soldato alla guerra. (*Ruth cammina su e giù*).

EDITH — Sarà contenta, sua madre, di tutto questo?

IL GIUDICE — Vedi, Miriam. Hai già fatto molte schiocchezze, ma a spese degli altri. Tua madre è stata troppo indulgente con te!

EDITH — Ricominciamo?

IL GIUDICE — Ma ho ragione! Chi potrà dirgli che ha ricevuto lettere e poesie amorose non da una donna ma da un'adolescente?

MIRIAM — Io non mi considero un'adolescente.

IL GIUDICE — Ah no?

MIRIAM — No. Sono più vecchia dei miei anni. Sono abbastanza matura per poter rappresentare questa parte.

IL GIUDICE — Come sarebbe a dire?

RUTH (*alla sorella*) — Stai attenta alla tua risposta!

IL GIUDICE (*chinandosi avanti*) — Hai mai avuto a che fare con un uomo?

MIRIAM (*compassionandolo*) — Babbo, a volte mi domando come ti hanno educato.

EDITH — Miriam! Parli con tuo padre!

MIRIAM — Gli spiegherò quello che ho fatto. Voglio svuotarmi di tutto.

IL GIUDICE — E credi che questo basti per mettere le cose a posto?

MIRIAM — Io credo di no. Soffrirà, ma in avvenire mi sarà grato per avergli dato la possibilità di contribuire per quanto poteva a questa lotta della nostra nuova generazione contro la vecchia. (*Un silenzio*).

IL GIUDICE (*contenuto*) — Finita la scuola non uscirai di casa per sei mesi. E per un anno non avrai mensile, nè abiti, nè altro. Non parteciperai mai più, finchè sei sotto il mio tetto, a nessuno dei vostri movimenti e alle vostre riunioni politiche o scientifiche

per la libertà. Questo è deciso e irrevocabile. Lo giuro.

EDITH — Harry! Ti prego!

MIRIAM (*con semplicità come per perdonare*) — Sei di un'altra generazione, babbo.

IL GIUDICE (*prorompe*) — E non rivolgerai più la parola, questa sera. Questa bambina è pervertita. Ed è colpa tua, Edith. Sei tu l'educatrice delle mie figlie. Non sono contento di questa educazione.

RUTH (*si avvicina al padre*) — Non è una cosa tanto terribile, papà.

IL GIUDICE — Che soluzione avresti?

RUTH — La soluzione che tu ci hai sempre insegnata: la verità.

IL GIUDICE (*un po' raddolcito*) — È una soluzione bella e virtuosa per noi, ma non per lui.

RUTH — Capirà. In fin dei conti non è una tragedia. Può anche darsi che ne rida.

EDITH — Certo, la cosa ha il suo lato comico.

IL GIUDICE — Credete? Beh, io non voglio rimanere qui a partecipare all'allegria generale. Il mio senso della comicità è forse strano: certo non comprende... (*Il campanello della porta. Il giudice si interrompe e guarda l'orologio*) Eccolo. (*Guarda tutti in faccia*) Sorridete tutte quante, dal momento che stiamo per divertirci. (*Dora entra da sinistra. Ruth ed Edith sono vicine*) Vado io ad aprire, Dora.

DORA — Bene, signor giudice. (*Torna in cucina. Il giudice va ad aprire*).

BILL (*di dentro*) — Buona sera, signore.

IL GIUDICE (*c. s.*) — Buona sera, tenente. Accomodatevi. (*Appaiono sulla porta. Il giudice ha preso Bill per un braccio per introdurlo*) Conoscete già qualcuno della famiglia. Mia moglie. (*Ruth è quella che gli rimane più vicina. Bill si ferma, la fissa, incontra il suo sguardo*) Credo che conosciate la mia figlia maggiore, Ruth.

BILL (*calmo*) — Sì, la conosco.

RUTH (*cenno di saluto*) — Molto lieta.

BILL (*con slancio*) — Ed io lietissimo! (*Pausa*).

IL GIUDICE — La mia figliola più giovane, Miriam. Sedici anni.

BILL (*distoglie mal volentieri lo sguardo da Ruth*) — Conosco abbastanza anche Miriam.

EDITH — Davvero?

BILL — Ruth mi ha parlato molto di lei nelle sue lettere. Del suo interessamento per la Francia, per la Cina e del suo corso di scienze politiche. (*A Miriam*) E sono d'accordo con voi che la nostra generazione è in lotta con la precedente.

MIRIAM (*un po' rauca*) — Grazie.

BILL — So molte cose di tutti voi. Molte volte ho pensato come sarebbe stato il nostro primo incontro, il nostro primo minuto, non riuscivo ad immaginarlo ma speravo che fosse come questo.

RUTH — Davvero?

BILL — Vi avevo promesso di portarvi dei lillà, ma non è la stagione.

EDITH (*commossa*) — Infatti.

BILL — Mi hanno detto che forse ne posso trovare in una serra che mi hanno indicata.

IL GIUDICE — Bevete qualche cosa? Un aperitivo?

BILL — No, grazie.

IL GIUDICE (*andando verso il fondo*) — Io sì.

BILL — Non che io sia astemio. Anzi, mezz'ora fa sono entrato in un bar... (*Guardando Ruth*) Ma non mi è sembrato giusto andare a prender forza in questo modo. Mi è parsa una vigliaccheria. (*Al giudice*) Ma voi, prendete pure il vostro aperitivo.

IL GIUDICE (*fermandosi*) — Avete ragione. È una vigliaccheria.

BILL — Non sapevo che cosa avreste desiderato fare stasera, Ruth. Perciò ho preso i biglietti per una commedia musicale, per una rappresentazione drammatica, ed ho fissato un tavolino alla Cicogna. Ma non è necessario andare in nessuno di questi luoghi, se non ne avete voglia.

EDITH — Mi pare che siate un po' spendaccione.

BILL (*sorridendo*) — Oh, non ci bado.

RUTH (*si alza un po' irrequieta, con voce mal sicura*) — Veramente... non contavo di uscire. Il vostro arrivo è una sorpresa... da molti punti di vista. (*Cercando di riuscire a spiegarsi*) Proprio una sorpresa, perchè...

BILL (*interrompendola*) — Sono stato un'ora alla banca, Ruth, a guardarvi, nascondendomi dietro a tutti i clienti grassi. Ero sicuro che mi avreste visto.

RUTH — No, affatto.

BILL — Il detective della banca si è insospettito e mi ha chiesto che cosa facevo. (*Rivolgendosi a tutti*) Si chiama Simmons ed ha un figlio in marina. Abbiamo fatto colazione insieme. (*A Ruth*) Vi vuol molto bene.

RUTH — È una brava persona. È nella banca da più di trent'anni. Era addetto alle cassette di sicurezza. (*Nessuno dice nulla. A un tratto, violentemente, Bill si mette la mano sul labbro superiore. Si ha l'impressione che trattenga uno sternuto. Si alza in piedi*).

BILL — Ci ho ripensato. Accetto l'aperitivo, signor Wilkins.

IL GIUDICE (*alzandosi*) — Vi farò compagnia. (*Il campanello della porta. Ruth guarda l'orologio, si porta una mano alla guancia. Il giudice si ferma. Lui e Edith guardano la porta. Dora entra*).

RUTH (*alzandosi*) — Vado io, Dora.

DORA — Va bene, signorina. (*Esce*).

RUTH (*andando verso Bill*) — È qualcuno che viene per me.

BILL — Non avrei dovuto arrivare così all'improvviso.

RUTH (*ancora riflettendo*) — Sentite... (*Ha deciso*) Vi dispiacerebbe se uscissimo dalla porta di servizio?

BILL (*con gratitudine*) — Affatto.

RUTH (*ancora emozionata*) — Allora precedetemi. Da questa parte. (*Gli indica la porta della cucina*).

BILL (*prende il cappello, apre la porta, poi si ferma e si rivolge a tutti*) — Buona notte... (*Con espressione felice*) Buona notte a tutti. (*Esce*).

RUTH (*al padre*) — Non ho potuto umiliarlo qui davanti a tutti voi. Non ho potuto. Glielo dirò quando saremo soli. (*Va a prendere la borsa sulla tavola. Il campanello suona di nuovo. Ruth guarda verso la porta mentre prende il cappello*) Dite ad Alberto quello che è successo. Capirà. E ditegli che gli telefonerò domattina. (*Nell'avviarsi verso sinistra si ferma un attimo davanti alla sorella*) Piccola sciagurata! (*Esce. Miriam va umilmente ad aprire. Si sente*

il rumore della porta e un attimo dopo entra Alberto Kummer. Ha trentaquattro anni e pesa qualche chilo di più di quello che le tabelle di assicurazione richiedono. Se vogliamo essere sinceri non merita una ragazza come Ruth. È un tipo aggressivo e pieno di vitalità. Porta sotto il braccio una grande scatola di dolci. Entra, va a posare la scatola su una tavola e sorride a tutti).

ALBERTO — Ciao, Miriam. Salve, mamma, salve papà.

EDITH E IL GIUDICE — Buona sera, Alberto.

ALBERTO (*tiene a far notare*) — Ruth ha dato alle sue compagne l'altra scatola di dolci. Bella serata, non è vero?

I CONIUGI — Sì.

ALBERTO (*guardando verso la scala*) — Mi dovrò abituare ad aspettare.

IL GIUDICE — Sedete, Alberto.

ALBERTO (*siede sul divano intuendo qualche cosa*) — Che c'è?

IL GIUDICE (*si gratta la testa e comincia a camminare mentre parla*) — Cominciamo da principio. Vi ricordate un'organizzazione che si chiamava « Lega per i soldati inglesi »?

ALBERTO — Me ne ricordo.

IL GIUDICE — Ce ne fu poi un'altra che s'intitolò: « Lega per l'America ». (*Il sipario comincia a chiudersi*) Facevano dei lavori a maglia e li mandavano ai soldati per tenergli su il morale. Sciarpe e calzettoni.

MIRIAM — Io ero presidente.

IL GIUDICE — Tu fammi il piacere di star zitta... (*Il sipario si è chiuso del tutto*).

TERZO QUADRO

L'una e mezzo del mattino. Le tende sono chiuse. (Il giudice e Edith siedono sul divano; Alberto sulla poltrona; tutti in attesa. La caffettiera e le tazze, stanno a dimostrare la lunga veglia. La scatola dei dolci è stata aperta. Qualche istante di silenzio).

EDITH — Ancora un po' di caffè?

IL GIUDICE — Io no.

ALBERTO — Neanch'io. (*Guarda il suo orologio*).

IL GIUDICE (*guarda il proprio*) — L'una e ventidue. (*Si alza, va alla finestra*).

EDITH (*nessuno glielo ha chiesto*) — Io faccio l'una e un quarto. (*Pausa*) Proprio non volete un altro caffè? Faccio in un attimo...

IL GIUDICE (*tornando verso il sofà*) — Io no.

ALBERTO — Ne ho preso due tazze: è il massimo per me.

EDITH — Una camomilla?

IL GIUDICE — Non c'è di che. (*Ad Alberto che lo guarda stupito*) È un nostro scherzo.

EDITH (*spiegando*) — Quando si dice una parola che può assomigliare o rimare con « grazie mille », diciamo « non c'è di che ». (*Alberto non capisce*) Era un gioco che facevamo con le bambine quando erano piccole. Per esempio: « che cosa fa una stella in cielo? ». (*Nessuna risposta*) Supponiamo che l'altro risponda: « brilla ».

IL GIUDICE (*quasi fra sè*) — Non c'è di che.

ALBERTO (*senza entusiasmo*) — Ho capito. (*Guarda l'orologio. Edith sbadiglia. Scambia uno sguardo col marito*) Forse disturbo... Vi obbligo a rimanere alzati...

EDITH — Oh no!

IL GIUDICE — No, no! (*Un silenzio*).

EDITH — Certo Ruth non avrà voluto parlargli durante il pranzo. Per non togliergli l'appetito. Dopo, lui aveva già preso i biglietti e non c'era ragione di rovinargli la serata. Così saranno andati a teatro.

ALBERTO — E poi non avrà voluto guastargli la cena. (*Pausa. Si alza, fa qualche passo*) Ho pensato di fissare la cerimonia in chiesa fra due settimane. Mi pare che vi sia tempo sufficiente.

EDITH — Veramente quindici giorni non sono molti...

ALBERTO — La chiesa ha già molti impegni; ma non posso fare pressione sul reverendo Hardwick. Per fortuna anche le chiese hanno ipoteche con le banche; e il reverendo Hardwick personalmente, per una sua villa...

IL GIUDICE — Non c'è di che.

ALBERTO (*che ha già dimenticato lo stupido scherzo, lo guarda con meraviglia*).

IL GIUDICE — Avete detto « villa ».

ALBERTO (*sorride*) — Ah già. La prossima volta mi accorgerò... (*Pausa*) Mi piace il matrimonio in chiesa. Ha un senso mistico...

EDITH — È vero.

IL GIUDICE — Noi siamo stati uniti, a Nex Haven, da un ufficiale di Stato civile che era anche direttore della locale scuola di ballo. Ti ricordi? Ed era così entusiasta di uno dei nostri testimoni che gli sembrava dovesse essere un ottimo ballerino, che sbrigò la funzione in quattro e quattr'otto. Ma malgrado questa mancanza di misticismo, il nostro matrimonio è stato davvero felice.

EDITH — Grazie, caro.

IL GIUDICE — Sono io che ringrazio te.

ALBERTO — Non c'è di che! Questa volta ce l'ho fatta!

IL GIUDICE — Ma non si dice per « ti ringrazio ».

ALBERTO — Ah no?

EDITH — No; soltanto se c'è la rima in « ille » o « illa »... (*Si interrompe*) Sento una macchina. (*Va a guardare dalla finestra*) No. (*Sta per tornare ma ne vede un'altra*) Ah, ecco un taxi... (*Con sollievo*) Ferma qui... Finalmente! (*Alberto va verso sinistra. Il giudice dopo un istante si alza, si avvicina ad Alberto*).

IL GIUDICE (*con simpatia*) — Chi sa dov'è a quest'ora il tenente... Probabilmente ubriaco in qualche bar.

EDITH (*sempre alla finestra*) — Non mi sembra affatto ubriaco.

IL GIUDICE — Ma come, è qui anche lui?

EDITH — Mi pare di sì. Con quella divisa dello stesso colore si assomigliano tutti.

IL GIUDICE — Che stanno facendo?

EDITH — Parlano. (*Un momento*) Lui sta pagando il taxi. Vengono in casa. (*Voltandosi*) Non possiamo farci vedere. (*Va verso il marito*).

ALBERTO — Perchè?

EDITH — No, no. Sarebbe troppo imbarazzante... (*Lo prende per un braccio*) Suvvia, venite sopra.

IL GIUDICE — Svelto! (*Edith trascina Alberto su per la scala, seguita dal giudice il quale, nel salire, spegne la luce*).

VOCE DI EDITH — Presto, Alberto! (*Rumore di uno che inciampa*).

VOCE DI ALBERTO — Maledizione!

VOCE DI EDITH — Vi siete fatto male?

VOCE DEL GIUDICE — Vi aiuto... Datemi il braccio! (*Si sente la porta d'ingresso che viene aperta e richiusa. Entra Ruth seguita da Bill. Ruth gira l'interruttore e getta via il cappello. Bill posa il suo sulla tavola. Ruth guarda le tre tazze del caffè, poi guarda Bill, il quale le va vicino. Nell'attimo in cui Ruth si volge, Bill la circonda con le braccia e la bacia. Ruth non può evitare il bacio che è molto appassionato*).

RUTH (*sciogliendosi dall'abbraccio*) — Basta, Bill.

BILL (*trattenendola, con dolcezza*) — Perchè?

RUTH — Vi prego... lasciatemi tranquilla...

BILL — Non c'è di che. (*Non ha più le braccia attorno a lei ma le tiene ancora le mani*).

RUTH — Bravo! Siete già arrivato a tre...

BILL — Non c'è nessun premio, quando si dice per tre volte? (*Vuole trarla a sè, ma Ruth resiste*).

RUTH — No, niente! Quello è un altro giuoco...

BILL — Giuochiamo a quello, allora...

RUTH — Sediamoci. Venite. (*Lo conduce al sofà. Siedono. Lei gli fa posare le mani sulle ginocchia e posa le proprie in grembo*) E teniamo le mani in grembo, ferme. (*Bill si alza e fa qualche passo; è irrequieto*) State quieto. Chiacchieriamo. Dicendo delle cose carine, se è possibile. (*Bill la guarda con adorazione, sorridendo*) Avete perso la lingua? (*Bill si riavvicina, continua a sorridere, senza parlare*) Avevate detto che volevate venire in casa per discorrere un poco. Se non avete nulla da dire, è meglio andare a letto.

BILL (*si china sulla spalliera del sofà*) —

« Non vidi mai più dolce cosa,
se dolce cosa vi fu mai,
del suo volto simile a rosa;
la vidi e subito l'amai...
e l'amerò finchè vivrò.
Ogni suo gesto, ogni sorriso
la sua parola, la dolce voce
in un baleno m'ebber conquiso
sicchè il mio cuor batte veloce...
e l'amerò finchè vivrò! ».

(*Con tono di annunciatore*) Tommaso Ford, poesie varie. Milleseicentosettanta. (*Va a sedere accanto a Ruth*) Non ricordo il mese.

RUTH — Molto bene, William.

BILL — Dal modo come scrivevate, credevo che citaste continuamente dei versi.

RUTH — Abbiamo deciso di non parlare delle lettere. (*Si scosta*).

BILL (*affettuoso*) — Ma perchè? (*Si avvicina*).

RUTH — Perchè questa è una nuova fase dei nostri rapporti. Deve reggersi da sola, senza l'aiuto di Shelley e di Swinburne.

BILL — Non abbiamo mai scambiati versi di Swinburne!

RUTH (*dopo un attimo*) — C'erano nella mia ultima lettera. Non l'avete ricevuta. E si è detto di non parlare delle lettere! Dovete stare ai patti. (*Per cambiare argomento*) Avete passato una bella serata? (*Si alza e si scosta*).

BILL (*altro tono*) — Sì. La ricorderò finchè vivrò.

RUTH — Non mi è parso che la commedia fosse poi gran cosa.

BILL — In tutta la sera avrò guardato forse due volte il palcoscenico.

RUTH — Me ne sono accorta. (*Fa qualche passo*).

BILL — Perchè avete un modo di arricciare il naso che mi fa impazzire.

RUTH — È a causa di una cattiva conformazione dell'osso che rende disuguale la tensione della pelle.

BILL — La cattiva conformazione del vostro osso nasale, mi fa impazzire.

RUTH (*va a sedere*) — Chi sa come fanno a fare all'amore i medici e le infermiere. Mi dà l'idea che debbano ridurre ogni cosa alle espressioni fondamentali.

BILL — Che volete che m'importino le espressioni fondamentali! (*Fa per baciarla ancora*).

RUTH (*respingendolo*) — Bill!

BILL — Non posso farne a meno, Ruth.

RUTH — Allora è meglio che andiate via. D'altra parte è anche tardi.

BILL — No, no! Parliamo un pochino... Terrò le mani in tasca. (*Eseguisce*) Ecco. Potete esser sicura come se foste in casa vostra. Dunque, che cosa pensate della scena politica? Di quei due o tremila, secondo le vostre stesse parole.

RUTH — Ottimi.

BILL — Ottimi, eh? Già, capisco. (*Pausa; la fissa. Poi si alza, fa qualche passo; si volta*) Ruth... siete delusa?

RUTH — In che modo?

BILL — Vi figuravate che io fossi diverso?

RUTH — Non mi figuravo un bel niente.

BILL — Avevate la mia fotografia...

RUTH (*un attimo di indugio*) — Mah, intendo parlare del vostro carattere, del vostro modo di fare... Non avevo nessun'idea, se non il fatto che amate la poesia.

BILL — Credevo che le mie lettere fossero abbastanza rivelatrici. (*In tono di accusa*) Più delle vostre. Saltate sempre di palo in frasca. Non si può mai prevedere di che cosa parlerete la prossima volta. (*Siede*) Liberiamo l'India, mettiamo in stato di accusa il capitalismo, stampiamo delle banconote di colore diverso...

RUTH (*a tentoni*) — Credevo che vi interessasse.

BILL — La questione della vita sessuale fra i sovieti! Quella era interessante.

RUTH — Vi ho detto che non dovete più parlare di quelle lettere!

BILL (*cambia posizione chinandosi in avanti*) — Arricciate un pochino il naso.

RUTH — Rimettete le mani in tasca! (*Bill cerca di baciarla*) Tenente, siete un gentiluomo e un ufficiale.

BILL (*lottando*) — Solo temporaneamente. (*Si sente una leggera tosse dal sommo delle scale; appare il giudice. È in vestaglia, ma sotto si vedono i calzoni. Finge di uscire dal sonno. Bill e Ruth si alzano*).

RUTH — Che fai, babbo, ancora alzato?

IL GIUDICE (*scendendo*) — Sono venuto a prendere un po' di bicarbonato. (*A Bill*) Salve, giovanotto.

BILL — Buona sera.

IL GIUDICE — Vi siete divertito?

BILL — Non avrei potuto passare una serata migliore.

RUTH (*guardando i calzoni e le scarpe del padre che appaiono sotto alla vestaglia*) — Non eri andato a letto?

IL GIUDICE (*guardando a sua volta*) — Mi sono addormentato leggendo. (*Avanza verso il centro*) C'è stato uno della banca.

RUTH (*capisce a volo*) — Che ha detto?

IL GIUDICE — C'è un certo lavoro che devi fare... (*Con significato*) È disopra.

RUTH — Ah sì? (*Guarda di nuovo le tazze*).

BILL (*a Ruth*) — Dovete ancora lavorare stasera?

RUTH — Credo di sì.

IL GIUDICE — Assolutamente.

BILL — Non avrete molto tempo per dormire. (*Guarda l'orologio*) Visto che io tornerò fra otto ore e mezzo.

RUTH — Beh, più presto comincio più presto finisco.

BILL — Non posso aiutarvi? Faccio benissimo le somme.

RUTH — Non si tratta di questo.

IL GIUDICE — No, è un lavoro diverso.

RUTH (*porgendo la mano*) — Buona notte, Bill. A domani.

BILL (*prendendo la mano*) — A oggi. Fra otto ore e mezzo. (*Guarda per un momento il giudice*) Se non ci lasciate... (*Bacia Ruth dolcemente*).

IL GIUDICE (*andando verso la scala*) — Non badate a me. Io sono uno spettatore innocente.

BILL — Buona notte, Ruth. E grazie per la serata.

RUTH — Grazie a voi. Buona notte. (*Bill va a prendere il cappello, si avvia. Sulla soglia si volta e fa ancora un cenno di saluto. Esce. Si sente la porta aprirsi e richiudersi. Ruth guarda il padre e poi verso l'alto della scala*).

IL GIUDICE — Cerca di essere carina. (*Cantarellando verso la scala*) Scendete, scendete, chiunque voi siate. (*Va a sedere in una poltrona. Edith e Alberto scendono*).

ALBERTO (*precede Edith*) — Buona sera, cara.

RUTH (*affettuosa*) — Buona sera, Alberto. (*Gli va incontro; si baciano*).

EDITH (*subito positiva*) — Per l'amor di Dio, perchè non glielo hai detto?

RUTH — Non ho potuto.

ALBERTO — È naturale. Se non smettevate mai di baciarvi!

RUTH (*contenta, puntando l'indice contro di lui*) — Alberto, sei geloso!

ALBERTO — Non so se son geloso; ma certo sono un po' invidioso.

RUTH — Non sono più uscita con un ragazzo di quell'età da quando andavo a scuola! È un bambino!

ALBERTO — Ai bambini si dà un bacio per la buona notte.

RUTH (*riflettendo, gioconda*) — È il bimbo più caro, più commovente, più romantico che io abbia mai conosciuto. (*Abbraccia Alberto*) Vorrei avere un figlio come lui, Alberto.

ALBERTO — Quanti anni ha?

RUTH — Ventiquattro.

EDITH — E tu ne hai ventitre! Non ti pare che sarebbe un po' difficile?

RUTH — Ha solo un'altra giornata da stare qui; poi il suo gruppo va nel Pacifico. Il meno che posso fare, è di dargli ancora poche ore di gioia, domani. E poi gli scriverò, rompendo i nostri rapporti con dolcezza. Mi pare che lo meriti.

IL GIUDICE — Purchè non sia troppo tardi...

RUTH (*al padre*) — Tu sei andato alla banca del sangue... (*ad Alberto*) e tu hai sottoscritto al prestito di guerra. Questo è il mio contributo: gli terrò alto il morale!

IL GIUDICE — Non ti ho mai vista così!

ALBERTO — Tutto questo non mi piace, non mi piace, non mi piace.

RUTH (*supplichevole*) — Ti prego, Alberto, sorridi!

ALBERTO — E come pensi di intrattenerlo domani, mia piccola vivandiera di nuovo genere?

RUTH — Ha detto che ha voglia di andare a passeggio con la ferrovia sotterranea. E con l'autobus della Quinta Avenue. E di far colazione al ristorante automatico. È tanto giovine e... devi cercar di capire: è via da due anni! Promettimi, Alberto, di aver fiducia in me. Voglio che tu dica che sei contento che io faccia questo. Ti prego, Alberto!

ALBERTO — Qualunque cosa tu dica, gioia mia, ho talmente sonno in questo momento che sono intorpidito...

RUTH — Sei un tesoro e ti amo. (*Edith va a sedere sul sofà. Ruth fa un passo avanti e bacia gentilmente Alberto*).

ALBERTO — La signora Nicotina.

RUTH — Smetterò di fumare, caro. Perchè sei così pieno di comprensione.

ALBERTO — Allora, almeno per questo benediremo il tenente. Ma ora me ne vado. (*Va a prendere il cappello, si avvia*) Buona notte a tutti. (*Scambiano a soggetto « buona notte », ecc. Alberto, sorridendo*) Ma la cosa continua a piacermi poco. (*Esce. La porta si chiude*).

IL GIUDICE — Un marito ideale.

EDITH — È tollerante.

RUTH — Pensavate che avrei scelto uno zuccone?

IL GIUDICE (*sedendo*) — Io non mi sarei comportato così.

RUTH — Ma sì, babbo; avresti fatto lo stesso. Abbiamo una certa responsabilità. Miriam ci ha messi in questo pasticcio e quindi mi sento obbligata. (*Scorge le gambe di Miriam sulla scala*) Miriam! (*Le gambe scompaiono*) Ti ho vista! Vieni giù subito. (*Miriam scende; è in pantofole e vestaglia sulla camicia da notte*) Il tuo tenente è simpaticissimo. Un po' impulsivo ma simpatico.

MIRIAM (*con solennità*) — Ruth, la mia stima per te è aumentata a dismisura.

RUTH — Ma senti: vorresti darmi un'idea delle tue lettere? Ho provato una certa difficoltà a sostenere la conversazione, non sapendo che cosa gli avevo scritto.

IL GIUDICE — Da quando in qua sei un'autorità nella questione della vita sessuale fra i sovietici?

MIRIAM — Ho semplicemente citato un articolo della « Nuova Libertà ».

IL GIUDICE — E che cos'è la « Nuova Libertà »?

MIRIAM — È una rivista a cui il nostro gruppo di scienze politiche è abbonato.

IL GIUDICE — Mi piacerebbe vederne una copia.

MIRIAM — Abbiamo disdetto l'abbonamento quando la rivista è diventata reazionaria. E abbiamo bruciato le copie che avevamo.

EDITH — Miriam, Hitler ha cominciato col bruciare i libri che non condividevano le sue idee. Dovresti avere maggior tolleranza per le opinioni altrui.

MIRIAM — Non vorrei sembrare sgarbata, mamma. So che questa mia azione ha prodotto uno scompiglio in famiglia ed ho deciso di essere più prudente per l'avvenire...

EDITH (*interrompendola*) — Ne sono ben contenta, cara.

IL GIUDICE (*assentendo*) — E mi pare che sarebbe ora.

MIRIAM (*terminando la sua frase*) — ... ma in quanto concerne faccende mondane e scienze politiche, ti considero ingenua come una lattante. Piena di buone intenzioni, ma una bambina.

IL GIUDICE (*alzandosi*) — Miriam, non ti ho mai messo le mani addosso in vita mia. Ma stai facendo il possibile per indurmi a somministrarti una sculacciata che batterà tutti i records. A letto! E subito!

MIRIAM — Mi dispiace di averti irritato, babbo. (*Si avvia*).

RUTH — Prima che tu salga, Miriam... non avresti per caso, qualcuna delle lettere che ti ha scritto il tenente?

MIRIAM (*va al secretaire, tira fuori una scatola da scarpe, la porta a Ruth. Tutti la guardano senza parlare*) — Sono tutte qui, in ordine cronologico. (*Va verso la scala*) Buona notte.

EDITH E RUTH — Buona notte. (*Miriam scompare. Ruth apre la scatola*).

RUTH (*seguendo la sorella con lo sguardo*) — Non so se non sarebbe il caso di farla visitare da uno psicanalista.

IL GIUDICE (*va verso Ruth*) — Una scatola piena! (*Ruth ha posato la scatola sulla tavola. Tira fuori una lettera; suo padre fa altrettanto. Sono tutte su carta di posta aerea; i fogli di ognuna sono tenuti assieme da un fermaglio. Cominciano a leggere. Edith è così eccitata che non pensa più a Miriam. Si avvicina e prende anche lei una lettera. Il giudice guardando il numero dell'ultima pagina*) Dodici pagine!

EDITH — Questa è di sedici! (*Tutti e tre cominciano a leggere, sedendo. Un momento di silenzio*).

IL GIUDICE (*leggendo*) — « Dimmi, cuor mio, se questo è amore », di Giorgio Lyttleton, 1709-1773. (*Sfoglia le pagine*) È un intero poema. (*Edith e Ruth non gli badano, immerse nella lettura. Il giudice si alza, va a prendere un'altra lettera, torna a sedere e legge*).

EDITH (*leggendo*) — « Cara Ruth, ho trovato assai commovente il primo periodo della vostra ultima lettera. Mi scrivete: mi considero ormai adulta, eppure sento che rimangono in me tracce della mia infanzia. A volte compro di nascosto una scatola di caramelle: una scatola intera. Caramelle alla mia età! Oppure sogno di essere una regina a cui un principe innamorato manda un regalo ogni ora. A volte mi sembra che il mio corpo abbia più età del mio spirito ». (*Alza gli occhi a guardare gli altri*) In certi momenti ho l'impressione che noialtri non conosciamo abbastanza Miriam.

IL GIUDICE (*leggendo*) — « Debbo confessarvi una cosa. Ieri sera a un ballo ho conosciuto una ragazza inglese. Era molto carina e al momento di lasciarla le ho dato un bacio. Ve lo dico per alleggerire la mia coscienza o per illudermi di essere sincero? Non l'avrei baciata se non avessi capito che se lo aspettava. In fondo, è stata lei ad aggredirmi: lo giuro ». Ma è un mascalzone! (*Continua a leggere, interessato. Poi*) Questa ragazza inglese mi pare un certo tipo... Dov'è la lettera che vien dopo di questa? (*Fruga nella scatola e trova la lettera. Torna a sedere*).

RUTH (*sorridendo per qualche cosa che legge*) — Oh... (*Alza gli occhi. Edith sta ancora leggendo; il giudice sta per cominciare un'altra lettera; è così assorto che legge mentre cammina verso la sua sedia. Ruth si alza e va a togliergli la lettera dalle mani*) Non dobbiamo leggere queste lettere. (*Prende anche quella di Edith*).

IL GIUDICE (*alzandosi*) — Perchè?

RUTH — Perchè non sono state scritte a noi. E non avevo capito che erano così... così personali.

EDITH — E allora come faremo a sapere che cosa ti ha scritto?

RUTH — Non è necessario che lo sappiate. Se vi è qualche cosa che interessi per il modo col quale ci dobbiamo comportare con lui, ve lo dirò.

EDITH — Ah, tu hai l'intenzione di leggerle?

RUTH — Sono state scritte a me.

IL GIUDICE — Come autorità legale in questa casa, posso permettermi di farti rilevare un'incoerenza nel tuo modo di ragionare?

RUTH — Debbo leggerle! Lo sai anche tu. E mi stupisce che voialtri scendiate al livello di una servetta ficcanaso.

EDITH (*indignata*) — A me interessa soltanto conoscere le sue impressioni trovandosi all'estero. Le cose personali non le leggo neppure.

IL GIUDICE — E come fai a sapere che sono personali, se non le leggi?

EDITH — Lo intuisco.

IL GIUDICE (*avviandosi alla scala*) — Signora ficcanaso, venga a letto.

EDITH (*va verso la scala*) — Inutile prendere questo tono autoritario, signor Wilkins!!

IL GIUDICE (*è ai piedi della scala. Si ferma, indica la sommità della scala*) — Disopra, signora! Altrimenti vado a dormire nel mio studio.

EDITH — Davvero? (*Va verso la scala con aria altezzosa. Al primo gradino si ferma*) Da ventitrè anni, sempre la stessa minaccia; e l'unica volta che ha dormito nello studio è stato quando la stanza da letto prese fuoco. (*Sale. Da dentro*) Buona notte, Ruth.

RUTH — Buona notte, mamma.

IL GIUDICE — Avrai notato che è salita. La mi-

naccia fa sempre effetto. (*Comincia a salire*) Dimmi poi com'è andata a finire con quella ragazza inglese. (*È sul pianerottolo*).

RUTH — Sei troppo giovine per sapere certe cose.

IL GIUDICE — Buona notte, cara.

RUTH — Buona notte, babbo. (*Il giudice è scomparso. Ruth prende la scatola e siede. Prende la prima lettera, legge. La sua espressione muta dall'interesse alla compassione. È visibilmente commossa. Si morde il labbro inferiore. Sospira*).

ATTO SECONDO

PRIMO QUADRO

La stessa scena; soltanto, ora, la stanza è piena di lillà.

(*Sono le dieci del mattino di domenica. Il giudice è sul sofà; fuma la pipa e legge un settimanale umoristico. Su una poltrona è seduta Miriam, con una gamba su un bracciolo; legge un altro foglio del settimanale. Dalla radio giunge, sommessa, la musica del mattino*).

MIRIAM (*posa il giornale e sospira forte, due volte. Squilla il telefono. Va a rispondere*) — Oh! (*Si alza e va al telefono*) Pronto... pronto, Clara. (*Seccata*) Niente. Ho ascoltato Toscanini e la lettura sul contributo americano alla cultura. Ora sto leggendo un giornale umoristico. No, cara, non credo che potrò; sono agli arresti in casa... (*Occhiata verso suo padre. Il giudice ha distolto per un attimo lo sguardo dal giornale e poi ha ripreso la lettura*) Ti spiegherò più tardi... (*Più forte*) Ho detto che ti spiegherò...

IL GIUDICE (*infastidito*) — Ho deciso di sospendere la tua punizione la domenica. Puoi andare da Clara.

MIRIAM — Tanto vale che stia a casa.

IL GIUDICE — Non c'è ragione che il punito sia io! Va' da Clara!

MIRIAM (*dignitosa*) — Va bene. (*Agitata al telefono*) Vengo subito! (*Lascia cadere il giornale ed esce in fretta. L'atmosfera è serena. Edith scende*).

IL GIUDICE — Dunque?

EDITH — È ancora chiusa nella sua camera.

IL GIUDICE — Sei certa che è viva?

EDITH (*siede*) — È stata a leggere quelle lettere fino alle quattro. Poi ha dormito un poco; Dora le ha portato il caffè e una brioche. Dice Dora che le è parso che stesse piangendo.

IL GIUDICE — Piangendo?

EDITH — Aveva un fazzoletto davanti alla bocca; leggeva e tirava su col naso.

IL GIUDICE — Forse ha il raffreddore...

EDITH (*va verso la scala, guarda in alto, torna indietro*) — No, erano lagrime e... (*Tira su col naso*).

IL GIUDICE — Poesia!

EDITH — Non vai a raderti la barba?

IL GIUDICE — E dove? Il lavabo è pieno di lillà.

EDITH (*guardandosi attorno*) — Ne hai mai visto una tal quantità? Ce n'è dappertutto.

IL GIUDICE — Anche nella mia colazione! Ho mangiato uova al lillà! (*Entra Alberto, gaio e brillante; porta un rotolo di disegni e un mazzolino di fiori*).

ALBERTO (*allegramente, avanzando*) — Buongiorno, buongiorno.

EDITH E IL GIUDICE (*andandogli incontro*) — Buongiorno, Alberto.

ALBERTO (*ha rallentato il passo, si guarda attorno*) — Che cos'è tutto questo infioramento?

EDITH — Lillà.

IL GIUDICE — Siete nel giardino botanico. (*Guarda il patetico mazzolino. Dora entra portando una vaschetta di metallo – o catino da cucina – zeppo di lillà*).

DORA (*mentre attraversa la scena per andare verso l'anticamera*) — È l'ultimo oggetto che ho potuto trovare in tutta la casa in cui mettere dell'acqua. Oooh! Perde! (*Va in anticamera passando davanti ad Alberto*).

ALBERTO — Ma insomma!... (*Getta i suoi fiori nel catino, mentre Dora gli gira attorno*).

DORA (*posa il catino in anticamera e torna frettolosa in cucina. Alberto posa i disegni sulla tavola, continuando a guardare i fiori*).

ALBERTO — Che paga hanno i tenenti in questa guerra? Come sono arrivati in casa tutti questi fiori?

EDITH — Con un carrettino tirato da un cavallo e guidato da un vecchietto il quale ha detto: « Dite a Sua Altezza che sono le nove ». Ha scaricato i fiori e se n'è andato. (*Siede*).

ALBERTO (*cammina avanti e indietro; con un piccolo sorriso*) — E dov'è adesso Sua Altezza?

EDITH — Non si è ancora alzata.

ALBERTO — Non ancora?

EDITH — Ha letto tutte le lettere. Ce n'era una scatola piena, una scatola da scarpe.

ALBERTO (*andando verso Edith*) — Ma non è una cosa ridicola? Perdere il sonno per questo. E dire che io l'accompagno sempre a casa presto perchè possa dormire otto ore. (*È irritato*) Ve lo dico io: se non le si bada, agisce come una bambina.

EDITH (*cercando di calmarlo*) — Doveva pur leggerle, quelle lettere.

ALBERTO — Mi piacerebbe sapere perchè?!

IL GIUDICE — Si è trovata impegolata nella vita sessuale dei sovietici e non è riuscita a liberarsene. (*Dalla scala scende Ruth vestita per uscire. Gli altri la guardano, in attesa*).

RUTH (*è un po' mutata, posa il cappello sulla tavola*) — Buongiorno, mamma e babbo.

IL GIUDICE e EDITH — Buongiorno. Buongiorno, cara.

RUTH — Buongiorno, Alberto. (*Va a baciarlo*).

ALBERTO (*è ancora immusonito*) — Buongiorno, altezza. (*Ruth non si rende conto del malumore di Alberto*).

RUTH (*notando i fiori*) — Ancora? Ne ho la camera piena.

IL GIUDICE — Beh? Com'è andata a finire con quella ragazza inglese?

RUTH (*andando verso sinistra*) — Non l'ha mai più riveduta.

EDITH — E non ha scritto altro?

RUTH — Oh no; ha scritto molte altre cose. Le più belle che io abbia mai lette.

EDITH — Oh Dio!

RUTH — È tutto diverso da quello che sembra.

IL GIUDICE — A me è parso un ragazzo simpatico e schietto. Com'è, invece, nelle lettere?

RUTH (*è davanti alla tavola*) — Incredibile.

IL GIUDICE — Sessomaniaco?

EDITH — Harry?!

IL GIUDICE — Sto cercando di capire. Non dice niente. (*Allude a Ruth*).

RUTH — È un idealista. Ecco la parola. Sarebbe ben doloroso se la vita gli preparasse delle delusioni.

ALBERTO (*ironico*) — Ah sì? Poverino.

RUTH (*andando verso Alberto*) — Non devi ridere di lui. Ridi piuttosto di me che non sono capace di spiegarlo. E vorrei non essermi mai trovata immischiata in questo. Mi sento molto a disagio.

ALBERTO — Non più di me. (*Dora appare trascinando un enorme fascio di scatole di caramelle legate insieme a due a due. Va verso Ruth*).

IL GIUDICE — Che cos'è?

EDITH — Caramelle.

DORA — Duecento scatole.

ALBERTO — Chi le ha portate?

DORA — Un vecchietto. Ha detto: «Altezza, sono le dieci». Gli ho risposto: «Lo so. Ma non occorre che veniate ogni ora a dirmelo». E lui: «Firmate qui». Ed io ho firmato. (*È perplessa*) È roba che doveva essere portata qui?

RUTH (*è commossa. Ad Alberto*) — Era nelle lettere... che mi piacevano le caramelle. È veramente un pensiero carino.

EDITH — Ma che ne facciamo di 200 scatole di caramelle?

IL GIUDICE — Un centinaio possiamo adoperarle.

DORA — Che debbo farne, signora?

EDITH — Lasciale in cucina, Dora.

DORA — Non c'è posto, con tutti quei fiori.

EDITH — Aggiustati alla meglio. (*Dora si avvia. Alberto la segue per due passi; poi torna verso Ruth*).

ALBERTO (*con fermezza*) — Ruth, devi farmi un piacere.

RUTH (*segue con lo sguardo le scatole*) — Che cosa, Alberto?

ALBERTO — Vorrei che tu avessi un tremendo mal di capo. Per disdire il tuo appuntamento col tenente.

RUTH — Oh, Alberto!

ALBERTO — Lo gradirei moltissimo, Ruth.

RUTH — Ma è una cattiveria.

ALBERTO (*camminando su e giù*) — In certi casi, è meglio esser crudeli. (*Accenna col capo*) Fiori, caramelle, chi sa che cos'altro arriverà a momenti?

RUTH — Ieri sera dicesti che andava bene...

ALBERTO — Non credevo che la cosa avrebbe preso queste proporzioni. Forse tu non la prendi sul serio, e, Dio lo sa, neanch'io... ma lui sì!

RUTH — Ma non puoi esser geloso! Non è possibile.

ALBERTO — Non è possibile... ma lo sono.

RUTH — Pensa che fra qualche ora sarà tutto finito.

ALBERTO — Se credi che sia piacevole veder la propria fidanzata farsi sbaciucchiare da un estraneo per poche ore... (*A Edith*) Lo domando a voi: sono irragionevole?

EDITH — Tu che ne dici, Harry?

IL GIUDICE — Non saprei. Nessuno ha mai pensato a baciarti, quando eravamo fidanzati. (*Edith si alza e va verso sinistra*).

RUTH — Alberto, non sapevo che tu potessi provar gelosia. E ti voglio più bene per questo. Alle donne non piace che un uomo non sia mai geloso.

ALBERTO — Se è così, puoi essere felice.

RUTH — Ti prometto che il tenente non avrà la possibilità di essere troppo... affettuoso. Prenderemo l'autobus; poi la ferrovia sotterranea e andremo al ristorante automatico. Niente luoghi chiusi. Ti assicuro che so come trattarlo. Il difficile è: saprò come trattare te? (*Gli si è avvicinata e solleva il viso per farsi baciare. Alberto la bacia*).

IL GIUDICE (*durante il bacio, ammirando*) — Ma dove va a cercarle certe frasi?

EDITH — Non lo so davvero. Io le ho insegnato soltanto quello che concerne le api e i fiori.

RUTH (*dopo il bacio*) — Va meglio ora?

ALBERTO — Un poco. Ma a dispetto dei miei ragionamenti. (*Va a prendere i disegni sulla tavola, torna verso il centro*) Beh, ora che abbiamo finito coi lillà e le caramelle, forse potremo dedicare qualche minuto a un regalino che ti ho portato. (*Comincia a svolgere i disegni*).

RUTH (*con un grido*) — Alberto! La casa!

ALBERTO — Precisamente!

RUTH — Ma costerà un patrimonio!

ALBERTO — Credo e spero di poter fare un buon affare.

RUTH (*ai genitori*) — Oh, è la più bella casa del mondo! (*Avvicinandosi di nuovo ad Alberto*) Non dovevi dirmelo finchè non eri certo. C'è da spezzarmi il cuore.

ALBERTO — Sono sicurissimo; ma debbo sbrigarmi. (*Osservando i disegni*) Ci sono però un paio di cose che non capisco. (*Al giudice*) Siete capace di distinguere una stanza da bagno da un armadio a muro?

IL GIUDICE — Non mi è mai capitato di dover esaminare la pianta di una casa. (*Si china sui disegni, come fanno anche Ruth e Edith*).

ALBERTO — Questa è la stanza da letto. Ma questo è un ripostiglio o una stanza da bagno? Mi pare che ce ne sia una di meno. (*Il giudice sbuffa il fumo in faccia ad Alberto*) Ditemi, giudice: continuerete a fumare così, anche quando saremo sposati?

IL GIUDICE — Soltanto quando voi verrete a pranzo o noi mangeremo a casa vostra.

ALBERTO (*a Ruth*) — Non credo che vedremo spesso i tuoi genitori. Qui non si respira. E con tutti questi maledetti fiori! (*Va verso la finestra*) Con una bella giornata come questa, ve ne state chiusi in una scatola di sigari!

IL GIUDICE — A me piacciono le scatole di sigari.

ALBERTO (*sta per aprire la finestra*) — Devo difendere la salute della mia fidanzata.

EDITH (*a Ruth, mostrandole un giornale*) — Guarda questo modello, Ruth. Carino, vero? Figurati, se lo è comprato Mary Baker e addosso a lei è un orrore!

ALBERTO (*ha aperto la finestra; si è fermato a guardare qualche cosa in istrada*) — Strano. (*Tutti lo guardano*) C'è una ragazza che guarda qui. C'era già quando sono venuto. (*Si affaccia*) Avete bisogno di

qualche cosa, signorina? (*Voce indistinta fuori*) Vengo subito. (*Si ritrae. Agli altri*) Ed è anche carina. Per fortuna non sono ancora sposato! (*Il giudice si alza, va alla finestra. Anche Edith si alza*).

RUTH (*canzonatoria*) — Non cominci un po' troppo presto? (*Alberto esce*).

EDITH (*al marito*) — Com'è?

IL GIUDICE (*alla finestra*) — Ma... Eccoli, vengono dentro.

ALBERTO (*rientra con Marta Seawright, una bella ragazza ventenne*) — Posso presentarvi la sorella del tenente Seawright, la signorina Marta Seawright? La signora Wilkins, il giudice Wilkins, la signorina Ruth Wilkins. (*Convenevoli a soggetto. Alberto continua*) Sta aspettando suo fratello.

MARTA (*sorridendo, ansiosa di fare buona impressione*) — Mi ha dato appuntamento davanti a questa casa.

EDITH — Prego, accomodatevi!

MARTA (*siede sul divano. Alberto e Ruth siedono ai suoi lati*) — Grazie. (*Pausa*) Spero di non disturbare...

EDITH — Tutt'altro! Da quanto tempo non vedete vostro fratello?

MARTA — Più di due anni. E dovevo passare la domenica a Filadelfia. Per fortuna avevo lasciato il mio numero di telefono.

EDITH — Avete la famiglia a Filadelfia?

MARTA — Non abbiamo nessuno; siamo noi due soli. (*Si guarda attorno*) Ma Bill non penserà che io sia entrata...

RUTH — Alberto, sta attento se lo vedi arrivare. (*Alberto va alla finestra*).

MARTA (*a Ruth*) — Voleva mandarmi il vostro ritratto che avrei dovuto restituirgli, ma poi ha cambiato idea. Ha temuto che la posta lo smarrisse... (*Una pausa*) Spero che non vi sembri strano l'appuntamento di faccia a casa vostra.

EDITH — Ma no, affatto.

MARTA — Gli ho telefonato da Pennsylvania, al suo albergo e... (*Esita poi continua*) Ecco, la verità è che ero fidanzata con un sergente della sua compagnia e sono tutti e due alloggiati allo stesso albergo.

EDITH — Capisco.

MARTA — Sarebbe un po' imbarazzante un incontro fra noi... (*In fretta*) Sto cercando di spiegarvi perchè ci siamo dati appuntamento per istrada; ma mi pare che sto complicando le cose... (*È seria e commovente. Tutti sorridono cordiali*).

IL GIUDICE — Non ci pensate. (*Si alza. Una pausa*).

MARTA — Sapete per che ora è fissato il matrimonio? (*Alberto e il giudice si muovono*).

RUTH (*dopo un momento*) — Come avete detto?

MARTA — Ho chiesto se avete fissato l'ora per la cerimonia!

RUTH (*fa qualche passo, senza osare guardare gli altri*) — Volete dire... a che ora... Bill ed io ci sposiamo?

MARTA — Sì.

RUTH — No, non lo so.

IL GIUDICE — Non è ancora stata fissata l'ora.

EDITH — Già, non è stata fissata.

ALBERTO (*freddo*) — D'altronde, può darsi che abbia combinato tutto Bill.

MARTA — Sicuro. Può darsi benissimo. L'ho chiesto perchè dovrei partire subito dopo la cerimonia, e vorrei, se fosse possibile, prenotarmi il posto nel treno.

EDITH — Capisco.

MARTA — Ma non importa. (*Un silenzio. Edith guarda Harry*).

IL GIUDICE — Fa un bel caldo, vero?

ALBERTO — La giornata minaccia di essere anche più calda.

MARTA — Anche a Filadelfia fa molto caldo.

IL GIUDICE — La squadra di calcio non è molto buona, quest'anno.

MARTA — Non seguo molto le partite. (*Da destra entra Bill frettoloso. Va dritto a Ruth. Marta e Edith si alzano*).

BILL (*gaio, ma senza guardare*) — Buongiorno a tutti. Avete ottima ciera. (*È davanti a Ruth, l'abbraccia*) State una bellezza.

RUTH — Buongiorno. (*Fa per scostarsi; Bill la bacia con ardore prima che lei possa impedirlo. Bill la guarda ancora sorridendo; Ruth lo scosta a lunghezza del braccio; con voce troppo alta*) Grazie dei fiori. Sono bellissimi.

BILL — Tesoro, erano tutti quelli che avevano.

RUTH — E se qualcun altro volesse comprare dei lillà per la propria fidanzata?

BILL — Peggio per lui. In amore, come in guerra, tutto è lecito; ed io mi trovo nei due casi.

MARTA — Bill!

BILL (*si volta e vede la sorella*) — Ciao, sorellina! (*Va verso il centro; Marta si è affrettata ad andargli incontro e Bill la bacia sollevandola da terra*).

MARTA (*lo guarda allontanandolo da sè*) — Non capisco in che cosa, ma sei cambiato.

BILL (*la guarda sorridendo*) — Anche tu: ma io so in che cosa. (*Marta ride; gli mette un braccio intorno alla vita*).

RUTH — Bill, credo che non conosciate il signor Kummer.

BILL — Molto lieto.

ALBERTO (*è troppo lontano per la stretta di mano*) — Piacere.

BILL (*sempre abbracciato alla sorella*) — Non so come la mia sorellina sia qui, senza essere stata invitata; ma è un tipo fatto così.

ALBERTO — Ha chiacchierato molto piacevolmente.

BILL (*guarda con affetto Marta e va verso Ruth con lei*) — Sì, è tanto carina e simpatica. Ma debbo lasciarti per un po' di tempo, sorellina. Ruth ed io abbiamo qualche piccola faccenda personale.

RUTH (*balzando in piedi*) — Oh no! Non penserete a lasciarla sola!

BILL — Ma sicuro che la lascerò!

MARTA — Non importa! Davvero, non importa!

RUTH — Ma sono due anni che non vi vedete! È vostra sorella!

BILL (*ridendo*) — Mi dispiace proprio! (*Cerca di baciare Ruth*).

RUTH (*andando da Marta*) — Non voglio neanche sentire queste cose! È una mancanza di cuore. Deve venire con noi.

EDITH (*con speranza*) — Ma sì. Non potete andare insieme, con l'autobus?

MARTA — No, no. Darei disturbo! Avranno voglia di star soli!

RUTH — Io insisto perchè veniate con noi!

BILL (*capisce che Ruth parla sul serio*) — Ma non esageriamo! Io non ho per Marta quest'affetto sperticato.

RUTH — Vi dico che senza di lei non vengo, Bill! È inutile discutere.

BILL (*supplichevole*) — Ma tre è un numero... dispari e antipatico, Ruth!

RUTH (*decisa*) — Verrà anche Alberto, così saremo in quattro! Siete d'accordo, Alberto?

ALBERTO — Figuriamoci! È da ieri che non vado in autobus.

BILL — Non dovete lasciarvi convincere, signor Glummer.

ALBERTO — Kummer. (*A Ruth*) Verrò con molto piacere.

RUTH (*andando a prendere il suo cappello*) — Benissimo, allora è deciso così! (*Ai genitori*) Torniamo a mezzogiorno in punto per far colazione. Tutti quanti.

EDITH — Benone. Vi preparerò qualche cosa di buono.

BILL — Veramente il mio programma era diverso... (*A Marta*) Ragazzaccia! Sempre alle mie costole!

MARTA — Scusami, Bill.

BILL (*ad Alberto, indicando lui e Marta*) — Voi due siederete davanti, nell'autobus! E noi dietro. E non vi dovete voltare.

ALBERTO — Cercheremo di accontentarvi.

RUTH (*con timore ma sperando*) — Allora andiamo! (*Ai genitori*) Arrivederci.

IL GIUDICE — Arrivederci. Divertitevi. (*Si avviano; Alberto torna indietro, mentre gli altri escono, a prendere il suo cappello*).

ALBERTO — Sono un uomo paziente, sì, ma fino a un certo punto. E sono arrivato al limite.

EDITH — Ma in autobus non può accader nulla, Alberto.

ALBERTO — Nel modo come lui ha sistemato le cose... Vedrete che le farà la sua brava domanda di matrimonio.

EDITH — Fidatevi di Ruth. Sa come prenderlo.

ALBERTO — Ah sì? Genere domatrice di belve?

EDITH — Ma Alberto!

ALBERTO — Chi sa come se la palpeggerà in autobus. E io non ho nessuna intenzione di starmene a guardare.

EDITH (*troppo in fretta*) — Ma se volterete le spalle. (*Frase sbagliata, Edith arrossisce*).

ALBERTO (*per un momento rimane soffocato dall'ira. Poi*) — Maledetto il demonio, ma se anche non vedo... Siamo essere umani, che diamine! (*Afferra il cappello e se ne va. La porta sbatte*).

EDITH — È assolutamente irragionevole.

IL GIUDICE — No, mia cara.

EDITH — Non trovi?

IL GIUDICE — Non trovo.

EDITH (*con un sospiro*) — Forse hai ragione. (*Siede*) Speriamo che il tenente non si metta a baciare Ruth davanti ad Alberto.

IL GIUDICE — Lo farà di certo.

EDITH — Alberto è molto seccato. Finiranno col litigare.

IL GIUDICE (*con sicurezza*) — E il tenente lo butterà a terra con un pugno. (*Una pausa*).

EDITH (*altro sospiro*) — Dio, tutti questi lillà! Consumano l'ossigeno. Mi par di soffocare.

IL GIUDICE — Sarebbe una soluzione.

EDITH — Potrei mandarne un po' a Mary Baker.

IL GIUDICE — Buona idea. Così soffocherà lei.

EDITH — Harry, non potremmo fare qualche cosa... per rimediare?

IL GIUDICE — Cioè?

EDITH — Ma... non saprei.

IL GIUDICE — Se ti viene un'idea, comunicamela.

EDITH — Forse se ci mettessimo a pensare...

IL GIUDICE — Probabilmente sarebbe peggio. (*Il telefono squilla. Il giudice non si muove*) Che seccatura, però, questo telefono! (*Altro squillo*) Ora li mando al diavolo. (*Va al telefono; prima di alzare il ricevitore, dice alla moglie*) Sta a sentire. (*Al telefono*) Pronto... (*A Edith*) Non posso risponder male. È una persona che vuol sapere se il tenente Seawright è qui. (*Al telefono*) No, è andato via da pochi minuti. (*Ascolta, poi*) Un momento. (*A Edith*) È uno del suo gruppo. Dice che deve lasciare l'albergo alle undici, altrimenti gli fanno pagare un'altra giornata. (*Riflette un momento, sospira, poi, al telefono*) Sentite: perchè non venite qui a far colazione con noi?... Sì, sono il padre di Ruth... D'accordo. L'indirizzo è 1120, viale Whitcomb... Va bene. (*Riattacca*) Uno di più a colazione. (*Torna a sedere*) Più gente c'è, e meno possibilità avranno di conversazione intima.

EDITH (*riflettendo*) — Harry, pensavo una cosa.

IL GIUDICE — Dilla.

EDITH — Che probabilmente è il sergente che era fidanzato con la sorella di Bill. Sarebbe bene che non si incontrassero.

IL GIUDICE (*tranquillamente, guardando in alto*) — Destino, hai vinto. Niente da fare. Hai vinto, o destino! Non c'è che da lasciarsi trascinare. Questo è il mio motto. (*Guarda ancora in alto*) Continua pure!

EDITH (*inorridita*) — Harry! (*Ma guarda in cielo anche lei. Entra Dora portando un piccolo fonografo, di colore gaio; va a portarlo a Edith la quale si volge*).

DORA — L'omino ha detto che era per le undici; ma lo ha portato più presto perchè si trovava sulla strada.

IL GIUDICE (*il quale non si è voltato*) — Non voglio neanche voltarmi. Non ne voglio saper nulla.

DORA (*mette in moto il fonografo dal quale esce a piena voce la canzone* «Ti amo, ti amo tanto»). *Il giudice si volta*).

IL GIUDICE (*con sollievo*) — Avevo paura che avesse mandato Frank Sinatra!

SECONDO QUADRO

La foresta di lillà è stata ridotta a un giardinetto. Dov'era stato deposto il fonografo è ora una bottiglia di champagne infiocchettata di nastri. Il fonografo è visibile in altro punto della stanza. Mezzogiorno.

(*Il giudice e Edith stanno facendo conversazione*

col sergente Chuck Vincent. Alla parete di destra sono appoggiati due zaini militari).

EDITH (*è seduta sul sofà*) — Ah, capisco.

CHUCK — Naturalmente, ognuno vuol battezzare l'apparecchio col nome della propria fidanzata; così tirammo a sorte. Bill scrisse il nome di Ruth; e siccome io avevo litigato con la mia, fece scrivere anche da me lo stesso nome. Così Ruth ebbe due voti; ma perdemmo ugualmente. Vinse l'artigliere di coda col nome di Elena.

EDITH — Un bel nome.

CHUCK — Sì; ma non era adatto. Dopo la quinta missione, il nostro amico ricevette la sua partecipazione di nozze.

EDITH — E allora avete cambiato il nome dell'aereo?

CHUCK — Fu aggiunta una parola; e così il nostro aeroplano divenne « Elena sposata ». (*Breve pausa*) Potrei telefonare? A quest'ora gli ordini saranno arrivati.

EDITH — Prego. (*Chuck va al telefono*).

IL GIUDICE — Ai miei tempi scrivevamo il nome della nostra fidanzata, sulle automobili sfasciate.

EDITH — Il mio no, perchè non avevi automobile.

IL GIUDICE — Lo scrivevo col gesso sui vagoni della metropolitana.

CHUCK (*al telefono*) — Pronto... Parla il sergente Vincent... Desidero sapere se sono arrivati ordini per noi... Abbiamo disdetto le stanze all'albergo... Sì, posso darvi un altro numero: Kew Gardens, 44.1.31. E grazie mille. (*Riattacca. Al giudice*) Si aspetta l'ordine da un momento all'altro.

IL GIUDICE — Ma non sapete ancora dove andate, voi e Bill?

CHUCK — Sappiamo solo che siamo destinati al Pacifico. Forse in Cina, o in India.

EDITH — Mi sembra una bella mancanza di riguardo, quella di non informarvi.

CHUCK — Questa, signora Wilkins, mi pare la miglior definizione della guerra che io abbia mai sentita. Una continua mancanza di riguardo.

IL GIUDICE — Che intendete fare quando sarà finita la guerra, Chuck?

CHUCK — La prima cosa che farò nel minuto successivo alla fine della guerra, sarà questa: prenderò a pugni il tenente Seawright.

EDITH — Bill.

CHUCK — Sissignora.

IL GIUDICE — Ma non siete amici?

CHUCK — Lo eravamo fino a stamattina.

EDITH — E che cosa vi ha fatto?

CHUCK — Alle sei di mattina ha cominciato a farmi camminare avanti e indietro per la Madison Avenue a guardare le vetrine dei gioiellieri.

IL GIUDICE — Ma non sapeva che la domenica sono tutte chiuse?

CHUCK — Gliel'ho detto in tutti i toni, eppure... Guardate qui: ecco un anello di fidanzamento! (*Fruga in tasca e tira fuori un anello*).

IL GIUDICE (*guarda Edith, mentre Chuck gli porge l'anello*) — Ma come ha fatto a procurarselo?

CHUCK — Il proprietario di una gioielleria ha commesso l'errore di mettere il suo nome sull'insegna: « B. Cooper e figlio ». Il signor Cooper abita alla periferia, e così pure suo figlio. Bill è riuscito a farlo venire ad aprire il negozio...

IL GIUDICE — È molto persuasivo, Bill.

CHUCK — Sicuro! Ha ottenuto anche un ribasso di 50 dollari. Ha parlato mezz'ora per telefono. (*Il giudice gli ridà l'anello. Chuck lo guarda mentre parla*) E poi ho dovuto aspettare io per mezz'ora davanti al negozio, perchè il signor Cooper si decidesse a comparire. Ed ero sempre senza colazione. Intanto Bill era andato in cerca dei lillà. Questa è la ragione per cui appena finita la guerra darò volentieri quattro pugni all'ex-tenente Seawright che sarà in borghese! (*Rimette in tasca l'anello*).

EDITH — Ma dopo, avete fatto colazione?

CHUCK — Sì, grazie. Credo che avrete capito perchè Bill non è un genero desiderabile.

EDITH — Oh sì. (*Si alza, scambia uno sguardo col marito. A Chuck*) Non prendereste ancora qualche cosa? Un bocconcino di un piatto che forse all'estero non potete avere e che può darsi che noi siamo in grado di offrirvi?

CHUCK — No, grazie.

IL GIUDICE — Qualche caramella?

CHUCK (*come risovvenendosi*) — Che idiota! Mi ero dimenticato!

EDITH — Che cosa?

CHUCK — Bill mi ha incaricato di fabbricare, coi cartoccetti delle caramelle, due pupazzi che rappresentano una coppia di sposi. Posso andare in cucina dove ho visto le scatole?

EDITH — Accomodatevi! (*Gli indica la porta della cucina*).

CHUCK — Grazie. Non farò disordine. (*Va in cucina*).

EDITH (*per un momento lei e il marito si guardano. Poi*) — Chi sa se il gioielliere riprenderà indietro l'anello?

IL GIUDICE — Saremo abbastanza fortunati se avremo indietro nostra figlia.

EDITH (*riflessiva, con ammirazione*) — Quel tenente supera tutti gli ostacoli.

IL GIUDICE — È strano che, con un tipo come lui, la guerra duri tanto tempo. (*Pausa*).

EDITH — È proprio un peccato.

IL GIUDICE — Parli della guerra?

EDITH — No, di Bill. È un vero peccato che sia innamorato di una Ruth inesistente.

IL GIUDICE — Ruth non è inesistente.

EDITH — Hai capito benissimo quello che voglio dire.

IL GIUDICE — Senti, cara...

EDITH — Che cosa?

IL GIUDICE — Vorresti davvero... forse... in qualche modo...

EDITH — Non dire sciocchezze. (*Pausa*) Hai capito?

IL GIUDICE — Sciocchezze?

EDITH — Ridicolaggini.

IL GIUDICE — Va bene, va bene. (*Entra a precipizio Alberto, coi capelli in disordine, la cravatta di traverso, la tasca della giacca rovesciata*).

ALBERTO (*a Edith*) — È tornata Ruth?

EDITH — Non ancora. Perchè, che è successo?

ALBERTO — Sono stato arrestato ad una stazione della metropolitana!

EDITH — No?!

ALBERTO — Sì! E posso dimostrarvelo! (*Fa per mettere la mano in tasca; la trova rovesciata, ciò che lo rende anche più furente. Fruga nell'altra tasca e trova una notifica di contravvenzione. Va dal giudice*) Ecco qui. Sono citato per venerdì alle due! E non ho nessuna intenzione di presentarmi. (*Mentre il giudice legge*) Voi mi avete messo in questo pasticcio e voi dovete tirarmene fuori. (*Cammina su e giù agitato*).

IL GIUDICE — Non è cosa che dipende da me, Alberto. Ma vi accompagnerò e probabilmente potremo spiegare. Ma che è accaduto?

ALBERTO (*è quasi troppo furente, nel ricordare il fatto, per poter parlare*) — Eravamo sulla piattaforma di quel maledettissimo treno. Figuratevi come ci divertivamo! Che bellezza una passeggiata in ferrovia sotterranea! Non so come mi sono lasciato convincere... Com'è possibile che si vada in metrò per divertimento?

EDITH — Non lo so davvero!

IL GIUDICE — Raccontate dal principio, Alberto!

ALBERTO — Eravamo tutti e quattro sulla piattaforma, schiacciati contro la porta. Entriamo in una stazione e la porta si apre. Poi sta per richiudersi. (*A Edith*) E proprio quando è quasi chiusa, qualcuno mi spinge. E so chi è stato! (*Al giudice*) La porta si richiude: io sono nella stazione e loro sul treno. E questo riparte! Ero furibondo! Non so cosa avrei fatto! (*Più calmo, va verso la sedia a sinistra in centro*) Ho bisogno di sedermi. (*Eseguisce*) Non debbo eccitarmi.

IL GIUDICE — Ma come mai vi hanno arrestato?

EDITH — Parlate con calma, Alberto; siete diventato violaceo.

ALBERTO — Grazie. Dunque, corro disopra e prendo un taxi. Lo faccio marciare a precipizio, in modo da raggiungere la seconda stazione – non la successiva – per esser sicuro di fare in tempo.

EDITH — Ottima idea.

ALBERTO (*si alza*) — Difatti arrivo al tourniquet proprio mentre il treno entra in stazione. (*Va verso il giudice*) Maledizione! Non avevo un nichelino!

IL GIUDICE — Non gridate, Alberto!

ALBERTO — E allora, mi sono ficcato sotto al tourniquet. (*Va a sedere; tira fuori il fazzoletto, si asciuga la fronte*) Non debbo eccitarmi. (*Più caldo*) Un guardiasala mi afferra per il colletto. Cerco di spiegargli che ho bisogno di prendere quel treno. La cosa si complica con l'arrivo di un altro guardiano e infine arriva un poliziotto. Ed ecco la conclusione. La citazione che avete letta. Accusa di aver cercato di truffare un nikel. Bel titolo per un giornale: Alto funzionario di una Banca arrestato per truffa di un nichelino. (*Cammina avanti e indietro*).

EDITH — Insomma, è andata maluccio, mi pare.

ALBERTO (*si volge a lei, irritato*) — Malissimo, non maluccio. E vi sarò grato se non direte altro... se non farete commenti su quanto può accadere.

EDITH — Ma non può succedere niente di grave, Alberto. Siamo in pieno giorno. Tutt'al più, le chiederà di sposarlo. E non sono altro che parole.

ALBERTO — Lo sappiamo come si fanno, al giorno d'oggi, le domande di matrimonio! Niente parole: l'uomo bacia la ragazza, e se lei protesta, continua a baciarla. (*Crescendo*) E lei protesterà, e lui continuerà a baciarla; e spero che non direte che sono un pazzo se vi dico che questo non mi piace affatto, accidenti a lui. (*È eccitatissimo*).

EDITH — State ridiventando viola.

ALBERTO — Grazie.

IL GIUDICE (*si avvicina ad Alberto; con bontà*) — Dominatevi, Alberto. Tentate almeno. (*Dal centro entra Marta. Tutti la guardano*).

MARTA — Siamo rimasti separati, signor Kummer.

ALBERTO (*va verso di lei*) — Già. Ma dove sono Ruth e vostro fratello?

MARTA — Sono rimasta separata anche da loro.

ALBERTO (*ironico*) — Davvero? (*Le gira attorno*) Vorrei chiedervi una cosa.

MARTA — Dite pure.

ALBERTO — Siete stata voi che mi avete spinto fuori dal treno?

MARTA — No, affatto.

ALBERTO (*un vero e proprio interrogatorio*) — Vostro fratello non poteva toccarmi! Ma voi sì. Mi avete spinto. Ve lo ha detto lui?

MARTA — Ma no.

ALBERTO — Allora è stata un'idea vostra?

MARTA — Niente affatto.

ALBERTO — Avete pensato che avessero diritto a un pochino di libertà! Me lo avete detto mentre eravamo in autobus.

MARTA — In verità, signor Kummer, non mi sembra una cosa irragionevole. In fin dei conti si amano; e certo non potevano dirselo, con voi che continuavate ad indicare gli edifici importanti.

ALBERTO (*va a sedere. A Edith e Harry*) — Mi ha spinto proprio lei. (*Dalla cucina entra Chuck portando due pupazzi fatti coi cartoccetti delle caramelle*).

CHUCK (*parla senza vedere chi c'è*) — Ecco fatto... Mi pare che non ci sia male... (*Si interrompe vedendo Marta*).

EDITH (*dopo avere scambiato un'occhiata col marito, si alza*) — Posso presentare il sergente Vincent?

MARTA — Piacere.

CHUCK (*gelido*) — Ci conosciamo già. (*Va a posare sulla tavola i pupazzi*).

EDITH (*continuando la presentazione*) — Alberto Kummer. (*Ad Alberto*) Chuck è un amico di Bill. (*I due scambiano stretta di mano e convenevoli*).

ALBERTO — Un amico di Bill è mio amico. (*Marta e Chuck evitano di guardarsi. Edith passa lo sguardo da uno all'altro. Dal centro entrano Bill e Ruth*).

BILL (*ha il braccio intorno alle spalle di Ruth. Si raschia la gola. Poi, forte*) — Diglielo, Ruth. (*Ruth crolla il capo negativamente*) Posso permettermi di annunciarvi il fidanzamento della signorina Ruth Wilkins col tenente Guglielmo Seawright? (*Il giudice fa qualche passo. Edith siede*).

CHUCK (*avvicinandosi a Bill*) — Rallegramenti, Bill.

BILL — Grazie, mio caro.

IL GIUDICE (*fa ancora un passo; si ferma*) — Veramente è una sorpresa; ma... rallegramenti!

BILL (*con sollievo*) — Grazie mille, signor Wilkins.

IL GIUDICE (*a Ruth*) — So che non faresti mai nulla che non ritenessi giusto... (*guarda Alberto, sperando di essere compreso*) ...e necessario! (*Va verso la tavola. Bill bacia Marta*).

MARTA — Congratulazioni, Bill.

EDITH (*quasi di cuore*) — Rallegramenti a tutti e due. (*Guarda Alberto*).

ALBERTO — Perchè non dovrebbe esserci l'unanimità? (*Va a porgere la mano a Bill. Con lievissimo sarcasmo*) Congratulazioni, tenente.

BILL (*gli stringe la mano con calore*) — Grazie, signor Kummer! So che siete un vecchio amico di famiglia e temevo... per la faccenda del metrò...

ALBERTO — Ma no! Io sono pieno di comprensione per i fidanzati. Sono fidanzato anch'io.

BILL — Davvero? (*Adesso è lui che offre la mano*) Rallegramenti, allora. (*Stretta vigorosa*).

ALBERTO — Grazie! Grazie mille! Cioè, veramente suppongo di essere fidanzato. Per il momento c'è un pochino di confusione.

BILL — Peccato. Ma spero che tutto si accomodi.

ALBERTO — Lo spero anch'io, quantunque non veda come...

RUTH — Si accomoderà tutto, Alberto. Credetemi.

BILL (*è pieno di simpatia e comprensione per i fastidi di Alberto*) Il solo consiglio che posso darvi è di fare come ho fatto io. (*Guarda Ruth sorridendo*) Fermezza e decisione. (*Bacia Ruth*).

ALBERTO — Può darsi che abbiate ragione.

BILL (*è visibilmente felice*) — Chuck. Dammi quel gingillo.

CHUCK (*fruga in tasca*) — Signorsì. (*Va a dare l'anello a Bill*).

BILL — Non è gran cosa, Ruth; ma questo è solo il principio. Dammi un po' di tempo.

RUTH (*porge la mano, Bill le mette l'anello*) — È bello.

BILL (*la guarda amorosamente*) — Lascia che ti guardi, pupa. Dovrò stare molto, moltissimo tempo senza vederti. (*Scuote la testa come non credesse alla propria fortuna*) Sei proprio bella! (*La trae a sè. Ruth non può esimersi; Bill la bacia a lungo, lentamente. Dora appare e senza vedere annuncia*).

DORA — La colazione è... (*vede, ma dopo un attimo di esitazione termina*) ...è servita.

BILL (*staccandosi finalmente*) — Ricordati questo bacio.

IL GIUDICE (*voce troppo alta*) — La colazione è pronta. Andiamo.

BILL (*offrendo il braccio a Ruth*) — Posso?

RUTH (*prendendolo*) — Grazie. (*Guarda Alberto, supplichevole, mentre si avvia con Bill. Marta e Chuck si avviano senza guardarsi in faccia. Edith e il marito guardano Alberto*).

ALBERTO (*va verso destra, poi torna a sinistra*) — Ditelo, ditelo pure, signora Wilkins! (*Fra i denti*) Non può accadere più niente.

IL GIUDICE (*va verso Alberto; gli altri sono usciti*) — Dovete capire perchè Ruth ha fatto questo. Dev'esserci un motivo. Ne sono certo.

ALBERTO — Capire? Ho dato una caparra per la casa, ho fissato la chiesa e il reverendo che deve celebrare e devo stringere la mano a un uomo che si è fidanzato con la mia promessa sposa. Via, c'è un limite anche alla comprensione.

EDITH — Ormai si tratta solo di poche ore.

ALBERTO — E potete immaginare che cosa quello là è capace di fare in poche ore? (*Si sente la risata di Bill*) Dio sa che cosa sta facendo adesso. (*Si affretta ad uscire per andare a vedere*).

EDITH — Non è una cosa tremenda, Harry?

IL GIUDICE — No; ora non mi pare più tanto.

EDITH — No?

IL GIUDICE — Mi sono arrovellato per trovare una soluzione qualsiasi. Le cose non potrebbero andar peggio. (*Offrendole il braccio*) Posso?...

EDITH (*pesantemente*) — Grazie. (*Prende il braccio del marito e insieme a lui esce. Da destra entra Miriam. Si sofferma sulla soglia, mangiando una mela. Rimane un attimo, riflettendo. Poi siede pigramente sul gradino che mette in anticamera. Continua a mangiare la mela. Dal balcone entrano Bill e Ruth, portando dei piatti con cibarie. Non vedono Miriam perchè non è nella loro visuale, e immaginano che nella stanza non vi sia nessuno. Ruth entra per prima e va a sedere sul sofà*).

BILL (*esclama, gioioso*) — La futura signora Seawright! (*Bacia Ruth sui capelli, si scosta e la guarda*) Tesoro, non ti perdonerò mai completamente il tuo comportamento in taxi.

RUTH — Il mio comportamento?

BILL — Capisco benissimo che una ragazza non dica subito « sì » appena le vien fatta una richiesta di matrimonio, ma tu hai esagerato la riluttanza. Te lo assicuro.

RUTH (*cercando di prenderla con leggerezza*) — Volevo esser sicura che parlassi sul serio.

BILL (*solenne*) — Se parlavo sul serio? (*Con semplicità*) Se tu non avessi accettato, Ruth, non sarei stato più buono a nulla, là dove debbo andare. Te lo dico con tutta sincerità.

RUTH (*è convinta*) — Ti credo.

BILL — E il luogo dove vado non è quello che ci vuole per un uomo a cui non importa più di nulla.

RUTH (*posando il piatto*) — Ebbene, ora sei tranquillo; sicchè farai bene il tuo dovere.

BILL (*andando verso di lei*) — Che ne diresti, Ruth, se ci sposassimo subito? C'è tutto il tempo.

RUTH — Veramente, Bill...

BILL (*con ardore*) — Sarebbe la migliore soluzione.

RUTH (*un po' spaventata per il modo come si sta avviando la faccenda*) — Suvvia, Bill, non dire sciocchezze. Se almeno avessi un po' più di tempo. Ma devi partire fra qualche ora. Siamo pratici. Non ci si sposa quando ci si conosce appena da un giorno!

BILL (*guardandola con amore*) — Si legge ogni giorno qualche cosa di simile.

RUTH — Ma nessuno sa, poi, come vanno a finire quei matrimoni.

BILL (*con dolce rimprovero*) — Sei vile.

RUTH — Sì, sono vile! (*Entra Marta frettolosa. Posa un piatto che ha in mano, cerca di coprirsi il viso col fazzoletto. I due sono balzati in piedi e la guardano stupiti*).

MARTA (*si è un po' ripresa*) — Scusatemi. Sono un po' sconvolta. Eravamo tutti e due di là... senza osare di guardarci in faccia... Scusatemi.

RUTH (*la accompagna verso la scala circondandole la vita con un braccio*) — Vai disopra a rifarti un pochino il viso. Prima porta a destra.

MARTA — Grazie. (*Si avvia*).

RUTH (*ora vede Miriam*) — Da quanto tempo sei qui?

MIRIAM — Da qualche minuto. (*Ruth vorrebbe interrogarla ancora; ma in questo momento entra il giudice portando il suo piatto*).

IL GIUDICE — Alberto ha rovesciato la salsa degli spaghetti sull'abito del sergente. Ha le mani che gli tremano... (*Vede Miriam*) Che cosa fai qui, tu?

MIRIAM — Abito qui anch'io, babbo.

IL GIUDICE — Va' in giardino. A prendere un po' d'aria.

MIRIAM — Vado. (*Si alza. Si trova davanti a Bill*) Le vie del Signore sono strane e misteriose.

BILL (*stupefatto*) — Non ne dubito. (*Miriam esce*) Le ho risposto bene?

RUTH — Non badarle. Sono stranezze momentanee. (*Siede sul sofà. Entrano Chuck, Edith e Alberto; i due ultimi portando ciascuno un piatto, mentre Chuck cerca di ripulirsi la tunica – o blusa – con un fazzoletto*).

ALBERTO — Perdonatemi... non l'ho fatto apposta.

CHUCK (*strofinando*) — Non importa. È quasi dello stesso colore.

EDITH — Se provaste con lo smacchiatore?

CHUCK — Ne avete?

EDITH — Disopra, nella stanza da bagno. Prima porta a destra.

CHUCK — Grazie. (*Si avvia*).

RUTH — Oh! (*Guarda Bill, ma questi evidentemente non ha l'intenzione di trattenere Chuck; anzi lo guarda mentre sale. Edith va a sedere accanto alla tavola*).

BILL (*guardando in alto*) — Meglio che abbiano la possibilità di spiegarsi. Non c'è motivo per cui non debbano rivolgersi la parola.

EDITH (*tanto per dire qualcosa. Con voce troppo alta*) — Posso offrirvi ancora qualche cosa, Bill?

BILL — No, grazie... (*le sorride*) mamma.

EDITH (*sforzandosi per non strizzare l'occhio*) — Mamma. Molto carino.

BILL (*a Harry*) — Spero che non vi dispiaccia se non vi chiamo « babbo »? Preferisco chiamarvi « giudice ». A meno che questo non vi contrarii...

IL GIUDICE — Ma no. Giudice va benissimo. È più rispettoso di « babbo ».

BILL (*andando dietro al sofà*) — Signor Kummer, voi ed io abbiamo qualche cosa in comune, essendo entrambi fidanzati.

ALBERTO — Sicuro. Ma chiamatemi Alberto. Sono un vecchio amico della famiglia, io.

BILL — Grazie. Mi pare già di sentire i nostri bimbi che vi chiamano « zio ». (*Guarda Ruth con amore*) Avremo una famiglia numerosa, Ruth.

RUTH — Per ora no, Bill.

BILL (*tornando verso Edith*) — Desidero avere molti figli, il più presto possibile. Bimbi dovunque... nonna. (*Il telefono squilla. Edith sobbalza. Harry risponde*).

IL GIUDICE — Pronto... (*A Bill*) Tenente Seawright.

BILL (*va al telefono*) — Eccomi. Ecco l'asso... (*Al telefono*) Pronto... Tenente Seawright... Leggetemi la località dove siamo diretti... (*Calmo*) Benissimo. Ci penso io. Grazie. (*Riattacca, torna in centro. Si volge attorno. Tutti osservano la sua espressione. Bill sembra stordito ma calmo*) Restiamo in America. Andiamo come istruttori al campo di aviazione di Eglin, Florida.

EDITH E IL GIUDICE (*insieme*) — No!

RUTH (*alzandosi e posando il piatto che aveva ripreso*) — No! (*Il giudice, Edith e Alberto si scambiano occhiate*).

BILL (*si avvicina a Ruth. Rauco*) — È proprio un giorno fortunato. Tesoro, non so qual è l'espressione del mio viso, ma dovresti vedere quella del tuo! (*La bacia solennemente. Edith tossisce; le è andato il boccone per traverso*).

IL GIUDICE (*a Edith*) — Guarda in alto.

ALBERTO — Gentilissimo, il comando supremo.

BILL (*a Edith e Harry*) — Non è vero? Permettete che vostra figlia parta con me, dal momento che siamo fidanzati?

EDITH (*sbigottita*) — Veramente... (*Si appella al marito*) Harry!

RUTH (*andando verso Bill*) — Non credo di poter far questo, Bill.

BILL (*calmo, con fermezza*) — Ma sì, che puoi, tesoro!

RUTH — Non posso partire così, da un momento all'altro. Il mio posto alla banca. Hanno così poco personale... (*Ad Alberto*) Alberto, il signor Kummer, è appunto un alto funzionario e certo può dirti anche lui...

ALBERTO — È veramente impossibile.

BILL — Vergogna, Alberto. Dite che state per sposarvi anche voi.

ALBERTO — Non è alle mie dipendenze e non potrei far nulla. Ma so che non può piantare così la banca, da un momento all'altro.

BILL (*avvicinandosi a lui*) — Suvvia, non vorrete separare due che si vogliono bene a causa di una miserabile banca. Siate ragionevole, Alberto.

ALBERTO — Ecco, io... (*A Ruth, andando verso il tavolino del caffè*) Rispondetegli voi stessa. (*Dalla scala scendono Chuck e Marta tenendosi per mano. Tutti li guardano*).

CHUCK (*raggiante*) — Finalmente abbiamo convenuto che la colpa era mia.

MARTA (*altrettanto raggiante*) — Non ho detto affatto questo, Chuck! (*Si sorridono. Chuck nota che il suo abito è ancora macchiato*) Bill, abbiamo l'intenzione di sposarci senza perder tempo.

BILL (*andando verso Marta*) — Anche se è soltanto per oggi?

MARTA — Anche se è soltanto per oggi.

BILL (*le posa le mani sulle spalle*) — Sorellina. Ecco il tuo primo dono di nozze: Chuck ed io rimaniamo qui come istruttori. In Florida.

CHUCK (*afferrando le mani di Bill*) — Davvero?

BILL — Davvero.

MARTA (*sopraffatta dalla gioia*) — Oh Chuck! (*Chuck si volta e l'abbraccia*).

BILL (*a Harry*) — Non vi spiacerebbe sposarli,

giudice? Non è il caso di indugiare. Dobbiamo partire stasera.

IL GIUDICE — Sono disposto a fare tutto ciò che mi si dice. Tutto.

BILL (*a Ruth*) — Che ne diresti di un doppio matrimonio, cara?

RUTH (*decisa*) — Ne discuteremo a quattr'occhi. (*Guarda Alberto. Parla con voce ferma*) Credo che sarà meglio.

ALBERTO — Lo credo anch'io.

BILL — Sei veramente caparbia. (*Agli altri*) Sono tentato di rinunciare a questo fidanzamento. (*A Chuck*) Va a procurarti la licenza matrimoniale; io penso ad andare a ritirare gli ordini al comando ed i biglietti ferroviari.

MARTA — Debbo fare il bagaglio.

BILL (*a Chuck*) — Aiutala a far le valige.

CHUCK — Signorsì.

BILL — Bada che è un ordine.

CHUCK — Signorsì. (*Tira Marta per un braccio*).

MARTA — Ci sbrigheremo in pochi minuti.

BILL (*a Ruth*) — Tutti si sposano. Non è una bella cosa? Ora puoi cominciare a spiegarmi perchè non puoi partire stasera per la Florida. (*Sorridendo*) Discuti quanto vuoi; fingerò di non capire.

IL GIUDICE — Devo andare a cercare un certificato di nozze. Credo di non averne qui.

EDITH (*alzandosi*) — Vengo con te. Vorrei trovare qualche cosa da regalare agli sposi. Ma temo che di domenica tutti i negozi siano chiusi. (*Guarda Alberto*).

ALBERTO (*lealmente a Ruth*) — Debbo rimanere o no?

RUTH — È meglio che andiate col babbo e la mamma.

ALBERTO (*a Bill, sinceramente dolente per lui*) — Beh, a più tardi.

BILL — A più tardi. (*Fiducioso*) E non state in pena per me. Se lei è caparbia, io sono duro come un macigno.

ALBERTO (*guarda Harry e Edith. Escono tutti e tre. Si sente chiudere la porta. Bill sorride a Ruth andando verso di lei*).

BILL — Dunque, che stupidaggine è questa, per la quale non puoi partire immediatamente per la Florida?

RUTH (*evitando l'abbraccio*) — No, ti prego. Non ho nessuna intenzione di venirci.

BILL (*per nulla impressionato*) — Avevi detto che avresti voluto che si potesse stare un po' di tempo insieme. Proprio qui, lo hai detto. Ora abbiamo tutto il tempo che vogliamo!

RUTH — Ecco...

BILL (*fa un passo avanti, avvicinandosi. Turbato*) — Ma che c'è, cara?

RUTH — Ascoltami... (*Si butta a capofitto*) La verità è... che ho promesso di sposarti, ma senza nessuna intenzione di mantenere la mia promessa.

BILL (*dopo un momento*) — Spiegati meglio.

RUTH — Credevo che dovessi partire. Me lo avevi detto... (*Bill non dice nulla. Ruth deve continuare a giustificarsi meglio che può*) Cerca di metterti nei miei panni. Credevi di amarmi. E stavi per affrontare qualche pericolo. Non avevo altra scelta.

BILL — Ma io ti amo.

RUTH — No, non è possibile.

BILL — Mi farò dare delle licenze quando sarò in Florida. E verrò a trovarti.

RUTH — No, Bill, no. (*Cammina per la scena e Bill la segue*).

BILL — So che ti piaccio, Ruth. Non mi posso ingannare su questo.

RUTH (*deve convenirne*) — Ma vi sono altri elementi oltre a questo...

BILL (*le va vicino, le tocca un braccio*) — Ruth!

RUTH — La cosa non mi interessa! È difficile da dire, ma necessario. Ed è un peccato che tu perda tempo.

BILL (*rimane come avesse ricevuto un ceffone*).

RUTH (*continua più in fretta*) — Mi dispiace che sia finita così. È tutta colpa mia. Sarà meglio non dir niente per non turbare tua sorella, nel momento in cui si sposa. Possiamo dirle che ti raggiungerò in Florida più tardi.

BILL — È molto gentile da parte tua.

RUTH (*si toglie l'anello e glielo dà*) — Vado a cercare un regalino per Marta e Chuck. (*Esce in fretta. Bill non la guarda mentre va via. Si sente la porta che si chiude. Bill è solo. Si mette la mani in tasca e dà qualche calcetto al tappeto. Siede. Da destra entra Miriam*).

MIRIAM (*gli si avvicina. Solenne*) — Ho incontrato Ruth nel portico. Era sconvolta. Conosco quell'espressione. Stava per piangere.

BILL (*appoggiandosi alla spalliera*) — E la mia espressione che cosa vi rivela?

MIRIAM (*andando verso di lui*) — Oh Dio, ve lo ha detto?

BILL — Me lo ha detto.

MIRIAM — Come?

BILL (*con amarezza*) — Chiaro ed esplicito. È molto di moda, quest'anno. Dicono che il metodo della crudeltà è il migliore. Funziona subito, senza perdite di tempo. (*Si china in avanti*).

MIRIAM — Sarete in collera con me.

BILL — Con voi no.

MIRIAM (*gli siede accanto; ognuno dei due guarda diritto davanti a sè, senza volgere lo sguardo dall'alto*) — Siete molto generoso. (*Sospira. Un silenzio. Citando*) « Questo è ciò che uomini e topi progettarono e i loro piani sfumarono! » John Burns.

BILL (*col capo fra le mani e i gomiti appoggiati alle ginocchia. Quasi fra sè*) — Chi sa com'è andato a finire Burns? Non l'ho più sentito nominare.

MIRIAM — Da principio abbiamo scambiato molti versi di Burns. (*Questo non produce ancora nessun effetto su Bill*) Ebbi allora l'impressione che il vostro gusto in fatto di poesia, fosse squisito. Quando vi mandai Elisabetta Barrett ebbi paura che non mi avreste mandato Browning. Invece me lo mandaste. (*Questo comincia a colpire Bill, il quale però non muta atteggiamento, quasi non si rendesse ancora conto*) Dev'essere stato ben difficile per voi trovare il tempo di scrivere a macchina tutte quelle lettere. Io scrivevo le mie a scuola; in parte come esercizio di dattilografia. (*Bill alza gli occhi; la luce comincia a farsi in lui*) Non facevo vedere a nessuno quello che scrivevo.

Debbo dire, in mia lode, che non ce n'è un'altra come me per conservare un segreto. Nessuno ha mai saputo niente. Credo che potrei, in certo modo, essere utile al nostro governo.

BILL (*si piega a guardarla. In lui è un turbine di sentimenti. Si stropiccia le mani sul viso, quasi per svegliarsi*).

MIRIAM (*accorgendosi del gesto*) — Non vi sentite bene?

BILL (*non riesce quasi a parlare. Sta cercando di ricostruire i fatti*) — No, benissimo. (*La guarda*).

MIRIAM — Non dovreste prendervela con Ruth. So che siete attratto da lei, superficialmente. Ma è molto borghese. Capite quello che voglio dire? (*Bill annuisce*) Figuratevi: capace di sposare Alberto, un reazionario della più bell'acqua. Non capisco. Non è neanche della generazione passata. A volte perdo perfino la fede.

BILL (*si alza in fretta*) — Oh, santo Dio!

MIRIAM — Che c'è?

BILL — Le lettere le avete scritte voi! Non lo negate! Byron... Shelley... i lillà... le caramelle! Un regalo ogni ora! Santissimo Dio!... Ora che cosa penserà di me? E i vostri genitori? Che sono il più grande imbecille che sia mai... Dio mio! E Alberto! Perchè è fidanzata di Alberto!

MIRIAM (*accusatrice*) — Non sapevate niente! Mi avete presa in trappola per farmi parlare!

BILL (*ricordando con angoscia*) — « La vidi e subito l'amai, e l'amerò finchè vivrò! ». (*Cammina su e giù*).

MIRIAM (*improvvisamente infantile*) — Non volevo dirvelo! Ora ho fatto peggio!

BILL — Ma no, affatto.

MIRIAM — Come potrete mai perdonarmi?

BILL — Possiamo fare una cosa sola, entrambi... non c'è altro da fare.

MIRIAM — Farò quello che mi direte! Dirò qualsiasi bugia...

BILL — Sarebbe troppo difficile. Non fate nulla. Che Ruth non sappia che io so. Che nessuno sappia. Lei ha fatto tutto questo per me. Avrebbe potuto dire la verità e non lo ha fatto. Ha voluto che io avessi questi due giorni di gioia. Lasciamo che creda di avermeli dati completamente e che io parta felice. Promettete, Miriam.

MIRIAM — Prometto.

BILL — Facendo croce con le dita?

MIRIAM — Non sono una bambina! (*Dora entra portando un enorme orso di peluche*).

DORA — Lo hanno portato adesso. Un regalo ogni ora.

BILL (*prendendo coraggio da questo*) — È meglio che vada a provvedere i biglietti per il viaggio. (*Esce frettoloso*).

DORA — Dove devo metterlo?

MIRIAM — Dove vuoi, Dora. (*Dora colloca il giocattolo su una sedia di faccia al pubblico, poi esce. Miriam segue Bill con lo sguardo*) Addio, generazione perduta. (*Riflette e guarda il vassoio coi liquori. Si avvicina e si versa una buona dose di whisky. Beve d'un fiato*) Non sento niente. (*Cita*) « Vi era un pazzo che rivolgeva la sua preghiera a un tappeto, a un orso, e ad una ciocca di capelli... ». Ma che diavolo vede in mia sorella? (*Beve ancora*) Continuo a non provar niente. (*Dopo una pausa si volge all'orso e gli chiede cortesemente*) Scusi, che cosa ha detto?

* ATTO TERZO *

Le quattro pomeridiane.

(*Il giudice ha riempito il certificato nuziale e porge la penna a Chuck. Questi firma*).

IL GIUDICE (*è seduto alla tavola*) — Ora ascoltatemi, per quanto riguarda la cerimonia. Vi farò cenno quando dovrete dire « sì ». Poi rivolgerò la domanda a Marta. Se anche lei acconsente, sarà il momento di tirar fuori l'anello.

CHUCK (*aprendo il pugno sinistro*) — Eccolo.

IL GIUDICE — Lo infilerete nell'anulare di Marta dicendo: « Con questo anello ti sposo e con esso ti dono tutto quanto posseggo. E ne faccio fede e giuramento ».

CHUCK (*cosciente della sua responsabilità ripete*) — « Con questo anello ti sposo e con esso ti dono tutto quanto posseggo. (*Qui si imbroglia un poco*) E ne faccio fede e giuramento ». Spero di ricordarmi le parole. (*Dalla scala scendono Marta, Edith e Ruth. Marta ha una orchidea sul petto. Gli uomini la guardano*).

EDITH (*canta la marcia nuziale del Lohengrin, senza parole*) — Tan tan, tatan! Tan, tan, tatan! Siamo pronte a sposarci!

CHUCK — Ma Bill non c'è!

EDITH — Come mai tarda tanto?

RUTH — Abbiamo tutto quello che occorre?

MARTA — Il medaglione di mia nonna. (*Lo mostra*) È antico. Le scarpe nuove. L'oggetto avuto in prestito come partafortuna è la tua valigetta.

RUTH — Non credo che si possa calcolarla: dev'essere qualche cosa che porti addosso. (*Le dà il proprio fazzoletto*) Tieni! Prendi questo!

MARTA — Grazie. (*A Edith, giocherellando con un cammeo, anello o altro*) E questo è il cammeo che mi avete dato voi e che credo ancora che non dovrei accettare.

EDITH — Che sciocchezza! Figuratevi che l'unico negozio che ho trovato aperto era la farmacia; ed avevano soltanto una bottiglia per l'acqua calda. Una cosa talmente malinconica...

IL GIUDICE — Spero che la malinconia non trovi posto, in questo matrimonio.

MARTA (*guardando amorosamente Chuck*) — Non ne troverà davvero. (*Entra Bill dal fondo; ha fatto uno sforzo su se stesso per dominarsi; è soltanto più cortese di prima*).

CHUCK — Dove sei stato?

BILL (*posando il cappello*) — Sono stato ad aspettare che qualcuno lasciasse libera una camera matrimoniale all'albergo. E finalmente l'ho avuta.

CHUCK — Una camera?... (*Tutti sorridono guardando gli sposi con intenzione*).

BILL — Bisogna che vi troviate fra un'ora all'Hotel Centrale. Poi a mezzanotte si parte.

MARTA — Possiamo esser puntuali: il bagaglio è tutto pronto.

IL GIUDICE (*rivolgendosi a Marta*) — Marta, dovete scrivere qui le vostre generalità esatte. (*Marta si affretta alla tavola*).

BILL (*guarda Ruth; i loro occhi si incontrano un attimo. Il giudice indica a Marta dove deve scrivere*).

IL GIUDICE — Qui. E qui.

CHUCK — Non riesco a capire come tu non sia capace di persuadere Ruth a venire in Florida. Che ti è successo, Bill? Stanco di discutere?

BILL — Forse.

CHUCK — Avevo fiducia in te. Ora non ne ho più. (*Ruth e Bill si guardano. A Ruth*) Quando pensate di raggiungerci? Vorrei saperlo, perchè non sarà piacevole vivere con lui finchè voi non venite.

RUTH — Non posso precisarlo adesso... ma appena potrò. Bill capisce benissimo.

CHUCK — Cominci male, Bill, con questa ragazza. Ti toccherà capire una cosa dopo l'altra.

BILL — L'ho già provato. (*Alberto scende la scala portando la cappelliera di Marta*).

IL GIUDICE — Ecco fatto. (*Porge a Chuck il certificato. A Marta*) Voi mettetevi qui. Chuck, vicino a voi. Edith, Ruth, Bill, Alberto. (*Tutti prendono posto. Il giudice aspetta un momento. Pausa. Dando ogni tanto un'occhiata a un opuscolo che ha in mano*) Amici miei, siamo qui tutti raccolti per unire quest'uomo e questa donna coi vincoli matrimoniali; è una condizione, questa, nella quale non bisogna entrare sconsideratamente o leggermente. (*Pausa*) Se qualcuno può dimostrare un giusto motivo per cui essi non possono essere legalmente uniti, deve dirlo subito, altrimenti non avrà mai più la coscienza tranquilla. (*Durante questa solenne lettura ha dato un'occhiata a Bill e Ruth*) Sergente Chuck Vincent, volete prendere questa donna come vostra legittima sposa per vivere insieme a lei come marito e moglie? Promettete di amarla, onorarla, confortarla, esserle accanto nella buona e nella cattiva fortuna e, trascurando ogni altra donna, essere con lei finchè entrambi avrete vita?

CHUCK — Sì.

IL GIUDICE — Marta Seawright, volete prendere quest'uomo come vostro legittimo sposo per vivere insieme a lui come moglie e marito? Promettete di amarlo, onorarlo, confortarlo, essergli accanto nella buona e nella cattiva fortuna e, trascurando ogni altro uomo, essere con lui finchè entrambi avrete vita?

MARTA — Sì.

IL GIUDICE (*a Chuck*) — L'anello.

CHUCK (*trae l'anello e lo infila nel dito di Marta*) — Con questo anello ti sposo e ti dono tutto quanto posseggo. E ne faccio fede e giuramento.

IL GIUDICE — Unite le mani destre. (*Gli sposi eseguiscono*) Con l'autorità conferitemi dalla legge dello Stato di New York, vi dichiaro marito e moglie. (*Una pausa*) « Possono seguire quelle osservazioni che l'ufficiale di Stato Civile riterrà consigliabili ». (*Guarda l'orologio*) Riterrei consigliabile di affrettarvi. (*Marta e Chuck si baciano, seguendo il consiglio*).

EDITH (*a Marta, durante il bacio*) — Potete farlo anche quando siete in treno, mia cara. (*I due si separano*).

IL GIUDICE — L'uso vuole che si baci prima l'ufficiale che ha celebrato le nozze.

MARTA (*lo bacia*) — Grazie.

IL GIUDICE — Grazie a voi.

CHUCK (*stringendo la mano a Bill*) — Il primo lo chiameremo Bill. Se sarà femmina, Bill sarà il nome del secondo. E se no, del terzo. Uno, insomma, bisognerà chiamarlo Bill.

BILL — Spero di non darvi eccessivamente da fare. (*Va a baciare Marta*) Auguri, sorellina.

MARTA (*a Edith e Ruth*) — Sono infinitamente grata... per tutto.

EDITH — Spero che sarete tanto felice.

RUTH — Io ne sono sicura.

ALBERTO — Ora tocca a me. (*Marta lo bacia*) Come uomo che fra non molto, cioè fra quindici giorni, sarà vincolato dalle stesse catene... (*A Ruth*) Non è vero?

RUTH (*conscia che Bill la guarda*) — Devi sbrigarti, Marta. (*Marta si avvia alla scala*).

CHUCK — Non ti sognerai di lasciarmi così subito!

MARTA (*gli porge la mano. Chuck la prende e entrambi salgono la scala tenendosi per mano*).

ALBERTO — Per quanto tempo faranno così?

EDITH — Circa per una settimana. (*Miriam viene dalla scala. Si ferma, sorride, ridacchia un poco. Tutti la guardano. Miriam si sorregge afferrando la ringhiera, ma ride nuovamente*).

RUTH — Miriam! (*Va verso di lei insieme a Edith*).

EDITH — Che diamine hai? (*Ruth l'ha raggiunta per prima. Il giudice, allarmato si avanza egli pure*).

RUTH — Che c'è, Miriam!

MIRIAM — Non lo saprete mai! Mai! Porterò il mio segreto con me nella tomba! (*Edith e Ruth annusano l'aria e si guardano. Il giudice indovina subito*).

IL GIUDICE (*incredulo*) — Whisky! Hai bevuto?!

MIRIAM — « La mia candela arde da ambo le estremità
e non durerà tutta la notte;
ma, o miei nemici, ed anche voi amici miei,
sappiate che la sua luce è bella! »

(*Smette di ridere perchè ad un tratto si sente male*) Ruth, mi sento male! (*Quasi viene meno fra le braccia di Ruth*).

RUTH — La porto sopra.

IL GIUDICE (*riprendendosi. Gelido*) — Lascia fare a me. (*La afferra duramente per un braccio. Edith la prende dall'altra parte e così sorreggendola la conducono verso la scala. Ruth li segue per qualche passo, poi si ferma*).

BILL (*osserva tutto questo con ansia*).

IL GIUDICE (*imbarazzato ma dignitoso*) — Vi prego di scusarci. (*Scompare su per la scala con la moglie e la figlia*).

RUTH (*sulla scala*) — Non so che dire. Certo devi capire che avrà bevuto per isbaglio.

BILL — Tutti i bambini credono che mettersi a bere sia uno scherzo. È successo anche a me. Spesso.

(*Guarda verso l'alto, rendendosi conto di quello che gli è stato rivelato*) Berrei anch'io qualche cosa. (*Ad Alberto*) Mi fate compagnia?

ALBERTO — Volentieri. (*Bill guarda Ruth*).

RUTH — No, grazie. (*Bill versa in due bicchieri mentre Ruth osserva*).

BILL — Puro?

ALBERTO — Sì. (*Nota che Bill ha versato nel proprio bicchiere con abbondanza*) Un po' troppo, no? per essere il primo della giornata.

BILL — Non è il primo. È il quarto. Ne ho bevuto qualcuno mentre venivo qui. (*Alberto e Ruth scambiano uno sguardo. Bill lo nota*) Tanto vale che lo sappiate. Lo saprete a momenti perchè Miriam non potrà tacere. So tutto.

RUTH — Mi dispiace, Bill. Speravo che non saresti venuto a saperlo.

BILL — Lo so e ti ringrazio.

RUTH — Devi capire come sono andate le cose. Volevo che tu non avessi una delusione. Non immaginavo che si sarebbe arrivati tanto in là. Ma sei talmente impetuoso... e tutto si è concatenato senza volere. Non ho più trovato modo di fermare questa specie di palla di neve.

BILL — Capisco.

ALBERTO — Beh, ormai è finita. A che cosa si beve?

BILL — Alle vostre nozze felici, se mi è permesso!

ALBERTO — Ma sicuro! (*Bevono. Poi ognuno dei due fa qualche passo in direzione opposta*) Dunque, partite a mezzanotte? Vi accompagneremo alla stazione.

BILL — Oh no, non vi disturbate. Andrò in giro per la città fino all'ora del treno.

ALBERTO — Che idea. Vi dico che vi accompagneremo.

BILL — Preferisco di no.

ALBERTO (*è felice*) — Ma noi insistiamo.

RUTH — Non vedi, Alberto, che non desidera la nostra compagnia?

BILL — Vi ringrazio ugualmente.

ALBERTO (*completamente ignaro della loro riluttanza*) — Non dovete aver paura di farmi far tardi. Domattina non ho bisogno di alzarmi di buon'ora.

BILL — Ma...

ALBERTO — Non una parola di più: è inteso che vi accompagnamo! (*Una pausa. Bill e Ruth sono a disagio. Alberto è raggiante mentre rievoca tutto*) Sapete che cosa trovo di straordinario in tutto questo? Tutta quella poesia che va avanti e indietro attraverso l'Atlantico. Straordinario. (*Ride*) Permettete un momento? È la prima volta che vi lascio soli senza paura. Avrei dovuto telefonare fin da stamattina al reverendo Harwick, per confermare il giorno e l'ora della cerimonia, ma non mi arrischiavo ad andare al telefono. (*Il giudice scende*) Per favore, giudice, dov'è l'elenco dei telefoni?

IL GIUDICE — Nel mio studio.

ALBERTO (*felice, agitando una mano*) — Il segreto è scoperto! Ci siamo fatti una bella risata. (*Miriam è dietro a suo padre*) Eccola là, quella piccola ubriacona! (*Scompare per la scala*).

IL GIUDICE (*avanzando*) — Mia figlia desidera chiedervi scusa, tenente.

MIRIAM (*a Bill*) — Vorrei scusarmi...

BILL — Oh, lasciate andare!

MIRIAM (*a Ruth*) — Ruth...

RUTH — Lo hai fatto senza cattive intenzioni, piccola.

MIRIAM (*va da suo padre*) — La mia condotta è stata imperdonabile. Deciderò un castigo per me stessa, oltre a quello che mi assegnerai tu. E spero che non sarai indulgente.

IL GIUDICE (*trae Miriam sul sofà, circondandola con un braccio*) — Una dama ha pure il diritto di bere un bicchierino, una volta ogni tanto! (*Una pausa*).

BILL (*guarda l'orologio. Poi, con voce stridula*) — Dovrebbero sbrigarsi. (*Un silenzio. Finalmente Bill incontra lo sguardo di Ruth*).

RUTH — Spero che non serbiate rancore...

BILL (*in fretta*) — Ma no, davvero! Perchè dovrei averne? Non avreste potuto essere più buona e gentile... no, non avreste potuto. (*La voce gli si strozza alquanto*) Tutta la faccenda è veramente buffa... (*Un sorriso*) Sì, più ci si pensa... Il mio arrivo qui, il mio comportamento... e il vostro contegno... la ferrovia sotterranea e tutto il resto... (*Sorriso straziante*) Siete stata proprio buona. (*Al giudice*) Tutti voi. Anche vostra moglie e... (*Si ricorda. A Ruth*) E Alberto. È stato veramente generoso. È un brav'uomo. (*Sorride di nuovo con disperazione*) Beh, ci sarà da ridere, a ricordarsene. (*Finalmente si ferma, deve trovar modo di uscirne senza più indugiare*) Non ci sarà posto in macchina per tutti, coi nostri bagagli. Prenderò un taxi. (*Va a prendere il suo cappello e lo zaino, sempre parlando*) Volete farmi la cortesia di dire agli sposi che li ho preceduti e che ci vedremo al treno?

IL GIUDICE — Senz'altro. (*Si alza*).

BILL (*ha preso tutto. Uscendo*) — Allora, arrivederci.

RUTH — Arrivederci.

IL GIUDICE — E buona fortuna.

BILL — Grazie mille.

MIRIAM — Addio, Bill.

BILL — Addio, Miriam! (*Guarda Ruth. Il giudice e Miriam volgono lo sguardo da Bill a Ruth. Bill si scuote, esce in fretta. Si sente chiudere la porta. Il giudice e Miriam si volgono a Ruth*).

RUTH — Ecco fatto!

IL GIUDICE (*con una mezz'occhiata verso l'alto, quasi più con le sopracciglia che con gli occhi*) — Ti devo due dollari. (*Ruth lo guarda stupita*) Una scommessa che avevo fatta.

RUTH — Avevi scommesso che sarei scappata con lui?

IL GIUDICE — No, no! Affatto, Una stranezza mia. Ho scommesso due dollari.

RUTH — Un ufficiale che ho conosciuto per una giornata. (*Si muove un po' irrequieta*) ... Nient'altro. Una giornata divertente e commovente... e pensavi che avrei rinunciato per questo a un uomo che conosco da anni... che mi ama... che mi offre un avvenire sicuro... (*con voce più alta del necessario*) ... e che amo?

IL GIUDICE — Ho soltanto perso due dollari.

RUTH — Credevi che lo avrei sposato! (*Con tono di accusa*) Lo desideravi! (*Va verso di lui*).

IL GIUDICE — Io sono un giudice. Non parteggio mai per nessuno.

RUTH — Desideravi che lo sposassi!

IL GIUDICE — Questo non c'entra.

RUTH — Sì, lo desideravi! Lo speravi!

IL GIUDICE — Era il destino che ti spingeva.

RUTH — Sono anch'io fatalista! (*Si ferma*) Ed ora se n'è andato! Maledizione! Maledizione, maledizione! (*Va verso il fondo, poi ridiscende verso il padre che ha fatto qualche passo. Con tono di sfida*) Oh, mi piaceva! Lo ammetto! E se fosse rimasto ancora un minuto, non so che cosa avrei fatto! Ma se n'è andato. E anche questo è destino. (*Si ferma*) Voglio bere. (*Va a versarsi del whisky*) Oramai è passata! E domani lo sarà ancor più! E il giorno dopo il ricordo di lui sarà anche più pallido! E il giorno in cui mi sposerò non rammenterò neanche più i suoi lineamenti! (*Alza il bicchiere come per un brindisi*) Questa è la mia risposta al destino! (*Sta per bere, ma in quel momento, dietro a lei, entra a precipizio Bill*).

BILL (*entrando precipitoso*) — Ho sbagliato nel prendere la busta coi biglietti. (*Ruth non si volta. Harry lancia il suo mezzo sguardo in alto*).

IL GIUDICE — Un minuto; prego. La fotografia è fatta. (*Ruth si volta molto lentamente. Bill ha tratto di tasca la busta che aveva preso per errore; verifica se è proprio quella e incontra lo sguardo di Ruth. Si immobilizza, come inchiodato. Vi è qualche cosa che non ha mai visto prima. Si guardano*).

RUTH (*finalmente, ma senza andare verso di lui*) — Ho sempre desiderato di vedere la Florida.

BILL (*temendo di non avere ben capito*) — Che volete dire?

RUTH — Che ne ho una voglia matta!

BILL (*senza muoversi*) — Ne siete sicura?

RUTH (*supplichevole per essere creduta*) — Non sono mai stata così sicura di una cosa, in vita mia!

IL GIUDICE (*guarda la scala. Semplicemente*) — Stanno venendo!

BILL (*senza distogliere gli occhi da Ruth, posa la busta*) — C'è una sola camera libera, all'albergo.

RUTH — Chi vi ha chiesto questo? (*Bill guarda il giudice come per essere rassicurato. Il giudice toglie il bicchiere dalla mano di Ruth*).

IL GIUDICE — Volete prendere questa donna per vostra legittima sposa?

BILL (*sbalordito*) — Sissignore, la voglio, la prendo!

IL GIUDICE (*parla, guardando la scala, sottovoce, in fretta*) — Vuoi prendere quest'uomo...

RUTH (*afferra il braccio di Bill e si avvia in fretta*) — Sì, sì!

IL GIUDICE (*seguendoli*) — Con l'autorità conferitami dalla legge...

RUTH (*da sopra alla spalla, al padre*) — Ti telegraferò dove devi mandarmi i miei abiti. Dì ad Alberto, che c'è della pazzìa in famiglia.

IL GIUDICE (*accennando di sì*) — Vi dichiaro... (*Sono usciti. Più forte*) Marito e moglie. Non è molto legale, ma li salvo dall'unirsi senza un vero vincolo. (*Dalla scala scende Chuck portando due valigie, seguito da Marta, Edith e Alberto. Miriam si stringe teneramente a suo padre, tirando su col naso. Harry le porge il bicchiere lasciato da Ruth*).

EDITH (*canta la marcia dell'aviazione*) — « Andiamo nel cielo azzurro... ».

ALBERTO (*felice*) — Ho telefonato al reverendo; avremo la chiesa, il pastore e tutto quanto occorre per la cerimonia domenica prossima alle dieci.

CHUCK — C'è tutto? (*Si sente l'auto che si mette in moto*).

IL GIUDICE (*non sa come cominciare*) — Se vi sedete tutti un attimo... sarà questione di un minuto...

CHUCK — Perderemo il treno!

IL GIUDICE — Non vi preoccupate per il treno. Per esser precisi... (*Dal fondo si affaccia un marinaio biondo, alto, tutti lo guardano*).

AROLDO (*un po' goffo, torce il berretto fra le mani*) — Mille scuse... la porta era aperta. È in casa la signorina Ruth Wilkins?

MIRIAM (*sprofondando*) — Oh Dio, questo è l'altro! Aroldo! Aroldo Simmons!

IL GIUDICE (*con un gemito*) — No! No!

EDITH (*affranta, un vero rottame*) — Oh! Nooo!

FINE DELLA COMMEDIA

* Questa commedia è stata rappresentata per la prima volta in Italia, il 18 ottobre 1950, al Teatro Olimpia di Milano, dalla Compagnia Calindri-Villi-Volonghi-Volpi-Riva, diretta da Ernesto Sabbatini. Le parti furono così distribuite: **Dora** (Lena Sabbatini); **La signora Edith Wilkins** (Isabella Riva); **Miriam Wilkins** (Anny Ninchi); **Il giudice Harry Wilkins** (Ernesto Sabbatini); **Ruth Wilkins** (Olga Villi); **Il sottotenente Bill Seawrigrt** (Franco Volpi); **Alberto Kummer** (Aldo Pierantoni); **Marta Seawright** (Lina Volonghi); **Il sergente Chuck Vincent** (Ernesto Calindri); **Aroldo Simmons** (Mario Rovati).

* Tutti i diritti riservati all'autore. Per l'Italia rivolgersi alla Società Italiana degli Autori e Editori - Roma.

Vittorio Gassman e Cesare Polacco in *Anna per mille giorni* di Maxwell Anderson, al Valle di Roma. Regia di Guido Salvini. Vedi in Stagione Teatrale di questo fascicolo, la critica di Ermanno Contini alla commedia

Bosio-Roma

Nella prima foto, altra scena di *Anna per mille giorni:* sono in scena Arnoldo Foà Carlo d'Angelo e Vivi Gioi. ✱ Accanto: Edda Albertina in *Peer Gynt* di Ibsen. I due spettacoli sono della Compagnia Nazionale al Valle di Roma

Gino Cervi e Ivo G
e gli insorti all'Elis
con Andreina Pagn

o Garrani, nella nuova commedia di Ugo Betti *La regina* Eliseo di Roma. Nella foto sotto, una scena della stessa gnani e Garrani

Bosio-Roma

Olga Solbelli, nel film *Strano appuntamento* ricavato dalla ormai famosa commedia di Vittorio Calvino *La torre sul pollaio*, Premio Sanremo 1948. La regia del film è di D. A. Hanza. Esaurito il fascicolo di «Il Dramma» che conteneva la commedia, *La torre sul pollaio* è stata pubblicata nei «Supplementi»

NEL PROSSIMO FASCICOLO

IL PRETORE DE MINIMIS

COMMEDIA IN TRE ATTI DI

GUGLIELMO GIANNINI

Rappresentata il 20 novembre 1950, al Teatro Excelsior di Milano, interprete Ruggero Ruggeri

*

La commedia fu applauditissima; a scena aperta più volte e alla fine degli atti con chiamate alla ribalta innumerevoli. Quante e quante volte dovettero presentarsi Giannini e Ruggeri! La commedia è viva, ricca di effusioni, di definizioni, di contrasti che si riferiscono ai personaggi, ma che si dilatano con tagliente comicità fino a investire con ridente polemica stati d'animo, e stati di fatto della vita di tutti. Ruggeri, nella interpretazione del pretore De Minimis, ha dato al pubblico una continua gioia; quella gioia sulla quale tutti sapevano di poter contare, ma che in realtà ha superato l'attesa sicura per originalità, finezza, agilità dei trapassi, perfetta nitidezza e potenza e intensità della recitazione. Il nostro grande attore ha veramente trionfato. Fu secondato benissimo dai suoi compagni, la gentile signorina Caverzaghi, Germana Paolieri, il molto comico Verdiani e Romolo Costa e il Barbagli

Renato Simoni

Robert Flemyng e Athene Seyler in una scena della nuova commedia di Terence Rattigan: *Chi è Silvia?* (Who is Sylvia?)

«Basil dreams a dream», cioè Basil ha fatto un sogno. Si è tagliato i baffetti fascinosi che «non» avevano fatto colpo su Andreina Pagnani e ha sognato una specie di allegoria zoologico-teatrale che ha provveduto a far illustrare, come si vede qui di fianco e in copertina. Val la pena di leggerla: non fosse altro che per sapere come sognano gli irlandesi in Gran Bretagna.

BASIL DREAMS A DREAM

Capace che a voi non importi assolutamente niente e meno che niente, ma il Basil Maloney ha recentemente fatto un sogno. Un sogno tanto drammatico quanto angoscioso: gli pareva, al Basil Maloney, che questa città di Londra, ombelico del mondo, fosse trasformata come in una grande foresta, una specie di selva intricata anzi addirittura una giungla fitta e impenetrabile, dove, di creature umane, non c'ero più che io tutto solo e misero e tapino. E intorno a me, erbe, alberi e bestie nella notte. Perchè era notte: una notte nerissima ma piena di stelle come, secondo me, devono essere le notti nel Congo Belga. Lì in mezzo, in completo da esploratore con stivaloni di cuoio grasso come le borse dei commessi viaggiatori, camiciola di flanella antisudore e pipa di radica, c'ero io, allungato su un'amaca in preda al terrore e, più che al terrore, allo sbigottimento, a una specie di immortale stupore. Devo dire che quella sera, prima di fare il sogno,

Dear Miss Phoebe è il titolo della rivista tratta dalla commedia di Barrie *Quality Street* che gli inglesi hanno vittoriosamente opposto alla concorrenza americana. In questa scena Carol Raye, protagonista, si accinge a cantare il miglior motivo dell'opera: «Non posso resistere alla musica...»

Ancora in *Dear Miss Phoebe*, il duetto con il ritornello: «La primavera vuol cantare una canzone...»

ero stato allo « Embassy Theatre » ad assistere alla ripresa di *The ghost train* (Il treno dei fantasmi) di Arnold Ridley, una commedia vecchia di venticinque anni ma tuttora piena zeppa di brividi come un cavallo raffreddato, dove succedono le cose più agghiaccianti e mirabili. E ritengo opportuno aggiungere che quella medesima sera, prima di assistere a *The ghost train* avevo mangiato una doppia porzione di capretto. Bene; fatto sta che appena a letto mi addormento di piombo, con i pugni stretti come un neonato, e comincio a sognare quelle cose che vi dicevo. Ma mentre tutto il resto era cambiato, io no, tranne il vestito. Io rimanevo Basil Maloney, irlandese all'estero, di professione cronista teatrale e nel sogno cercavo disperatamente i teatri di Londra, il « Saville » e il « Fortune », il « Lyric di Hammersmith » e lo « Haymarket » ecc., e li trovavo, anche: ma questo era diventato un baobab pieno di scimmie che sembrava una casa popolare del quartiere di Soho, quello si era mutato in un albero di cocco, quell'altro in una di quelle piante buffe e con tante foglie come si vedono nei quadri di Rousseau, quell'altro ancora si era cambiato in un cespo di cactus e via dicendo. E io, affranto, che cercavo di entrare e non ci riuscivo perchè non sapevo arrampicarmi. E non vi dico gli attori, poveri cari, come erano cambiati anche loro: Lawrence Olivier, lo riconobbi dalla voce, s'era trasformato in un superbo leone giallo, Margaret Lockwood (che avrete visto qualche volta al cine, suppongo) in una gazzellina dai grandi umidi occhi dove si specchiava l'acqua del cielo, Diana Churchill in una splendida civetta, Emlyn Williams in un orso e andava in giro rubacchiando il miele alle api selvatiche, la ballerina Ninette de Valois era diventata una sfolgorante uccellina del paradiso, eccetera eccetera. I critici in massa, tranne come vi ho detto, il Maloney che conservava i suoi connotati umani, eran diventati un gran sciame di vespe che facevano paura a vederli e volavano bassi, ronzando con i pungiglioni al vento come i cannoni di una corazzata accompagnati dal motivo del « Volo del calabrone » di Rimsky Korsakof. Gli impresari, ne potei distinguere parecchi e svariati fra quelli che conosco, avevano preso un aspetto come di cinghiali e galoppavano spalla a spalla fermandosi ogni tanto ai piedi di qualche albero (che poi sarebbe stato un teatro) e grufolando scavavano alle radici. Pubblico niente: non mi ricordo che nella mia giungla ci fosse un solo spettatore. Eravamo tutti di noi: gente che in un modo o nell'altro vive di teatro, per il teatro o sul teatro. E, fatta eccezione per il solito Basil Maloney il quale a un certo punto per salvare la sua faccia di uomo si raggomitolò sull'amaca rifiutando di partecipare alla sarabanda, tutta questa giungla — alberi, quadrupedi, insetti, uccelli — litigava ferocemente: gli alberi sferzavano con i loro rami i leoni e le scimmie che si vendicavano strappando foglie a manate o stroncando i rami che poi usavano proficua-

Un figlio per Dorothy è la terza novità importante di questi giorni a Londra. Autore: Roger Mac Dougall

Ninette de Valois, la Direttrice ormai famosa del «Sadler's Wells Ballet» è stata nominata Cavaliere al merito del Teatro. Da oggi, dunque: Dame Ninette. In Inghilterra quando gli attori sono *Sir* e le attrici *Dame* la cosa è seria, e Basil Maloney si chiude in casa

mente per pestarsi l'un l'altro, gli insetti punzecchiavano a sangue tutti quelli che gli capitavano a tiro prima di finire sotto il becco degli uccelli che, poi, a pancia piena dovevano fare i conti con i mammiferi terrestri. Era, vi dico, un incubo che io vi racconto evitando i particolari troppo realistici e sforzandomi di attenuare le tinte troppo crude. Vi basti sapere ad ogni modo che in certi momenti mi sentivo nello stato d'animo del vostro compaesano Dante Alighieri quando andava in giro per l'Inferno accompagnato dal suo amico Virgilio e da una paura blu. A un tratto (tenete duro che siamo quasi arrivati alla fine) a un tratto dunque, quando ormai non c'era più un albero in piedi, nè un animale vivo nè un uccello nè un insetto (tranne qualche vespa critica evidentemente dotata di maggior vitalità delle altre) si sollevò una tremenda bufera di vento che mi riempì gli occhi di sabbia talchè li dovetti chiudere: e quando li riapersi la sabbia aveva coperto tutto, la giungla e i suoi abitanti eccetto naturalmente il Maloney che si ritrovò seduto su una duna a contemplare il desolato spettacolo. Fu in quel momento che si fece luce nell'animo mio e io compresi il profondo significato simbolico dell'importante sogno che stavo facendo e che, come mi pare d'aver capito, sta a rappresentare l'odierna situazione del teatro inglese e forse non solo inglese: una giungla dove ognuno è occupato a mettere i bastoni fra le ruote a quell'altro e non si accorge che intanto un terzo mette altri bastoni fra le ruote sue. Col bel risultato che le cose vanno come stanno andando.

Non fossi uno che ha la testa sul collo e un vivo senso della realtà, credo che quando mi svegliai ero nelle condizioni di spirito adatte per farmi crescere capelli e barba da profeta, rivestirmi di una pelle di pecora e andare in giro per Hyde Park predicando la pace e la fratellanza fra gli uomini in genere e la gente di teatro in specie. Naturalmente non ne feci niente, perchè in fondo sono un pigro, ma quando — quella mattina stessa — mi accadde di leggere sul giornale che alcuni teatranti erano stati insigniti di ragguardevoli onorificenze e mi immaginai la faccia e le reazioni degli altri, gli esclusi, mi ricordai della mia giungla notturna e per quel giorno decisi di starmene chiuso in casa: non so, ma avevo paura di essere morsicato al viso, per quanto tutti sapessero che le onorificenze non le avevo distribuite io e anzi ignoravo perfino quando e a chi sarebbero state conferite.

Per la cronaca, comunque, visto che il mio sogno ve l'ho raccontato e che siamo venuti a parlare di questo, ecco chi sono i fortunati neo-cavalieri di ambo i sessi al merito teatrale: Desmond Mac Carthy, per cominciare, un critico fra i più preparati e acuti; e poi Ninette de Valois che per gli eccezionali servigi resi alla causa del balletto britannico viene autorizzata a far precedere il suo bel nome dall'appellativo onorifico di « Dame »: dame Ninette de Valois; poi ancora William Armstrong ricompensato per la lunga feconda attività svolta nei teatri di Liverpool e Birmingham; e ancora, fra gli attori, sono stati premiati con titolo cavalleresco Herbert Wilcox, Gladys Young; fra i tecnici Herbert Badget, fra i pubblicisti J. S. Richardson, fra gli organizzatori William Walton e Sidney Griller.

Molto bene, e adesso dopo che v'ho raccontato il mio sogno sul quale v'invito cordialmente a meditare e vi ho comunicato le novità mondane di questa formidabile città, eccovi come stanno le cose dalla parte del palcoscenico propriamente detta. Allo « Embassy », come vi dicevo più sopra, si è ripresa l'anzianotta *The Ghost Train* piuttosto delusiva come testo nonostante lo sfoggio di fantasia che vi ha fatto il suo autore ma interpretata e soprattutto inscenata molto, molto bene: uno spettacolo pulito seppure, data la materia spettrale, un poco inquietante e oppressivo.

Divagante invece e sano e per niente morboso, lo spettacolo allestito al « Westminster » da Joan Jefferson Farjeon; *Beauty and the Beast,* una rutilante poetica fantasia drammatizzata da Nicholas Stuart Gray sul tema della favola famosa della bella e della bestia. La cosa, a parer mio, più interessante è che l'opera ha due facce: una sognante e divertente da farsi guardare dagli spettatori minorenni ai quali è in parte dedicata; e una maliziosa e allusiva ad edificazione degli adulti. Teatralissima sempre, comunque, senza un momento morto, senza un attimo di stasi. E, per quanto voi così lontani non possiate controllare la verità di quanto affermo, nobilitata dalla squisita interpretazione di John Byron, Alan Badel e della bellissima Jill Raymond. Una cosa, nell'insieme, piuttosto memorabile. Così com'è memorabile la simpatica improntitudine dei proprietari del « Savile » i quali dopo matura riflessione hanno deciso di festeggiare il nuovo anno ospitando nel loro riverito teatro nientemeno che *La zia di Carlo,* la veneranda *Charley's Aunt.* E la cosa più sorprendente è questa, che hanno fatto « esauriti » e conseguenti incassi da far restare di sale. Qualcuno ha osservato che con queste imprese il Teatro ci perde in dignità in proporzione inversa a quanto gli industriali dello spettacolo ci guadagnano in quattrini, ma pare che gli interessati ascoltando simili obiezioni si siano limitati ad alzare gli occhi dal libro-mastro esclamando blandamente: « Toh! Davvero? » e abbiano quindi proseguito a calcolare gli utili netti.

Ancora e sempre in tema di riprese, vi segnalo la bene intenzionata riesumazione dei pirandelliani *Sei personaggi in cerca di autore,* varata da Ngaio Marsh. Al « New Lindsey » è stata riproposta la riduzione teatrale della *Symphonie pastorale* di Gide operata da Millicent George, al « New Bolton Theatre Club » si è ripreso *The Children Hour* di Lillian Hellmann e al « Savoy » — finalmente una novità — è stata rappresentata con notevole successo *To Doroty, a Son* di Roger Mac Dougall sul tema dei figli e delle delizie ch'essi rappresentano.

L'avvenimento però, anzi l'avvenimentissimo di queste settimane seguita ad essere costi-

tuito dalla nuova commedia di Terence Rattigan, *Who is Sylvia,* andata in scena al « Criterion Theatre » a cura di Anthony Quayle e splendidamente interpretata da quella squisita maestra di recitazione che è Athene Seyler (1) e dai suoi ottimi compagni, Robert Fleming e Roland Culver e la giovane promettente Diana Allen. Su questa opera di Rattigan mi riprometto di tornare più a lungo, quando siano sbolliti i primi entusiasmi di pubblico e di critica e la si possa esaminare più pacatamente.

Ora invece desidero dar sfogo ai miei sentimenti patriottici annunciandovi che gli inglesi ce l'hanno fatta: sono cioè riusciti a battere in breccia la concorrenza americana nel campo della rivista allestendo finalmente uno spettacolo musicale completamente « made in England » che il pubblico britannico va volentieri a vedere. E questo, se permettete, è un avvenimento ancora più importante della commedia nuova di Rattigan perchè di commedie nuove e belle, noi in Inghilterra ne abbiamo scritte tante a cominciare da quelle di William Shakespeare ma una rivista passabile, mai: non l'abbiamo mai scritta. Questa è la prima. Si chiama *Dear Miss Phoebe* ed è stata tratta dalla commedia *Quality Street* di James Barrie ad opera di Christopher Hassall aiutato per la parte musicale da Harry Perr Davies. Scene, bellissime, di Doris Zinkeisen. Si tratta, grosso modo, di quanto segue: l'azione è ambientata in una cittadina della provincia inglese al tempo delle guerre napoleoniche. Le due sorelle Throssel consumano uno dopo l'altro i magri giorni della loro vita sempre in quaresima banchettando con cibi appariscenti ma poco sostanziosi come sarebbero il sussiego e il decoro borghese, quando compare il giovane brillante dottor Brown e la minore di esse, la ventenne Phoebe, se ne innamora perdutamente e, cosa assai più grave, come sa per esperienza il Basil Maloney che ricorda quanto però quando prese quella famosa simpatia per Andreina Pagnani, s'illude di essere riamata. Talchè il giorno in cui il dottor Brown annuncia una sua visita, la ragazza e con lei la sorella solidale s'aspettano una domanda di matrimonio: invece il giovanotto, che si è arruolato volontario nell'esercito ed è sul punto di partirsene, vuol soltanto salutare una simpatica ragazza prima di andare in guerra e non dimostra altro che una spensierata e poco compromettente cordialità di conoscente occasionale. Gli anni che seguono sono piuttosto melanconici per le sorelle Throssel: una serie di disavventure economiche che le obbliga infatti a darsi da fare per guadagnarsi il pane quotidiano e l'annesso companatico impartendo faticose lezioni in una scuola elementare che hanno aperto e mandano avanti nella loro casa. Nella lunga fatica dell'insegnamento Phoebe consuma la sua delicata bellezza così che a trent'anni essa appare sfiorita e sfatta, quasi una vecchia. E quando il dottor Brown torna dalla guerra e la vede casualmente per pochi istanti, quasi di sfuggita, neppure ravvisa in lei la sua amica dei giorni lontani. L'inopinato incontro illumina però la ragazza, che d'improvviso si rende conto del mostruoso sacrificio di sè ch'essa ha consumato o finisce di consumare sull'altare maledetto del decoro e dell'apparenza. E trova nelle remore della sua femminilità insoddisfatta e riottosa la forza di ribellarsi: si sente giovane ancora, desiderosa ancora, anzi smaniosa, di destare l'ammirazione degli uomini. E si fa bella, si mette in ghingheri con l'abito che aveva segretamente preparato dieci anni prima quando si credeva vicina ormai a diventare sposa invidiata e felice; e persuade la sorella ad accompagnarla al gran ballo che si dà in onore dei reduci. Così abbellita e ringiovanita nell'abbigliamento inconsueto, Phoebe non viene riconosciuta da nessuno anzi tutti la scambiano per Livia, una nipotina che vive in campagna. Non c'è giovane brillante che non se la disputi, e anche il ritroso dott. Brown, lo scorbutico dottor Brown sembra sedotto da quello sfoggio di inedite grazie. Ma è un equivoco di breve durata: e nel colloquio decisivo fra i due, si viene a sapere come tanta brillante e stucchevole fatuità faccia rimpiangere a Brown la severa compostezza della zia, la dolcissima, la cara miss Phoebe il cui ricordo non l'ha mai abbandonato durante i dieci anni di guerra. E Phoebe, sia pure in ritardo, giunge al sospirato imeneo.

Trasfigurata da un'amabile musichetta, rimpolpata da un intero repertorio di canzoncine orecchiabili, sorretta da un impianto scenografico che fa autentiche faville e rivestita di sfarzosissimi costumi, la romantica vicenduola di Barrie è diventata, nelle mani di Christopher Hassall, una rivista a grande spettacolo che i londinesi hanno assaporato e continuano ad assaporare ghiottamente unendo all'utile della serata bene spesa il dilettevole del gusto di aver finalmente strappato agli americani il monopolio della « musical comedy ». E per chi conosce i londinesi come, modestia a parte, li conosce il Maloney, sa come nel caso specifico sia più importante il dilettevole dell'utile.

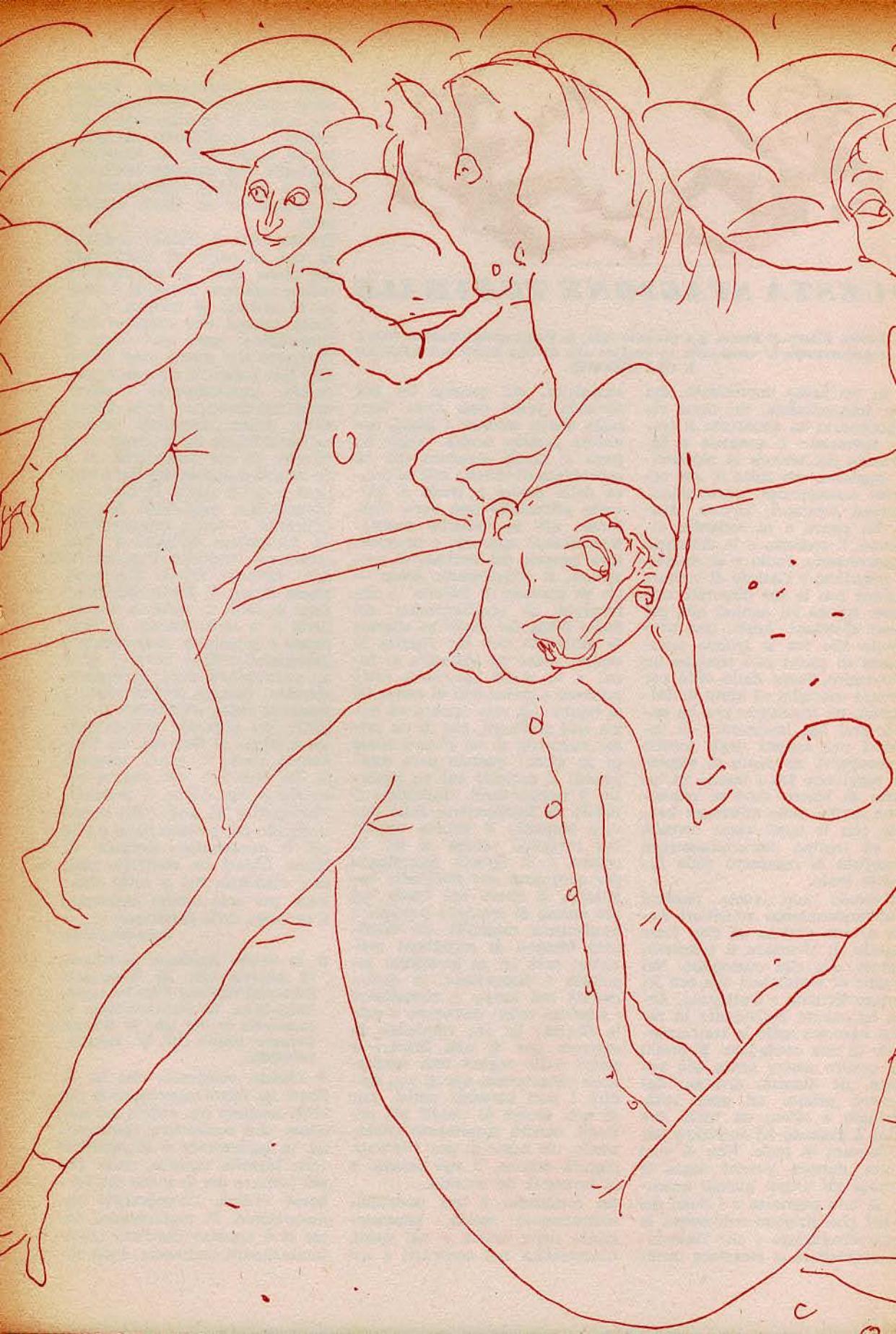
Passando ad altro — e questa è una cosa che, giuro, mi ha profondamente commosso come poche volte sono stato commosso in vita mia — il gruppo dei « St. Cecilia Players » di cui tutti i membri sono ciechi, ha dato per la prima volta in Inghilterra uno spettacolo pubblico promosso dalla « National Federation of the Blind » e diretto da mister Grimshaw. La manifestazione che aveva in programma alcuni atti unici di vari autori è stata coronata da vivissimo successo.

Quanto al Maloney, ha solo questo da aggiungere: quando si ama il teatro come hanno dimostrato di amarlo questi ciechi, quando si ha la forza di far del teatro contro tutto e contro tutti, contro la stessa disperata menomazione fisica, si cessa di essere una curiosità toccante e pietosa: e si diventa un esempio.

Basil Maloney

Londra, gennaio 1951

(1) Un articolo di tecnica della recitazione firmato, appunto, da Athene Seyler, è pubblicato nel volume *L'Attore* compilato a cura di Lucio Ridenti per la collana « Intermezzo ».



ai margini della pista

GILBERTO GOVI: ENTRATA COMICA

* Un collaudo di forze e di possibilità artistiche si può compiere a tutte le età, ad ogni istante di una carriera.

Nel campo del teatro, un'attrice di grido o un attore baciato in fronte dalla Fama, possono trovarsi, improvvisamente, alle prese con una prova insormontabile, o, come si suol dire fioritamente in gergo popolare, con un osso troppo duro da rodere. E allora si vedrà che l'attrice o l'attore ritenuti ormai famosi, hanno una piccola tara insospettata, quasi il loro temperamento artistico fosse misteriosamente bacato da un tarlo invisibile e segreto.

Facciamo queste considerazioni dopo aver assistito, a Genova, ad una specie di prova d'esame alla quale, volontariamente, si è offerto un attore caro alle folle italiane in genere, e a quelle genovesi in modo particolarissimo: Gilberto Govi.

Una sera dei primi di gennaio, dunque, Govi si è presentato — data l'indole benefica dello spettacolo — sulla pista del Circo Togni. Il « numero » del popolare attore consisteva nell'entrare nella gabbia dei leoni. Una faccenda non nuova, ma nemmeno comune.

Come ognuno può immaginare, la presenza di Govi in pista non è stato che il pretesto per una autentica e inedita « entrata comica » ed è proprio del modo con cui l'attore ha sostenuto la sua prova da « clown », che qui si vuole esaminare. Fare il « clown » da Circo è un'arte difficile.

Ci si riallaccia alla più antica tradizione del teatro di prosa, si arriva alla « commedia dell'arte », ci si rifà alle stesse origini del teatro. Sulle enormi difficoltà di recitare « in pista », cioè col pubblico tutt'attorno, senza scene, senza le debite distanze tra scena e platea, abbiamo parlato anche recentemente a proposito delle stupende recite del « Teatro del Circolo » realizzatore dell'*Amleto* diretto da Aldo Trabucco di cui, oggi, tutta Italia teatrale parla e si interessa. E della recitazione in pista hanno scritto uomini di teatro, attori, critici, maestri di recitazione, come Jouvet, Gordon Craig, Bragaglia, Stanislawsky, Dullin, Barrault, tutti mettendo in rilievo le enormi difficoltà che presenta la recitazione « a tutto tondo », cioè al di là della quarta parete, con le risoluzioni di tutti i problemi inerenti alla presenza del pubblico tutt'attorno all'attore, e alla mancanza di ogni elemento scenico. Gilberto Govi, attore ponderatissimo, prudente, ragionatore quant'altro mai, alla presenza di un pubblico enorme, si è cimentato con l'ardua prova, vincendola con uno stile entusiasmante.

In una scena comica durata circa un quarto d'ora, avendo come « spalla » l'intrepido e intelligentissimo domatore Darix Togni, Govi ha improvvisato un dialogo amenissimo, creando un tipo di beone stupendo per colore comico e toni umani, e trascinando il pubblico alle più contagiose e irrefrenabili risate.

Rognoni

Ma qui non vogliamo segnalare soltanto il successo sul pubblico. Qui vogliamo dire, in sede critica e non cronistica, che la prova di Govi è stata vinta con mezzi — diciamo pure — inaspettati, poichè l'attore è uscito, forse per la prima volta nella sua carriera, dallo schema fisso di una commedia, ed è entrato in quello, ben più arduo, della recitazione « a braccia », della improvvisazione, cioè della grande Commedia dell'Arte.

Come un Petrolini, come spesso i De Filippo, Govi è sgusciato dalle scene, non solo, ma ha compiuto il superamento (poichè, per noi, questo è un superamento) sulla pista del Circo, cioè nelle condizioni più ardue e meno consigliabili.

Gilberto Govi ci ha commossi. Quando un artista è giunto all'apice della carriera, ben raramente si getta allo sbaraglio; di solito si difende a denti e pugni stretti, e non si corrono rischi di sorta. Govi, invece, l'ha corso il suo rischio, ed ha offerto una prova più che bella del suo temperamento, della sua grande scuola, del suo animo e del suo cuore d'uomo e di artista.

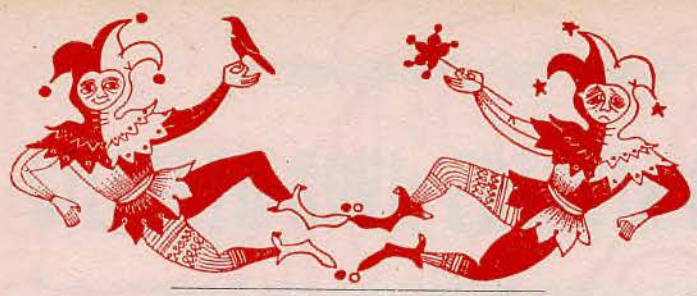
E qui dovremmo fermarci, poichè abbiamo detto tutto; ma c'è un piccolo retroscena che vogliamo svelare: in effetti, Govi, coi leoni del domatore Darix non c'è stato. Al punto saliente della scena comica, sono entrati nella gabbia, soltanto i leoncini di un paio di mesi, e il pubblico ha molto riso alla sdegnosa affermazione di Govi che rimproverava Darix di aver fatto venire in pista dei « lombrighi ».

Vogliamo adesso dire, che quando poi, a notte, la pista era deserta di pubblico ed è stata rimontata la gabbia per alcune riprese cinematografiche, Gilberto Govi è entrato veramente nella gabbia coi dieci leoni adulti. Govi ha così voluto essere tranquillo con la propria coscienza: come attore aveva assolto al compito di trascinare gli spettatori alla risata, come uomo ha mantenuto fede alla parola data.

E poichè abbiamo avuto il piacere di assistere a questo eccezionale supplemento di spettacolo, possiamo garantire che Govi è stato non diremo coraggioso, ma addirittura temerario, poichè la sua permanenza in gabbia, tutelata s'intende dal domatore Darix, è stata assai lunga, disinvolta e addirittura confidenziale. Tanto che ad un certo punto, Darix, cui la eccezionale professione impone di non conoscere confidenze di tal genere, ha detto: « E' stato davvero un bel gioco, ma non bisogna prolungarlo ».

Govi ha avuto il primo istante di sospetto.

Enrico Bassano



QUESTA STAGIONE TEATRALE

Al Teatro Eliseo di Roma, il 6 gennaio 1951, la Compagnia Pagnani-Cervi, ha rappresentato la commedia in quattro atti di Ugo Betti: LA REGINA E GLI INSORTI.

* In un paese imprecisato, ma non imprecisabile, un moto rivoluzionario ha abbattuto il trono, rovesciato il governo e instaurato nel terrore la repubblica popolare con tutte le sue orrende conseguenze: persecuzioni, processi sommari, torture, stragi. La paura e la codardia dilagano, il sospetto e la denuncia imperversano, l'odio e la crudeltà trionfano e l'istinto di conservazione con le sue disperate esigenze spinge gli uomini alle più basse abiezioni. Argia, una prostituta che fra le troppe conoscenze di passo può contare un solo amico, fugge dalla città per cercare consiglio ed aiuto in Raimondo, un mestatore che ha saputo così ben manovrare da inserirsi nei ranghi degli insorti e occuparvi un posto di rilievo. Lo raggiunge fra i monti, in un posto di blocco dove si raccolgono le fila delle affannose battute con le quali viene cercata la ex regina miracolosamente scampata al massacro della famiglia reale.

Raimondo non vuole pasticci e abbandonerebbe volentieri Argia al suo destino se non fosse tentato di sfruttare il tremendo segreto che ella custodisce. Nel gruppo di viaggiatori che con lei è stato fermato e trattenuto, Argia ha saputo individuare la regina nascosta sotto le vesti stracciate di una contadina. E' ormai un povero essere senza più volontà, nè dignità, divorato dal terrore, pronto ad ogni viltà, umiliato e offeso da tutti, che tutto è disposto ad accettare pur di salvare la pelle. Non ci vuol molto, dunque, perchè Argia le strappi gli ultimi gioielli nascosti in una pagnotta e i nomi dei fedeli che dirigono nell'ombra la controrivoluzione e che Raimondo provvederà a ricattare proficuamente; ma quando sta per avviarla verso una falsa fuga nella quale, secondo i piani, dovrebbe restare uccisa, Argia ha pena di quella creatura che ha conservato di umano solo la paura della morte e tenta di salvarla offrendole una vera fuga. Messo già in sospetto dall'atteggiamento spavaldo e provocatorio proprio del mestiere di prostituta, il commissario Amos — un ex garzone di latteria — interpreta lo strattagemma col quale Argia ha messo in allarme le sentinelle per far fuggire la regina, come un tentativo di fuga; e la mette senz'altro sotto processo accusandola di essere lei la regina. La cosa appare ad Argia così grottesca, che in un primo momento se ne diverte come di un gioco: quando però comprende il pericolo cui va incontro è troppo tardi. Raimondo si rifiuta di testimoniare sulla sua vera identità; il popolo tumultua inveendo contro di lei; la collera e la ferocia rigurgitano per ogni dove con rivoltante bestialità. E allora dal fondo del suo animo di creatura perduta e naufragata rampolla un disperato bisogno di orgogliosa reazione: sarà lei, la prostituta insultata e disprezzata, la donna caduta nel fango, a rivendicare i supremi valori dell'onore e della libertà; lei che rifiutando la salvezza pur di non firmare a nome della regina una confessione obbrobriosa, pur di non tradire i suoi presunti amici, pur di non cedere ai ricatti più orrendi, morirà regalmente riscattando, nel nome di una ritrovata dignità umana, il suo passato e la vergogna del mondo.

La commedia è ben costruita, teatralmente solida, appassionante nelle svolte e nei modi, drammatica nei contrasti e nei dibattiti, poeticamente significante nell'eroica determinazione che induce la protagonista a sacrificarsi e a redimersi esemplarmente come fece, in situazioni analoghe, quel generale Della Rovere la cui storia stupefacente ci è raccontata da Indro Montanelli.

Questa volta il torbido rigurgito di vizi, di colpe, di aberrazioni del quale Betti si compiace di vedere infettato il mondo è messo al servizio di un'idea di dignità umana che riscatta ogni turpitudine; come quel tanto di letterario che specie negli ultimi due atti gonfia il dialogo e raffredda capziosamente i sentimenti nel dibattito e nella discussione, trova eloquenza umana nell'esposizione di esigenze e di impulsi la cui autenticità ci è fin troppo documentata dalla cronaca e dalla storia di oggi.

L'esecuzione, concertata con intelligente e acuta comprensione da Alessandro Blasetti, è stata eccellente. Andreina Pagnani ha dato vibrante rilievo alla complessa figura di Argia esprimendone di volta in volta la spavalderia e la disperazione, la doppiezza e la nobiltà, la fermezza e l'abbandono. Gino Cervi è stato un commissario duro, insinuante, spietato, vigoroso nell'invettiva e suadente nella tentazione. Il Migliari, un generale megalomane ed enfatico, il Garrani, un Raimondo cinico e senza scrupoli, la Da Venezia, una regina distrutta e angosciata, il Tedeschi, l'Isnenghi e gli altri tutti hanno composto un insieme fosco e vivo cui il drammatico scenario di Mario Chiari ha conferito sinistra evidenza. Sei o sette chiamate per atto hanno assicurato il successo dello spettacolo.

Ermanno Contini

* **Al Teatro Excelsior di Milano, l'8 gennaio 1951, la Compagnia Sabbatini-Calindri-Villi-Volonghi-Volpi-Riva, ha rappresentato la commedia in tre atti di Giorgio Bernard Shaw: OH, IL MATRIMONIO!..,**

* Questa commedia che G. B. Shaw ha fatto rappresentare nel 1908, esamina con critica più spiritosa che costruttiva l'istituzione, la legislazione e la moralità (che talvolta rasenta, nella sua più facile, o per lo meno più furbesca critica, l'immoralità) del matrimonio. Il matrimonio, come ci è apparso descritto ascoltando questa commedia, è già su-

perato da un pezzo dalla legislazione britannica; ma i bravi attori della brillante Compagnia dai molti nomi che recita all'Excelsior, con la gustosa regia di Corrado Pavolini, l'hanno recitata bonariamente, allegramente, spregiudicatamente, meritandosi ripetuti applausi dopo ogni atto. Ma se *Getting Married* fosse stata recitata tutta intera, senza tagli e tutta di seguito, senza interruzioni, come voleva G. B. S., che affermava di essere tornato, con questo interminabile atto unico, alla tecnica di Sofocle, non credo che il pubblico avrebbe riso sì spesso. *Getting Married* non è un dramma, non è una commedia; si inizia con alcune scene di vivacissima buffoneria, e poi si distende in un dialogo che non finisce mai; o meglio, in una discussione che si sviluppa per esemplificazioni. E' vero che la legge che impedisce con ogni cautela che un matrimonio, anche se male assortito, si sciolga troppo facilmente, governa i matrimoni in quasi tutti i Paesi del mondo; ma nella commedia in questione, quasi tutto è britannico, a cominciare dal padre — che è vescovo — d'una giovane donna, che durante l'atto shawiano dovrebbe sposarsi immediatamente, e poi, mentre si sta apparecchiando la tavola per il banchetto nuziale, rompe il fidanzamento, per riaggiustarlo più tardi, quando gli invitati sono già tornati a casa delusi e bisogna mandare le carrozze in giro per ricondurli alla festa. Il matrimonio ha corso il pericolo di naufragare, perchè, prima che si celebrasse, i due fidanzati hanno ricevuto libri nei quali sono espresse le responsabilità che essi assumono sposandosi. Il più spaventato da quei libri è il giovine innamorato. Egli, leggendoli, ha appreso che il marito è finanziariamente responsabile di ogni malefatta di sua moglie; ed egli sa che la fanciulla che egli sta per condurre all'altare, s'occupa di questioni operaie, e suole, nei suoi pubblici discorsi, gridare accuse infamanti contro i datori di lavoro. Se gli offesi, non sempre giustamente accusati dalle parole pittoresche dell'oratrice, querelassero costei e reclamassero un grosso compenso pecuniario, l'onere di pagare spetterebbe all'uomo, del tutto innocente. Ora quel buon ragazzo non esita a sposare perchè lo trattenga l'avarizia, ma perchè non vuole che gli eccessi verbali della futura moglie gli distruggano il suo modesto patrimonio che gli consente di far vivere con agiatezza la madre e la sorella.

Un dissenso simile potrebbe anche essere serio; ma la commedia di Shaw, che è preceduta da ventiseimila parole di prefazione, viene presentata nel modo più folle, con gustoso carattere di caricatura. Prima di questo episodio, altri, illuminanti aspetti diversi del matrimonio, si erano iniziati e svolti. Avevamo, tra l'altro, conosciuto il fratello del vescovo, sposato, benchè sia vecchiotto, a una deliziosa futilissima creatura, che lo adora, e adora anche un altro, uno snob beffardo che sul biglietto di visita porta scritto, sotto il nome, queste parole tremende: « Il famoso vigliacco, già luogotenente nel 165° fucilieri ». E' un codardo singolare: s'è battuto in duello una decina di volte, senza paura; e, in guerra s'era comportato tanto male, per impedire un'azione sicuramente vittoriosa, comandata da un ufficiale d'origine plebea. La glorificazione di un uomo senza tradizioni aristocratiche lo avrebbe offeso. Come si vede, la burla, la satira, il capovolgimento, la convulsione shawiane sono in azione. La moglie del vecchio fratello del vescovo s'è innamorata di quel vigliacco patentato; ma è anche innamorata del proprio marito; e si duole che una donna non possa avere più mariti, uno per le ore dello spirito, un altro per le ore nelle quali lo spirito è assente. E il povero marito che l'adora, per lasciarla libera, con disperato dolore ha finto di batterla, perchè il divorzio fosse pronunciato contro di lui, ed ella potesse unirsi all'uomo che ora le piace.

Tutti gli inconvenienti e le sorprese del matrimonio sono descritti o rappresentati in questa maniera esasperatamente paradossale. Quasi ogni parte delle ventiseimila parole della prefazione ha la sua propria rappresentazione, che è quasi sempre una riduzione all'assurdo. In quel giorno nuziale, nella casa del vescovo, gli inconvenienti del matrimonio sono quasi tutti personificati. Il male comincia quando le varie personificazioni si mettono ad argomentare. I soprassalti determinati dalle divertenti apparizioni e definizioni dei personaggi cedono il posto a un lungo dibattito, che non diventa mai serio o grave, e che, invece di diventare comico, perde la leggerezza discorsiva, il sapore stravagante, la smorfia, il sogghigno, l'agilità del lazzo, la possibilità della risata cordiale. Tutta la parte polemica, cioè la sostanza della commedia, andrebbe tagliata via, per lasciare il posto alla psicologia parodistica dei personaggi. Verso la fine, la commedia si solleva, ma non molto, da questo esame del matrimonio attuale, che, in verità, fa sembrare più stravaganti della dura legge le aspirazioni, talora poligamiche, dei personaggi. Dal dibattito salta fuori qualche vecchia verità; questa, per esempio: è ingiusto che la moglie d'un galeotto resti legata a lui (lo aveva già detto tanti e tanti anni prima ne *La morte civile* il nostro Giacometti); e che il matrimonio starà bene in piedi quando saranno garantite l'indipendenza economica della donna e l'indipendenza economica del marito. Come si vede non propone rimedi facili G. B. S. Si limita a tentare invano di far formulare dai suoi personaggi un contratto matrimoniale tipo; ma quei legislatori, invece di accordarsi si azzuffano. Sì che la commedia si chiude con una strana e non chiara invenzione: quella di una veggente, che quando non lo era ancora, aveva tradito cinque volte il marito, che parla in *trance* al vescovo, del quale è segretamente innamorata, dell'amore etereo, sollevato dalla terra e reso in grembo alla Venere Celeste.

Questa buffa donna, che è la moglie d'un carbonaio, dice alcune cose alte e pure, shawianamente messe in una bocca impura. Essa è la cognata del venditore di verdura che viene incaricato di dirigere il rito nuziale, Questo fruttivendolo, chi sa perchè, nella rappresentazione italiana, è divenuto un fattore.

Nel 1908 *Getting Married* non ebbe buone accoglienze, come non lo ebbe *Mesalliance*, commedia dello stesso stampo, che affronta problemi di eugenetica. G. B. S., dopo questo doppio insuccesso, s'era convinto che la critica l'avesse con lui; e presentò la commedia che scrisse dopo, cioè *La prima commedia di*

Fanny, come opera di un X-Z, e, nel prologo di essa, mostrò la caricatura di alcuni fra i più noti critici di Londra. E forse fu uno di essi che, ricordando le molte parole di *Getting Married*, quando più tardi, G. B. S. rappresentò *Androclo e il leone*, osservò malignamente che l'autore aveva, in questa commedia, compiuto lo sforzo grandissimo di portare alla ribalta il protagonista senza fargli pronunciare una sillaba. Questo protagonista era il leone.

Prima che si iniziasse la rappresentazione, Francesco Prandi ha evocato con parola squisitamente animata, la figura di Bernard Shaw, ricercando nel gran derisore sottili delicatezze di ordine sentimentale. L'interessante discorso è stato molto applaudito. Vivace l'interpretazione di Ernesto Sabbatini, Calindri, Olga Villi, Franco Volpi, Lina Volonghi, Isabella Riva, Anny Ninchi, Roberta Mari e del Pierantoni.

Renato Simoni

* **Al Teatro Valle di Roma, l'11 gennaio 1951, la Compagnia Nazionale diretta da Guido Salvini, ha rappresentato la commedia storica in tre atti di Maxwell Anderson: ANNA PER MILLE GIORNI.**

Di questa opera Anna of the Thousand Days *di Maxwell Anderson, ci siamo ampiamente occupati — per la prima recita a New York — con una corrispondenza di Gino Caimi, pubblicata nel fascicolo doppio 75-76 del 1° gennaio 1949, quando fu inscenata al «Shabert Theatre» a cura della Playwrights' Company di Leland Hayward. Interpreti della prima rappresentazione americana: Rex Harrison; Yoyce Redman; Ludlow Maury; Allan Stevenson; Russel Gaige; Sir Thomas More; Monica Lang.*

* Anna Bolena fu regina per mille giorni; ma l'amore di Enrico VIII per lei durò undici anni e fu così strettamente intrecciato alle vicende politiche dell'epoca che la storia d'Inghilterra ne restò per sempre segnata. Lo scisma che nel 1533 divise la Gran Bretagna da Roma fu provocato dalla necessità che il re desse un erede al trono, superasse l'opposizione di Clemente VII al divorzio da Caterina d'Aragona, passasse in seconde nozze e ne legittimasse la discendenza. Tutto questo era legato al pericolo di una nuova guerra di successione, alla vittoria della Spagna sulla Francia, all'influenza che Carlo V s'era assicurata sul pontefice, all'ambizione del cardinale Wolsey il quale assommando i poteri civili del Cancelliere e quelli ecclesiastici del Legato pontificio aveva preparato il terreno all'unione dell'autorità temporale e spirituale, alla forte corrente anticlericale che dominava il paese ed al nazionalismo della chiesa anglicana.

L'amore di Enrico per Anna era ben poca cosa di fronte a siffatti interessi ed Enrico era troppo legalitario per lasciarsi trascinare ad avventurosi colpi di testa. Era libertino e pio, crudele e magnifico, violento e infido come un principe del Rinascimento, ma era anche un perfetto inglese; e come tale conosceva l'arte di far coincidere le ragioni particolari con quelle generali, di accordare le proprie passioni con quelle del suo popolo, e di imporre al paese non più di quello che era disposto a fare. In tal modo, antiluterano e difensore del cattolicesimo, ruppe con Roma; innamorato di Anna Bolena la sposò per ragioni di Stato e, ossequiente della legge, compì orrendi delitti senza che nessuno potesse accusarlo di ingiustizia o di arbitrio.

Ma il teatro ha le sue esigenze e Maxwell Anderson nel portare sulla scena una così drammatica e appassionante materia, ha creduto opportuno di manipolarla in maniera da renderla ancor più drammatica e appassionante subordinando tanti eventi e tanti intrighi al frenetico amore di Enrico e allo sfrenato orgoglio di Anna. La quale, innamorata di un giovane nobile, respinge sdegnosamente le offerte del re: la sua fierezza non le permette di cedere nemmeno ad un sovrano e tanto lo esaspera con le sue ripulse che alla fine Enrico, pur di spuntarla, le promette di incoronarla regina. Solo così ella accetta di succedere alla sorella nei favori del sovrano che non ama e che tutto è disposto a fare pur di essere amato.

Quando l'annullamento del primo matrimonio viene negato dal papa, Anna si accende di furore e pretende ad ogni costo che il re mantenga la parola data accettando il consiglio di sottrarsi alla dipendenza del pontefice e di dichiararsi capo della chiesa anglicana. La ribellione sarà gravida di conseguenze e imporrà molte condanne a morte; ma Anna è inflessibile: sta per avere un bambino e vuole assolutamente che suo figlio non perda il diritto di successione. Ancora una volta Enrico capitola: è schiavo di lei e non c'è cosa che non farebbe per farla contenta. Lo scisma viene deciso, i beni dei monasteri incamerati, i sacerdoti ribelli decapitati, Enrico scomunicato, Anna incoronata regina, sua figlia (ha dato alla luce una femmina: Elisabetta) dichiarata erede legittima. Ora finalmente Anna si placa: nel suo cuore altero e protervo si scioglie ogni riserbo e si accende un appassionato amore per lo sposo.

E' proprio ora, al culmine dell'ascesa e della potenza, che ha inizio il tragico precipitare del destino di Anna. Innamorato quand'era respinto, Enrico si disamora adesso che è amato: le umiliazioni subite, le stragi ordinate, la stanchezza dei sensi, un nuovo amore per Jane Seymour, la delusione di non aver avuto un figlio maschio, lo rivoltano a poco a poco contro la moglie, finchè le mene del Cancelliere, servilmente deciso a secondare i suoi capricci, attizzano la gelosia del re contro la regina. Accusata di adulterio Anna viene arrestata e processata e quando Enrico, ferito dalle false testimonianze procuratesi dal tribunale, pretende di sapere se fu veramente tradito, Anna ritrova la sua furente fierezza e afferma le colpe che non ha commesse pur di vendicarsi di lui.

La commedia è bene impiantata, costruita solidamente con un vigore teatrale che si manifesta non soltanto nella estrema forzatura dei caratteri, delle passioni e delle situazioni, ma anche nella gagliarda crudezza del dialogo. Pur non essendosi distaccato dalla convenzionale immagine che la tradizione ci ha lasciato di Enrico VIII e, anzi, avendo ad essa improntato tutta la commedia secondo metodi e modi che ricordano le compiacenti e incalzanti riduzioni cinematografiche, Anderson è riuscito a comporre un'opera scenica che si riveste di nobile attrazione colpendo la fantasia e seducendo il sentimento degli spettatori.

Guido Salvini ha messo in scena la commedia con sapiente abi-

lità, bene coadiuvato da Giulio Coltellacci autore di un ingegnoso scenario e dei sontuosi costumi. L'esecuzione è stata ammirevole. Vivi Gioi e Vittorio Gassman hanno dato ancora una volta la misura del loro valore e delle loro risorse, ottimamente coadiuvati da tutti gli altri.

Ermanno Contini

* **Al Piccolo Teatro di Milano, il 12 gennaio 1951, nell'assenza della Compagnia stabile del teatro stesso, impegnata al Carignano di Torino per un corso straordinario di rappresentazioni, il Gruppo della RAI di Milano, diretto da Enzo Ferrieri, ha recitato la commedia in tre atti e un epilogo di G. Superville: IL LADRO DI RAGAZZI.**

* Curiosa e gentile commedia di un poeta, scritta talora con parole più allusive che espressive; mitemente caricaturale, con fantasie comiche e dolenti gracili o delicatamente assurde. I personaggi di *Il ladro di ragazzi*, buonissimi, hanno quasi tutti, più che pensieri concreti, sfumature di idee esili e decorative un poco puerili; e quel tanto di fiaba che li unisce entro la tela di ragno di un facsimile d'azione, oscilla tra il ritmo e l'immagine ed evita le cadenze concordi, lasciando presentire assonanze che non si baciano mai, anzi neppure si sfiorano, perchè per dolce paura di una risoluta realtà, anche verbale, schivano le parole troppo concrete.

Un colonnello americano del Sud, che si fa chiamare Bigua, e che si considera il vincitore morale di non so quale battaglia, che probabilmente non fu mai combattuta in alcun luogo, s'è trasportato a Parigi con la madre, Misia Cayetana e con la moglie, Desposaria, al solo scopo di indurre la più rinomata scienza francese a far diventare fecondo lo sterile grembo della sunnominata Desposaria. Bigua, infatti, non sogna che di diventare padre. I ginecologi hanno un bel dirgli: «Vostra moglie non concepirà mai!». Egli sorride incredulo, tutto fidente nella sua ostinata illusione. Ai figli non nati e non nascituri, il buon signore dedica cure che, se non si temesse di offendere la sua qualità di colonnello, si potrebbero definire materne. Egli passa, infatti, la giornata a cucire a macchina camiciolette e calzoncini; e prepara sorridendo la bilancia che servirà a pesare, prima e dopo i pasti, il nascituro e tiene pronto e sottomano il talco profumato che addolcirà i piccoli bruciori della rosea pelle del bimbo. Insomma, per l'ansiosa speranza di diventare padre, egli vive una vita da puerpera. Tutto questo ridicolo, immesso nell'innocenza estatica della commedia, non appare grottesco, ma anzi bonario e quasi condiscendente a un amabile ideale.

Purtroppo le speranze ostinate del colonnello sono continuamente distrutte dalla scienza; ed egli, un giorno, non potendo ottenere un fantolino dalla moglie, se lo procura da sè, rubando un ragazzetto in un cortile dove giocolava miserrimo, abbandonato dai genitori, non benvoluto da anima viva. Il colonnello Bigua ruba questo piccolo Antonio, e la madre e la moglie accettano il monello piovuto dal cielo, ossia portato in casa dal *pater familias*, entro il grembo a larghe pieghe del tabarro.

Le cose non si complicano, come avverrebbe in una commedia che avesse un po' di quadratura e di verosimiglianza, per interventi della polizia. La polizia è una istituzione troppo realistica per i tre atti di Superville. Appare, invece, un altro padre, che è proprio il rovescio di quella medaglia che è il colonnello. Questo altro padre porta al colonnello una fanciulla sedicenne o diciassettenne; e dice all'esitante sud-americano: «Io sono poverissimo e non posso nutricare questa mia figlia. Mia moglie è una mala femmina, e la ragazza, se venisse con noi, si perderebbe. Voi che adottate i ragazzi razziati nei cortili, adottate anche la giovinetta che io vi affido».

Il colonnello rifiuta; ma è un uomo che, quando dice «no», si comporta sempre come se avesse detto «sì». Per questo la conclusione di tutti i suoi rifiuti è che la ragazza, Marcella, resta definitivamente in casa del ricco sterile, che la circonda di cure attente e trepide. E va a finire che il colonnello della pampa s'innamora di Marcella; se ne innamora con sgomento dolceamaro, e ripete a se stesso: «Io l'amo! Io l'amo! Questo è il mio segreto». Segreto che tutti sanno; la severa signora Cayetana, madre del vincitore morale, e Desposaria, moglie del medesimo. E invano queste due donne si oppongono a quel tremendo amore. Marcella s'infiamma di tanto desio del colonnello che il peccato pare inevitabile: tanto più che il vecchio uomo sospira, delira, impreca contro le donne della sua famiglia; ed è incitato da Marcella, fanciulla ancora, a fuggire con lei. Ma al momento di partire, gli scrupoli e i rimorsi assalgono quel buon vecchio fanciullone, che rinuncia alla fuga. Ahi!, per questa rinuncia avviene che un giovinotto spregiudicatissimo, fratello maggiore del bambino rubato dal signor Bigua, cacciatosi nella casa di costui, si prende la ragazza e le toglie l'innocenza. Che resta, sulla terra, al colonnello, dopo tanta perdita? Nulla. Ed egli decide di uccidersi; e si butta nella Senna, di dove un seccatore lo trae a salvamento. Il colonnello non muore, dunque; ma vive peggio che se fosse morto: muto, chiuso nella tetra camera ove l'hanno portato, odiando la vita che gli hanno ridata, la moglie che non lo vuole, e le sue donne che alzano tanto vento di sospiri attorno al suo letto. Ma, ecco, egli apprende da Marcella che l'infame seduttore l'ha abbandonata con un nascituro in grembo; e allora egli torna alla vita. Avrà, dunque, il figlio tanto sospirato ed aspettato; sarà, sì, di un altro, ma, in fondo, generato dalla esitazione e dalla rinuncia del colonnello all'immortale amore. E' giunta per il colonnello la invocata ora della felicità. Egli sarà padre e insieme nonno; padre, per virtù del suo pensiero, nonno perchè la figlia adottiva gli avrà dato un erede. E la commedia finisce, mista di comicità e di poesia, di parodia della retorica e d'amore per l'eccesso di sentimento che può anche generare la retorica.

Essa fu applaudita molto e giustamente anche a scena aperta. L'ha messa in scena con accurata e felice e pittoresca regia Enzo Ferrieri entro buoni quadri scenici del giovane Convalli, e costumi di Emma Colderini. La Compagnia della Radio italiana, che s'è, per l'occasione, annesso Sergio Tofano, l'ha recitata assai bene. Divertente e commovente e pittoresco, Tofano, applaudito a scena aperta; delicatamente semplice e viva la signorina Enrica Corti, divertente assai Rina Franchetti e commovente la signora Itala Martini, ben secondata dal De Monticelli e dal Porta.

Renato Simoni

I QUATTRO INCHIOSTRI DI DARIO NICCODEMI

Per non parlar del quinto, che nei suoi copioni serviva solo a scrivere la parola «fine».

* Pochi, credo, hanno amato il Teatro quanto Dario Niccodemi. Il proprio e quello degli altri. Tutto il Teatro, insomma. Per rendersi conto dell'intensità di questo amore occorreva sorprendere Niccodemi mentre lavorava, oppure osservarlo durante le prove delle commedie.

Dario scriveva i suoi copioni a mano, pazientemente, battuta dopo battuta, con quattro penne intinte a turno in quattro boccette d'inchiostro dal colore diverso: rosso, verde, blu, nero. Rosso: i nomi dei personaggi. Verde: le didascalie. Nero: le battute. Blu: le sottolineature dei nomi e delle didascalie. Sovente uno degli inchiostri si addossava le attribuzioni di un altro e le parti si invertivano: l'importante era che ciascun colore fosse presente e assumesse una responsabilità. Mai una cancellatura, una correzione, un pentimento. E quando la necessità di sostituire una frase o un « fra parentesi » si rivelava ineluttabile, con la crucciata abnegazione di uno scolaro punito e costretto a copiare cento volte la frase: « Prometto di essere buono », egli rifaceva tutta la pagina da capo, sempre con quattro inchiostri, anche se la dannata correzione riguardava l'ultima riga. Chiunque penserebbe che un tale sistema di scrittura costringesse l'autore a patire sulle sudate carte almeno sei mesi, prima di arrivare alla sospirata parola « fine » (la sola scritta in carattere violetto), invece, malgrado quella volontaria penitenza, almeno due commedie — *Acidalia* e *L'alba, il giorno, la notte* — venivano compiute in tre giorni.

Durante settantadue ore, Niccodemi chiuso nella sua casa di via Sant'Andrea (« E' fuori Milano », aveva detto a una cinquantina di persone la fedelissima portinaia), non si era alzato dal tavolo che per prendere qualche doccia e qualche tazza di tè ugualmente bollenti. Ma il quarto giorno, assaporava la gioia di ritrovarsi fra le mani il suo ammirabile copione e stringendoselo sottobraccio raggiungeva il Teatro Manzoni con poche decine dei suoi lunghissimi passi, percorrendo le consuete strade. « Ecco Niccodemi », dicevano, segnandolo a dito, i negozianti di via Verri e delle Case Rotte, compresi quelli che non avevano mai sentito una sua commedia. Alto, gagliardo, l'atletica corporatura quasi ammansita dal magistrale « doppio petto » tagliato da un grande sarto e dalla linea delle spalle un po' curve, il volto olivastro, dall'aspetto vagamente mongolo, disegnato con durezza da pochi tratti essenziali (le forti mascelle, il gran naso aquilino sotto il quale spiccavano i baffi all'americana, disegnati in nero di China, due formidabili rughe agli angoli della bocca, la fronte ampissima, gli scarsi capelli ormai decisi a resistere soltanto sulle tempie e sull'occipite), Niccodemi incarnava un personaggio inconfondibile. Tutto concorreva a rendere il suo aspetto eccezionalmente autorevole, a incominciare dall'eleganza: cravatta di raso con perla al centro, fazzoletto di neve nel taschino, scarpe sfavillanti; dove i pantaloni segnavano la piega, la stoffa sembrava granito.

Gli attori, tutti gli attori, ma specialmente quelli che dovevano poi formare la sua memorabile Compagnia, avevano per lui un rispetto e una considerazione rari; e non soltanto perchè era un autore di talento e un direttore sagacissimo (il vocabolo « regista » non era ancora stato inventato), ma, forse, perchè non veniva al Teatro dal Teatro — non era cioè, come molti di loro, figlio d'arte — ma dalla vita, che lo aveva sospinto tumultuosamente dalla nativa Toscana al Sud-America e di là a Parigi. Sapevano che le sue prime commedie, *L'aigrette*, *Il rifugio* e *I pescicani*, egli le aveva scritte in francese, che le aveva tenute a battesimo la grande Gabriella Réjane, e che molto si sarebbe potuto imparare da quell'uomo che giungeva alle prove con la puntualità di un impiegato di banca. Seduto in platea, in una poltrona collocata nel bel mezzo del corridoio centrale, ben di rado Niccodemi interrompeva la prova per muovere un appunto a un attore: lasciava che il dialogo — quel dialogo rovente, esasperato, che nasceva dall'urto di elementari passioni umane: l'amore, il piacere, il denaro, la volontà di potenza — fluisse senza pause da capo a fondo; poi faceva successivamente cenno ai diversi interpreti: « Scusi: va benissimo; tutto benissimo... (incominciava invariabilmente); soltanto, io accentuerei quella frase... »; oppure: « Io, se fossi in lei, farei una pausa dopo l'uscita della donna »; oppure: « Se fossi in lei, cercherei forse un tono più deciso ». A forza di « benissimo », di « abbia pazienza », di « perfettamente, grazie », egli plasmava l'interpretazione a modo suo usando la cortesia di un perfetto « hidalgo ». Questo non gli impediva di salire talvolta

sul palcoscenico e di recitare un atto intero sostenendo da solo tutte le parti, da quell'ottimo attore che era, tanto perchè gli altri vedessero e sentissero quello che avrebbe fatto lui « se fosse stato in loro ». E la Compagnia, seduta in cerchio, lo ascoltava attonita. Poi l'autore-attore raggiungeva di nuovo la sua poltrona e riascoltava due o tre volte tutto l'atto: sempre come se non ne conoscesse neppure una sillaba, come se fosse stato scritto da un altro, ora sorridendo, ora ridendo, ora commovendosi, attento, assorto, rapito: spettatore di se stesso.

Come chiunque, Niccodemi si lasciava influenzare da simpatie e antipatie. Per esempio, non aveva alcuna tenerezza per Luigi Cimara: tanto che non voleva affidare *La nemica* a Tina di Lorenzo pensando che quel giovane attore, nella sua commedia, non sarebbe riuscito a nulla. « Con quella recitazione... — diceva. — E con quei capelli rossi... Macchè... ».

« Senti, Dario: — intervenne Armando Falconi — tu ci dài la commedia per Napoli, almeno per Napoli: noi la mettiamo in prova al « Sannazzaro », poi tu ci vieni a sentire: se Cimara ti va, bene; se non ti va, ti restituiamo il copione. D'accordo? Ti aspettiamo a Napoli il diciotto ».

Ma nel pomeriggio del diciassette, Niccodemi è già in un palco di proscenio per assistere alla prova. Finita la quale, Falconi e Cimara, con facce da imputati che attendono la sentenza, guardano verso il palco; ma Niccodemi ne ha già scavalcato il parapetto e muove verso i due a mani tese: « Scusatemi — dice — ero stato un imbecille » (veramente, da buon livornese, egli si serviva di una parola del suo dialetto, piena di colore e di nerbo: ma essa non è riproducibile). E da allora Cimara non ebbe amico più affezionato di Dario.

Un giorno, invogliato dal fatto che a Parigi notissimi attori della prosa si erano dati a recitare con successo la rivista, Niccodemi volle metter in scena al « Manzoni », con la sua famosa Compagnia (che aveva appena finito di recitare *La figlia di Jorio*), una rivista di Falconi e Biancoli: *Triangoli*. E fu quella la sola volta in cui alle prove non si udì mai la sua voce: nessun « benissimo »; nessun « io, forse, al suo posto... ». Il genere era troppo sconcertante, per lui: quelle spericolate parodie, quelle strofette, quelle paradossali impennate del dialogo lo intimidivano. Durante dieci prove, Niccodemi tacque. Ma all'undicesima si sentì in platea un perentorio: « No, no! » e lo si vide salire rapidamente la scaletta del palcoscenico, sostituirsi all'attore che stava ballando un *tango* con Elsa Merlini, cingerle morbidamente la vita e — guancia contro guancia, espressione ispirata — ripetere due volte quel ballo con perfetto stile, fra la stupefazione della Compagnia che alla fine scoppiava in un applauso.

Ben pochi autori conquistarono il pubblico e il successo in modo più bruciante del suo. I più grandi attori italiani recitavano simultaneamente le sue commedie in tutte le città, avvicendando *La nemica* all'*Ombra*, *La volata* al *Titano*, *Scampolo* alla *Madonna*. A Milano, una sera, in ben sette teatri su sette si rappresentavano lavori suoi. Niccodemi scriveva infaticabilmente e correva senza tregua qua e là, sostenendo le fatiche di innumerevoli prove e le ansie di quelle prime recite delle quali egli diceva sempre: « E' inutile: sono troppo emozionanti per me ». Soltanto un singolare complesso di circostanze gli impediva di assistere alle prove della *Maestrina*, che Tina di Lorenzo annunziava quale « nuovissima » al « Carignano » di Torino. La commedia andava così in scena senza di lui; ma durante l'intervallo fra il primo e il secondo atto, ecco un telegramma da Milano: « Sto per arrivare, Dario ». E alle dieci e tre quarti una macchina scoperta, bianca, sfavillante, si fermava di colpo dinanzi all'ingresso del teatro: ne scendeva un signore avvolto in uno spolverino pure bianco, foderato di rosso, che entrava nel teatro esauritissimo e si affiancava alle due dozzine di spettatori che ascoltavano la commedia stando in piedi nell'atrietto. Il secondo atto era a metà: le battute si succedevano in un silenzio inverosimile, il pubblico appariva « preso ». E dopo qualche minuto il signore giunto tardi, fissando il palcoscenico con occhi da ipnotico, incominciava a mormorare: « Bravi... Quanto sono bravi... (e gli occhi gli si riempivano di lagrime) Bravi... ». Quando calò il sipario, parve che le acclamazioni non dovessero finire più: e lo strano spettatore, piangente, continuava a battere le mani a sua volta ripetendo: « Bravi... ». Dopo cinque o sei chiamate, Tina di Lorenzo e Armando Falconi riconoscevano in fondo alla platea lo spolverino bianco e rosso, facevano cenno al pubblico di applaudire l'autore che era laggiù, e davano l'esempio applaudendo per primi. Sicchè si vide l'autore applaudire gli attori; gli attori, l'autore; e il pubblico, ora questo or quelli, volgendosi da ogni parte. Poi Niccodemi saliva in palcoscenico, e, finite le chiamate, era un diluvio di baci e di abbracci ai suoi interpreti. Ma egli si guardava intorno, quasi cercasse qualcuno che non c'era o non si faceva vedere: quel tale che aveva scritto *La maestrina* e che era riuscito a far piangere un uomo di teatro navigato e indurito come lui, Dario Niccodemi...

Angelo Frattini

Sapete nulla del teatro nel Venezuela? Qui c'è tutto: dall'A alla Z; ma è un alfabeto pronunciato da un neonato

★ Prima ancora che venissero verificati i miei documenti e che gli addetti doganali avessero compiuto la visita al mio bagaglio, avevo già notato, nell'atrio del sontuoso areoporto di Maiquetia, un umile manifestino che avvertiva: « Al Teatro Municipal di Caracas, a partire da domani, recite della compagnia spagnola di Maria Guerrero, con Pepe Romeu, Aurora Mendoza, Julio Villareal ».

La sera seguente mi recai al Municipal per tempo, onde procurarmi il biglietto per assistere alla rappresentazione de *La Infanzona* di Don Jacinto Benavente. Subito mi venne in mente il proverbio toscano « Cuoco sull'uscio pochi affari in cucina »! L'uomo addetto alla vendita dei biglietti, infatti, anzichè starsene allo sportello del botteghino a soddisfare le richieste del pubblico, era comodamente seduto sotto il portico avanti alla porta chiusa del teatro e, con un sigaro tra le labbra, guardava un giornale illustrato. Il primo ad acquistare un biglietto per il « patio », cioè una poltrona di platea, fui io; e la rappresentazione avrebbe dovuto avere inizio soltanto venti minuti più tardi.

— Che vuole — mi disse l'uomo del botteghino — con la grande « Temporada » che si sta svolgendo al Nuevo Circo, stagione alla quale partecipa il meraviglioso, coraggiosissimo, divino torero Diamante Negro, come si può pretendere che la gente spenda i soldi anche per il teatro?

La stagione nell'arena terminò; ma ne cominciarono altre, poi altre. In ogni città che visitavo, tranne Caracas e Ciudad Bolivar, incontravo numerose e belle « plazas de toros» ma nessun teatro degno di tal nome.

Eppure di teatro si parla anche nel Venezuela; e nessuna terra, a mio avviso, è così provvista di mezzi, non soltanto materiali (che vi sono abbondantissimi) per degnamente ospitarlo. Mentre la folla urla e va in visibilio per le piroette che il torero compie davanti al povero animale predestinato, qualcuno si raduna in determinati circoli dove, in mancanza d'altro, si leggono copioni e si discute del come dovrebbe essere, se esistesse, il teatro venezolano. Frequentando appunto codesti ambienti, ho avuto modo di assumere tutte quelle informazioni attraverso le quali si può tracciare un profilo abbastanza esatto del teatro creolo in generale e, più particolarmente, di quello venezolano.

Il più antico documento che mi è stato dato di rintracciare negli archivi di Caracas, è una licenza per la esecuzione di una rappresentazione drammatica, concessa dallo « Alcalde », cioè dal Sindaco della città, in data 28 giugno 1600. Tale data può senz'altro essere considerata come la fede di nascita del teatro nel Venezuela. Sebbene non sia fatta menzione, nella nostra licenza, del genere di quella prima rappresentazione, si può quasi con certezza ritenere essersi trattato di genere sacro. Il primo spettacolo del quale si hanno più complete notizie, fu dato all'aperto, nello stesso luogo ove trovasi oggi la famosa piazza Bolivar, verso la fine del '600. Fu uno spettacolo sacro intitolato alla Madonna del Rosario, e che aveva come introduzione, incredibilmente lunga, una lode della Santissima Vergine. Fino al 1760 la odierna piazza Simòn Bolivar fu il luogo delle rappresentazioni. Più tardi furono aperte al pubblico piccole sale ove, « ... con ridicoli apparati decorativi, si rappresentavano cose ancora più ridicole... ».

Nel frattempo, onde rendere meno monotoni i soliti temi sacri, fu concesso di mescolarli a temi profani. Interessante, a questo proposito, la disputa accesasi tra l'Autorità Ecclesiastica da un lato e quella Civile dall'altro, in merito al diritto di censura. Pose fine alla questione un decreto reale del 1777 col quale veniva stabilito che la commissione di censura dovesse essere composta da due membri civili e da uno ecclesiastico.

La storia di Caracas serba grato ricordo del Governatore del Re Don Manuel Gonzales Y Torres De Navarro. Costui, oltre ad avere un nome tanto imponente, era solito alternare un boccale di Ron ad un'opera che abbellisse la città e che conferisse lustro al suo casato. Così nell'anno 1783, il buon Don Manuel, con mezzi suoi propri e senza attingere per nulla al fondo pubblico, mise mano alla costruzione del primo teatro in terra creola, e lo regalò alla cittadinanza. In una descrizione che ne fa il grande esploratore naturalista e filosofo tedesco Alexander Von Humbold, si legge: « ... in esso si rappresentano, incredibilmente male, opere di poca importanza. La sala è costruita in modo che la platea, nella quale gli uomini siedono separati dalle donne, rimane scoperta. Sicchè possono ammirarsi, nello stesso tempo, gli attori e le stelle... ».

In quel primo teatro, ove inizialmente agirono soltanto « aficionados » (dilettanti), si produssero i primi lavori di autori creoli; e lì debuttarono Ramon Garcia, Sata e Vitari. Il terribile terremoto del 1812 distrusse anche il teatro; poi venne la guerra per l'indipendenza. Il vento della libertà, che agitò l'ampio mantello del « Libertador » Simon Bolivar, soffiò e rimosse la polvere, naturalmente, anche nel campo del teatro. Gli animi dei giovani autori, accesi da novello fervore, produssero i loro primi e ancora acerbi frutti. Le rappresentazioni avvenivano in una sala del palazzo di Don Ambrosio Cardoso; fino a che, nell'anno 1831, non fu costruito il Coliseo. Questo, dal nome pomposo, altro non era che un misero locale privo di qualsiasi attrezzatura, dove, alla luce delle puzzolenti lampade ad olio di cocco, si produssero Talma e Raquel, oggi considerati universalmente quali capostipiti della genia drammatica creola. Agivano, nello stesso periodo, altre sale di spettacolo. Ma, come riferisce Rosa Y Celina Giusti nel saggio « Appreciacion del teatro venezolano », si trattava di qualcosa di simile a riunioni da bettola, durante le quali il pubblico, inferocito per la mancanza assoluta di abilità da parte degli attori, lanciava proiettili di ogni genere senza distinzione a Erode, al Demonio e alla Vergine Santissima.

Nel 1854 si costruì il Teatro Caracas che era « comodo y hermoso » e che, al posto delle lampade ad olio di cocco le quali rendevano l'aria pressochè ir-

respirabile, presentava la grande novità della illuminazione a gas. Tra gli artisti che vi agirono, da ricordare Geeman, Tiberini e Morelli. Il promettente periodo di fioritura artistica fu di breve durata, inaridito ben presto dalla atmosfera di agitazioni politiche sviluppatasi agli inizi della seconda metà dell'800. Con l'avvento al potere del liberale civilizzatore Guzmàn Blanco, le arti, in ogni campo, si avviano a subire un interessante movimento di trasformazione. A Guzmàn Blanco si deve la costruzione del teatro che, intitolato inizialmente al suo nome, si chiama oggi Teatro Municipal, e che è tra i più grandi e più belli del Sud America. Guzmàn Blanco non si limitò alla costruzione del teatro come edificio; ma, intuendo e definendo esattamente la posizione della sua Nazione nei confronti dell'arte drammatica, chiamò a Caracas una compagnia diretta da Griffel, la quale avrebbe dovuto avere carattere stabile. Il suo progetto era quello di giungere al teatro nazionale favorendo innanzi tutto la nascita degli attori, e portando alle scene opere di autori venezolani.

Nel 1887 avvenne a Caracas un fatto di notevole importanza per il teatro. Un gruppo di giovani, incoraggiato dall'opera del Governo, fondò un « Liceo Artistico Dramatico » promotori del quale furono Pedro Emilio Coll e Juan Michelena. E codesta sorta di Accademia Drammatica diede al Paese attori abbastanza ben preparati. Tra essi Julio Zavarse, Elias Toro e Francisco Garcia. Il secolo XIX si chiude mentre, immanente tragedia delle libere repubbliche creole, una delle tante rivoluzioni toglie il potere a Guzmàn Blanco e il regime di dittatura e di terrore che ne segue non permette al teatro di ascendere dai termini appena rudimentali ai quali era giunto. Fatta eccezione per alcune commedie dialettali, le migliori delle quali portano la firma di Alfredo Rey, Josè Maria Manrique e Calixto Pompa, gran vuoto intorno al teatro venezolano e a tutto il teatro creolo in genere, fino all'epoca contemporanea.

Nei primi anni del '900 il campo è dominato dal nome di Leopoldo Ayala Michelena. Egli, nel 1914, valendosi dell'opera dei pochi attori venezolani e di alcuni stranieri, tra i quali la signora italiana Eugenia Zufoli, inizia una campagna che varrà ad elevare le sorti del teatro in tutti i Paesi bolivarieni. Leopoldo Ayala Michelena è considerato un maestro nel Venezuela nei confronti del teatro. La sua prima commedia, *Emocion*, ebbe un enorme successo. Poi scrisse *Al dejar las muñecas*, opera che, sebbene non incontrasse il favore del pubblico, è senz'altro fornita di uno spunto geniale e condotta con notevole originalità. Con *Esclavos modernos* e *Danosle hoy* Michelena dà il maggior segno della sua maturità. Si tratta di due commedie a sfondo sociale, nella seconda delle quali, specialmente, è rappresentata con intensità drammatica notevolissima la triste condizione del popolo venezolano sotto la dittatura.

Dopo il periodo fecondo di Ayala Michelena, per assistere ancora a lavori di marca nazionale occorre attendere fino al non lontano 1933. In tale anno la compagnia di Jesus Izquierdo rappresenta, con buon successo, la commedia *El puntal*, prima opera del giovane Victor Manuel Rivas. Più tardi lo stesso faceva rappresentare *Zamurada* e *Hombres*, commedie che terminarono fra la generale disapprovazione. L'anno seguente lo stesso autore ottenne, con *Antesala*, il primo premio dell'Ateneo di Caracas. Di Victor Manuel Rivas, autore assai geniale sebbene discontinuo, è pronta una trilogia dal titolo *La guerra decrepita* che si compone dei seguenti drammi: *El pueblo, Se fueron los hombres, El puente*. Per ora è stata messa in scena soltanto *El pueblo* ed ha riportato unanimi consensi. Il lavoro, che come dice nella sua critica Wolfgang Dietrich « ... va da alma a alma... » ha molto impressionato poichè si tratta, per il teatro venezolano, della prima rappresentazione comprendente numerose scene di massa. Arcila Farias, critico molto apprezzato, considera *El pueblo* « ... base del vero teatro venezolano ». Ed avendo quest'opera riscosso grande successo in tutte le nazioni bolivariane, Victor Manuel Rivas è considerato l'iniziatore del teatro creolo. Altro merito del Rivas è quello di avere fondato in Caracas la società « Amigos del teatro » la quale, principalmente, si occupa della formazione degli attori. Per iniziativa e per merito di detta società, è stato messo in scena, al Teatro Municipal, il dramma *Abigaïl* del poeta Andrés Eloy Blanco. Si tratta di un tema biblico scritto in purissimi versi castigliani. Altro autore in ascesa è Aquiles Certad. Ha scritto: *Tres maridos al azar, Cuando quedamos trece* e *Lo que le faltaba a Eva*. Questa ultima opera, secondo la critica di Rivas Lazaro, è una vera promessa. Dice infatti il critico: « ... Se l'autore non ha ancora conquistato l'alloro definitivo, egli è certamente un candidato al trionfo ». Guillermo Menes è l'autore di *El marido de Nives Marmol;* una commedia che ha vinto un premio cospicuo messo in palio da un quotidiano di Caracas.

Sempre per merito della società « Amigos del Teatro » si è assistito alle rappresentazioni di *Huanachone* di Rodolfo Quintero; *Sangre mestizia* di Leticia Maneiro e *Ultimo mensaje* di Francisco Calcaño. A proposito di quest'ultimo, ricorderò che egli lavora anche, con non comune passione, in qualità di attore. Un'altra sua commedia, intitolata *El polo negativo*, ha suscitato pareri assai discordi in quanto si distacca dal tema che sembra dover essere il tema obbligato del teatro venezolano, ossia il tema sociale.

Uno dei nomi più rilevanti dell'attuale teatro creolo è quello di Luis Peraza. Egli ha scritto una diecina di opere, quattro delle quali, *El matador de Palomas; Tres cariños; Mala siembra* e *El hombre que se fuè* sono già state rappresentate. *El hombre que se fuè* ha ottenuto un successo senza precedenti, e replicato per 150 sere.

Altri autori di minor risalto, ma su i quali non meno che su gli altri si appuntano le speranze del teatro creolo, sono: Eduardo Innes Gonzales, che ha dato al pubblico le due discrete commedie *La de los claveles rojos* e *Vivir para los demas*, e Manuel Vicente Tinoco che ha scritto *El cabo mogollo* e *Rastrojal*. Poi Angel Fuenmayor il quale, però, nella sua *Pacto de boda* (Patto di nozze) è risultato prolisso e molto artificioso.

Mi piace ricordare, in particolar modo, lo spirito scanzonato e l'estro vivace del giornalista commediografo Ramon David Leon il quale, allo scopo soprattutto di denunciare l'assenteismo del pubblico nei riguardi del teatro drammatico, ha scritto una di-

vertentissima commedia intitolata *Teatro sin espectadores* (Teatro senza spettatori).
Terminata la breve rassegna degli autori, accennerò agli attori i quali, malgrado gli sforzi che si stanno compiendo in proposito, sono ancora pochi e insufficientemente preparati. Dopo la morte dei bravi Teofilo Leal, Antonio Saavedra e Jesus Izquierdo, noti in tutto il mondo creolo, attualmente godono maggior credito Rafael Guinand, Ramon Zapata, Pepe Torre, Elvira Hass, Carmen Antillano, Luisa Silva. Oltre a questi attori, che agiscono spesso in unica formazione e sporadicamente anche divisi, producendosi quasi sempre avanti ad uno scarsissimo pubblico il quale non si astiene dal manifestare clamorosamente la propria opinione, esiste una compagnia teatrale operaia patrocinata dal Ministero del Lavoro, la quale svolge un'attività intesa ad educare al teatro le masse lavoratrici. Ho detto svolge, ma avrei meglio rappresentato la realtà dicendo « dovrebbe svolgere », dato che, dopo mesi e mesi di prove, tutto va a monte senza che si ritrovi neanche la minima parte di quei fondi (sempre abbondanti) che erano stati stanziati per lo spettacolo.
A Caracas, i molti volenterosi che amano il teatro sul serio e che sentono il desiderio di apprendere, si accostano e si affiancano alle belle iniziative che vengono spesso prese dalle varie colonie di stranieri sotto il patrocinio delle rispettive ambasciate. Ricorderò a tale proposito una davvero eccellente *Dream girl* di Tennessee Williams data dal Centro di Studio degli Stati Uniti d'America, e una lodevolissima *Come le foglie* di Giacosa recitata da tutti italiani (bravissimi e assai ben preparati) nel teatro della Casa d'Italia.
I venezolani non sono ottimisti circa le loro possibilità drammatiche. Credono di non possedere alcuna di quelle doti necessarie per diventare attori. Personalmente non la penso in tal modo. Basta passeggiare per la Piazza Bolivar a qualunque ora del giorno e della notte, e mettersi ad osservare attentamente i gesti, il modo di conversare, la mimica di quel popolo, per convincersi del contrario. Ma questa è la vita, mentre essi credono che il teatro sia un'altra cosa. Sbagliano, evidentemente. **Mario Bonaca**
Caracas, gennaio 1951.

Perchè Franck ha ucciso?

* Continuando il discorso, dove l'abbiam lasciato nel fascicolo scorso per mancanza di spazio, veniamo dunque a *La neige était sale*, tratta da un romanzo del noto e disprezzato Simenon, presentata all'« Oeuvre » da Raymond Rouleau. Una grande sorpresa. E diciamo grande sorpresa, e non grande novità, perchè i parigini sono rimasti scossi, oltre che dichiaratamente favorevoli, anche se non sarebbero capaci di spiegare le ragioni del loro entusiasmo. Ad accrescere la confusione di giudizio ha contribuito non poco la critica ufficiale, che con prudenza si è limitata a tessere le lodi della regia e degli attori, dimenticando l'autore che da circa trent'anni sembra unanimamente condannato da tutta la società letteraria francese. E la ragione è chiara, almeno fino ad un certo punto; Simenon, nato a Liegi nel 1903, dopo esser stato giornalista tra i diciotto e i vent'anni, diventò Sim, cioè il fabbricante di romanzi popolari, a sfondo poliziesco; e come tale è abbastanza ben conosciuto anche in Italia. In meno di venti anni, egli ha così messo al mondo più di quattrocento volumi, tra i quali l'intero ciclo Maigret, il famoso ispettore di polizia. Poi si trasformò in psicologo, in autore di romanzi d'avventura, tenendo sempre viva l'acuta atmosfera densa d'azione e povera di pensiero, che però non manca di un'estrema abilità di narratore che gli fa sperimentare con successo i procedimenti cinematografici e quelli del *roman-feuilleton*. Ma fino ad oggi egli era considerato una specie di paria della letteratura, che aveva avuto il coraggio di abbassare la nobile arte narrativa al livello dell'intreccio poliziesco; che perciò osasse affrontare il teatro, sia pure con la collaborazione di Frédéric Dard, come hanno fatto autori della fama di Gide o di Montherlant, non era un'idea che gli spettatori potessero facilmente accettare. Ma il pubblico non conserva in genere i propri pregiudizi a lungo, e se prima che si alzasse il sipario era diffidente, alla fine non aveva alcun dubbio, ed ha acclamato a lungo, con quell'improvviso cambiamento di opinione della folla parigina, che non esita a riconoscere i propri torti. La critica, invece, si è difesa con prudenza, e se a proposito di Gide e di Montherlant aveva parlato di sovrabbondanza, a proposito di Simenon ha parlato di penuria.
Naturalmente, il dramma è a sfondo poliziesco; la vicenda si impernia sulla figura di Franck, che senza alcun scopo pugnala un ufficiale di un non meglio identificato esercito invasore. Intorno a lui si muovono i molti personaggi, che non sempre confinano con la realtà: la madre, una vecchia prostituta che vive commerciando la bellezza di uno stuolo di graziose ragazze, la fidanzata delusa e quasi sedotta, un misterioso commissario di polizia. E Franck non si limita a compiere un delitto inutile, ma inutilmente si costituisce e subisce la condanna senza mai giustificare in un qualsiasi modo il proprio gesto o il proprio pensiero; non valgono i pianti della madre nè l'amore della fidanzata. La vicenda è quindi messa in movimento da questa insondabile gratuità del crimine iniziale, e intorno ad essa si esaurisce. Resta soltanto la domanda che ogni spettatore si pone: Perchè Franck ha ucciso?
E, strano ma vero, la commedia è piaciuta proprio perchè non ha dato risposta a questo legittimo interrogativo. Franck si porta nella tomba il grande segreto, ed al critico resta il problema di questa assoluta povertà di risorse che, per un ignoto processo creativo, si trasforma in materia poetica. Qualcuno ha accennato ad una sotterranea vena di autolesionismo e di masochismo cerebrale, per cui Franck avrebbe ucciso soltanto per sopportare senza un lamento le conseguenze della propria colpa. E la spiegazione è accettabile, dato che lo psicologismo belga di Simenon non poteva trovare altra via per elevarsi al di sopra di quella comunemente battuta dai *giallisti*. Il suo me-

rito è stato quindi quello di proporre chiaramente questo problema al pubblico, e di fargli intendere la sua volontà di non-risoluzione. Ma è possibile fare opera d'arte di un'antitesi? In fondo, la ragione per la quale Franck uccide è ignota a lui stesso, ed egli è uomo ben lontano dal poter prevedere il nascosto fine benefico di un gesto malefico, che quindi soggiace piuttosto ad un fatale senso di autodistruzione. Si potrebbe pensare a O' Neill, ma mentre in questi il personaggio cade nell'immoralità, in Simenon cade nella amoralità, che non presenta nessuna valvola di sicurezza, nessuna via di scampo, e che perciò è umanamente meno comprensibile e meno adatta a giustificare un assassinio. Simenon non ha quindi vinto senza riserve, dato che ciò che è gratuito nella vita non può esserlo in arte. Gli annali della criminologia sono pieni di casi simili a quello di Franck, ma ciò non toglie che si tratta di individui eccezionali che, teatralmente, lasciano sempre una sia pur lieve traccia di oscurità.

L'eccezione del personaggio è stata quindi giustificata da Simenon solo in parte; e si potrebbe quasi affermare che l'eccessiva coerenza psicologica del personaggio nuoce alla dinamica dell'opera, mancando quel tanto di incertezza necessaria all'oscillazione dei contrasti. Tuttavia anche questo è superato, e lo spettatore resta affascinato dallo sgranare inesorabile della vicenda, senza soste, senza pause, nè scatti dialogici. Con questo non vogliamo dire che a Simenon vada riconosciuta soltanto una grande abilità di mestiere e la conoscenza, oltre che dei suoi personaggi, anche del suo pubblico. Anzi, egli ha dimostrato una profonda comprensione dello smarrimento morale e psichico della società moderna, e in fondo la inutilità del crimine di Franck è simile all'inutilità di molti altri crimini: questa comprensione dei problemi attuali è piaciuta al pubblico fino a farlo delirare, così che il sipario è calato su di un successo incontestabile.

Lo strano trionfo di Simenon deriva quindi da valori del tutto eterogenei; l'elementarietà dei personaggi e della vicenda non esiste, ed è evidente che l'effetto è stato raggiunto attraverso mezzi retorici nascosti da una falsa semplicità di dialogo e d'intreccio. Ma la semplicità di un'opera d'arte, in fondo, è sempre apparente, e in questo caso è stata sorretta da uno studio accurato delle involuzioni psicologiche dei personaggi, che l'interpretazione di Lucienne Bagaert, Daniel Gélin e France Descaut ha messo maggiormente in evidenza. Con questo riuscito tentativo teatrale, Simenon ha dimostrato di possedere semplicità artistica, ordine costruttivo e armonia psicologica; tre meriti che, non ostante la loro fama, molti grandi nomi del teatro francese non hanno.

Su altre ragioni riposa invece il successo della novità di Jean Bernard-Luc, *Le complexe de Philemon*, presentata al « Théâtre Montparnasse », nell'ottima interpretazione di Suzanne Flon, Guisol, Aslan e Lucienne Grandpierre; la commedia prende a soggetto un argomento molto serio, il complesso psicoanalitico, per fare dell'« esprit-comique » alla Molière. Essa appartiene certamente al genere « boulevard », per la sua particolare comicità astuta e leggera, che l'autore aveva già dimostrato nell'*Amour vient en jouant*. Certo, la psicanalisi, per quanto ormai superata scientificamente nei suoi presupposti freudiani, interessa sempre di più il pubblico che dimostra ancora di sapersi divertire alle spalle della medicina; e l'intreccio rivela chiaramente le intenzioni scherzose dell'opera. Una coppia felice viene improvvisamente turbata da dubbi psicoanalitici, dal momento in cui Hélène Saint-Faust (la moglie) si accorge, dopo aver ascoltato una conferenza dell'insigne studioso David Kouglow, che suo marito assume dormendo delle espressioni dolenti; e si sa che questo è un sintomo inequivocabile. La psicanalisi infatti afferma in proposito che un individuo può credere erroneamente di essere felice e tranquillo, non essendolo affatto. La premurosa moglie, con intenzioni certamente ottime, si affanna allora per tutta la commedia a ricostruire insieme all'insigne professore le probabili cause di questo tormento inconscio, che pullula evidentemente dalla psiche infantile. Qual è il « fatto » dimenticato che è l'origine della sofferenza ancestrale?

E qui comincia quell'interrogatorio così ben conosciuto dal pubblico dell'ultima letteratura cinematografica. Si scopre ad un tratto che il padre di François Saint-Faust è morto per un accidente di... ascensore; e François fanciullo giocava spesso con l'ascensore. Che sia stato lui a provocare la caduta della cabina, commettendo così un assassinio involontario? L'ipotesi crolla ben presto, perchè si sa che François non era presente il giorno della morte del padre. Allora sorge la seconda ipotesi, più fondata e più eccitante ancora. La sorella di François non volle assistere al matrimonio: l'odorante possibilità di un sentimento incestuoso solletica subito le narici sensibili dello psicoanalista, come dice Gabriel Marcel. La moglie allora costringe precipitosamente il marito a telefonare alla sorella per chiederle le ragioni della sua assenza nel bel giorno delle nozze. Ma questa, per quanto imprigionata dal casco del parrucchiere, ha la memoria ottima, e ricorda che al matrimonio assisteva regolarmente, e particolarmente felice; ed ecco un'altra « traccia » che va in fumo. E così procede la commedia, tra incertezze che nascono dal nulla e ricadono nel nulla.

Ma quel che più conta considerare non è tanto l'intreccio, quanto il procedimento che ha rivelato in Bernard-Luc un autore comico di alta qualità; e il procedimento risale da un lato alla tragedia greca, del genere di *Edipo Re*, e dall'altro al romanzo poliziesco. E infine, tutto tende a sfruttare un tema caro al grande Molière, la satira dei medici e della medicina. Tuttavia, non vogliamo fare paragoni azzardati; certamente Molière conserva un tono che affronta il problema del carattere, che crea quindi un tipo fondamentale e insostituibile, a traverso mezzi contenutistici di estrema semplicità. Bernard-Luc invece cade spesso nella sottigliezza, nello psicologismo da dozzina, ed avendo la presunzione di una maggiore profondità, raggiunge una minor forza rappresentativa. Ma a parte l'accostamento, per sua natura pericoloso, la comicità del *Complexe de Philemon* risulta irresistibile proprio perchè basata su elementi del tutto illusori: l'intreccio e il dialogo sorgono dal nulla, cioè da un timore infondato, si svilup-

pano nel nulla, complicandosi di elementi inesistenti, e ricadono nel nulla. Il dramma che si delinea si risolve in una bolla di sapone, e resta la piacevole impressione di un'opera che con mezzi estremamente semplici crea l'illusione della consistenza, per riportarci nella tranquilla e serena realtà.

Per ultima, accenneremo alla novità di M.me Deguy, *Les Condamnés,* presentata al « Théâtre des Noctambules », con la regìa di André Reybaz, e la mirabile interpretazione di Morhange, Sainte-Jean e dello stesso Reybaz. E diciamo subito che si tratta di un'opera che qualcuno non ha esitato a definire il gran successo della stagione, quella che più di tutte sarebbe destinata ad avere risonanza universale, sì che potrebbe essere rappresentata con ugual successo a Londra, a Madrid, come a Berlino. E con essa, siamo in un'atmosfera tutta diversa da quella delle precedenti, soffocante e tormentosa nel suo sviluppo, ma alla fine illuminata d'improvviso da un raggio divino di fede e di volontà.

Les Condamnés fu in verità già pubblicato nel 1944 dall'editore Plon, nella collezione « L'Epi », con un'abbondante e forse eccessiva prefazione di Gabriel Marcel, che parve sproporzionata all'interesse ed al valore reale dell'opera. Ora però, dopo che essa ha superato la prova della rappresentazione, non vi possono essere molti dubbi intorno ai suoi meriti, ed alla sua perfezione stilistica. Il soggetto non è nuovo, ed è stato anzi recentemente affrontato da Katleen Koyle nel suo romanzo, *A flock of birds,* e tratta di un condannato a morte che si ribella al proprio destino, contro una sentenza che egli ritiene ragionevolmente ingiusta. In questo dramma di Deguy, scritto durante l'occupazione tedesca, in occasione della fucilazione da parte dei tedeschi del fratello dell'autrice, il condannato è un giovane capitano che in un momento di follìa si è permesso qualche innocente scherzo con il tiranno della città; tanto innocente però, agli occhi del tiranno, che egli è stato immediatamente imprigionato, ed attende l'atroce conseguenza del suo gesto di follìa. All'alba la sua giovane vita sarà troncata, senza ragione nè scopo, per il solo capriccio di un uomo che per la stupidità degli altri ha il potere di vita e di morte sui suoi sudditi. Il povero capitano quasi non può credere alla realtà di quanto è successo, e spera di svegliarsi da un momento all'altro da quello che crede un incubo; ma infine deve arrendersi all'evidenza.

E qui interviene la nota umana, la più sincera di tutta l'opera. Il capitano, in un comprensibile scatto di egoismo, desidera dalle persone che lo circondano un qualsiasi compenso per accettare con rassegnazione la propria sorte, e subirla; chiede così all'amata Rosalinda di morire con lui. Ma ella, per quanto innamorata, non può accettare una proposta così crudele, e riesce solo a promettergli di vivere eternamente legata al ricordo di lui. Accetta infine anzi di essere la sua amante, per avere un figlio che lo continui. Ma può bastare all'infelice il pensiero di un probabile erede del suo nome e del suo sangue? La dichiarazione antimaterialista di tutta la vicenda è evidente, ed in essa consiste il vero valore dell'opera, che infine si complica di un terzo elemento, quello trascendentale. Nel carcere vive una prostituta quasi folle che rivela al capitano come egli sia il responsabile della morte di una giovane da lui amata. Così, nel capitano, freme il sospetto di una colpa che fino allora ignorava, e che vagamente gli fa comprendere quanto egli sia, insieme ai suoi simili, responsabile della miseria universale. La via per la grazia è aperta nel suo cuore, ed ora egli si sente più preparato ad affrontare spiritualmente il mistero della morte.

Così che interviene un nuovo personaggio, specie di deus ex machina, che si era reso necessario dato lo sviluppo della vicenda: Santa Caterina, la quale spalanca al morituro le segrete strade di Dio per giungere all'anima dell'uomo. Si comprende infine la «tesi» dell'opera, che intende dimostrare come a volte, nell'istante della morte, l'uomo riesca a comprendere quello che non aveva compreso per tutta la vita. L'esecuzione imminente diventa per il giovane e non più infelice capitano un atto di fede, nel quale egli può fare appello alla propria libertà ed alla conquista della vera coscienza. In tal modo si comprende che i condannati sono coloro che vivono male, e non coloro che sanno morire bene, in pace con loro stessi e con Dio, in una nuova visione del bene e del male.

E non vorremmo far pensare che l'opera di Mme Deguy appartenga a quel genere di teatro che nella propria presunzione pseudofilosofica sommerge il ritmo drammatico con l'affermazione di una tesi presupposta. Nel caso specifico, il contenuto speculativo, cioè l'articolazione fondamentale del rapporto tra libertà e grazia, che già fu il tema preferito da molta letteratura medioevale, è diluito e nascosto attraverso un processo attivo, teatrale infine, dialogico e dinamico, che rivela nell'autore una eccezionale tempra di scrittrice. Per di più, si può affermare che il problema tra libertà fisica e libertà spirituale è analizzato in modo perfetto, sia da un punto di vista psicologico, sia da quello universale, sì che potrebbe restare il medesimo anche se riportato in qualsiasi epoca e in qualsiasi paese. E se è vero che ciascuno di noi potrebbe essere costretto a vivere gli ultimi suoi istanti in una condizione analoga a quella dell'infelice capitano, si comprende il valore particolarmente attuale dell'opera. La quale è stata forse compresa solo in parte dal pubblico parigino. Ciò che naturalmente non toglie nulla al suo valore artistico; più di qualcosa invece al suo valore spettacolare: nonostante i molti pregi di pensiero e di illuminazione, infatti, *Les Condamnés* è un dramma che ha il difetto fondamentale della staticità, dato che la vicenda non riesce del tutto a superare la mancanza di un personaggio che crei il contrasto necessario con la figura del condannato. In altre parole, il dramma si esaurisce psicologicamente, ciò che riduce non poco la materia espressiva. Ma infine è bene che in questa « Saison » così varia e piena di sorprese non manchi l'opera che riesce ad imporre con sufficiente naturalezza uno dei problemi più drammatici della nostra epoca.

Marcel Le Duc

Parigi, gennaio 1951.

COME LA FRANCIA TEATRALE E' SOLO PARIGI, COSI' IL TEATRO AMERICANO E' SOLO BROADWAY

ESISTE UN TEATRO DI PROSA CANADESE?

E' una domanda facile ma a cui gli stessi canadesi non saprebbero rispondere con precisione, tanto sono instabili e di vita così provvisoria le compagnie «professioniste» che da molti anni tentano di affermarsi nelle città di questo Paese. Non è che i cittadini canadesi non frequentino il teatro, ma preferiscono le Compagnie di prosa che vengono qui in tournée dagli Stati Uniti, dopo i successi raccolti sui palcoscenici di Broadway; preferiscono i nomi più noti degli attori «americani», come li chiamano qui, quasi il Canadà non fosse America. E bisogna dire che raramente i «notissimi» trovano tempo di interrompere il giro nelle città statunitensi dove le repliche si contano in genere ad alti numeri. Ma tant'è, quelli che arrivano fin qui sono sempre più conosciuti degli attori canadesi, il loro nome sui cartelloni dei non molti teatri attira sempre un maggior numero di spettatori.

Non molti teatri, ho detto. Ed è vero. A Toronto, per esempio, una città che raggiunge quasi il milione di abitanti, non esiste che un solo vecchio teatro per la prosa, il Royal Alexandra, che ha ancora gli stessi addobbi di più di trent'anni fa, un teatro dove trovano posto anche alcune rappresentazioni operistiche date da compagnie di second'ordine o da allievi del locale Conservatorio di Musica, e alcuni spettacoli di varietà. Eppure non sono pochi i tentativi, a volte coraggiosi, fino ad ora compiuti da alcune persone o alcuni gruppi per riuscire a vincere il disinteresse del pubblico canadese verso un «proprio» teatro e per stabilire delle solide basi per un «professional theatre». Alcuni anni fa una Compagnia fondata e diretta a Winnipeg da John Holden, parve dapprima avere successo. Ed infatti, sia negli spettacoli della stagione invernale, tenuti a Winnipeg, sia in quelli estivi che si svolgevano a Bala, nell'Ontario, i John Holden Players ebbero una buona accoglienza da parte del pubblico e un discreto successo anche per gli incassi. Ma poi l'interesse scemò e Holden emigrò negli Stati Uniti dopo avere dispersa la sua Compagnia. Nel 1947-'48 Sterndale Bennet, una figura molto conosciuta nei circoli teatrali di Toronto, formò e finanziò egli stesso una Compagnia che però si sciolse dopo una sola stagione con il modesto risultato di essere riuscita a mala pena ad equilibrare le spese con le entrate, ed aver consentito agli attori di uscire dall'impresa senza debiti.

Ora, però, sembra che in tutto il Canadà si tornino a fare dei tentativi. A Vancoover il «Theatre Under the Stars» con un'attività esclusivamente estiva; a London (Ontario) il «Little Theatre»; a Toronto la «New Play Society» e parecchie altre compagnie estive; nel Canadà francese «Les Compagnons de St. Laurent», che è forse l'unica compagnia di prosa canadese che, grazie ai sacrifici di tutti i componenti, riesce ad avere una vita meno frammentaria delle altre. Comunque, pochissimi di questi gruppi possono dare un lavoro stabile ad attori ed attrici. La New Play Society di Toronto, che spesso è qui ricordata come la «Canada's professional Company», dà lavoro ad alcuni attori, la maggior parte dei quali, però, per vivere, deve aiutarsi con collaborazioni radiofoniche od altro. L'incertezza della carriera e le basse paghe spingono il più delle volte gli elementi migliori negli Stati Uniti. E questo è anche un motivo per cui il teatro canadese è povero di attori. Tutto ciò, naturalmente, perchè in Canadà manca una vera tradizione teatrale. Almeno così credono qui di giustificare la mancanza di un teatro di prosa. In parte può essere questo un buon motivo; ma non basta: quello che soprattutto manca è l'interesse del pubblico che, distolto dai più facili piaceri del cinematografo, dai più popolari divertimenti sportivi, dagli attori statunitensi, dimentica il teatro canadese e, nella sua maggioranza, addirittura lo ignora. Donald Davis, uno degli organizzatori della Straw Hat Players, vede un altro aspetto del problema e dice: Allo stato attuale delle cose noi dobbiamo cercare di avere qui delle buone scuole di recitazione, con i migliori insegnamenti; altrimenti, quelli che potrebbero essere i nostri futuri attori se ne vanno altrove, dove ci sono gli insegnamenti, a Parigi, a New York, a Londra e, il più delle volte, vi rimangono.

Un'altra idea che ha molti sostenitori è quella di seguire un esempio statunitense per portare il teatro a più diretto contatto con il pubblico. Fare cioè quello che lo scorso anno, con molto successo, è stato fatto all'Hotel Edison di New York: una grande sala, un piccolo palcoscenico al centro e tutt'intorno gli spettatori: il teatro in pista, come è stato fatto recentemente anche in Italia e con vivo successo, leggo, da Aldo Trabucco, a Genova.

In certi ambienti si stanno dunque studiando i rimedi e le soluzioni per dare finalmente al Canadà il suo «legitimate theatre», ma passerà ancora del tempo, credo, prima che il problema sia risolto nella vasta complessità dei suoi termini e, soprattutto, prima che si possa eliminare, con una più intelligente e coordinata azione interna, l'influenza del teatro statunitense, in questo caso dannosa al teatro canadese sia per la concorrenza che per l'assorbimento dei migliori elementi nazionali.

L'ambiente teatrale canadese in questi giorni si consola un poco, pensando che nei prossimi mesi, per la prima volta uno spettacolo canadese, quello di Gratien Gelinas, autore ed interprete della commedia Ti-Coq, *affronterà il pubblico degli Stati Uniti, quello di Broadway compreso. E non sarà questa un'emigrazione di artisti, ma una vera e propria tournée che, si prevede, riporterà un grande successo.*

Fulvio Zana

Toronto, gennaio 1951.

DIARIO

DI CHI DICE E DI CHI FA

■ « IL PRIMO AMORE » DI ANDRE' JOSSET PER SANREMO: Il pomeriggio di domenica 14 gennaio, nella parigissima sala del Circolo di notte « Don Rodrigo », che Remigio Paone ha annesso al Teatro di via Manzoni a Milano, si è molto parlato del signor Vincenzo Spinelli domiciliato a Molfetta (Bari) in via San Domenico, 11. Se ne è parlato a sua insaputa, davanti ad una eccezionale riunione di giornalisti, scrittori e critici, onorati dalla presenza del Prefetto di Milano. I « corrispondenti » di tutti i quotidiani fuori di Milano, ed i cronisti della città, hanno segnato sui loro pezzetti di carta questo nome, e durante la notte lo hanno sillabato al telefono: S, come Sondrio; P, come Pisa; I, come Imola, ecc. Non è un nome difficile e non lo abbiamo letto sbagliato l'indomani; lo avrà letto giusto anche il signor Spinelli sulla « Gazzetta di Bari », col titolo: « Un concittadino che si fa onore ». L'onore è questo: Spinelli non ha vinto il « Premio internazionale Sanremo », ma era il solo italiano tra gli altri due rimasti in finalissima e, « moralmente », è come se lo avesse vinto. Ed ecco la storia. Al « Premio Sanremo » hanno partecipato, attratti dalla non modesta prebenda di un milione e mezzo, e la rappresentazione entro marzo, oltre trecento autori. Parleremo anche di questo falso entusiasmo; ma per ora stiamo alla cronaca. I giudici, è risaputo, erano nove: Contini, Mosca, Paone, Possenti, Palmieri, Radice, Ruggi, Ridenti, Vergani. Ognuno di questi signori ha letto oltre quaranta opere, e per ciascuna di esse, è stata fatta relazione scritta, su apposito modulo stampato: trama, giudizio, ecc. Alla riunione collegiale tenuta a Milano nella settimana dall'8 al 14 gennaio, tra continui passaggi, sono rimasti sulla tavola sedici copioni. Tredici si sono smarriti per la strada dopo una lettura di tutti i giudici; tre hanno infilata la via giusta, ma uno solo doveva giungere al traguardo. Nessuno dei nove giudici era convinto che uno dei tre copioni valesse un milione e mezzo e la rappresentazione. Si è ricominciato a discuterli e le conversazioni sono state lunghe, lunghissime; animate, animatissime. La notte del sabato, con una regolare votazione scritta, tutti meno uno (Ruggi) erano d'accordo sulla non assegnazione del premio. Ma domenica mattina, regolamento alla mano, gli organizzatori hanno detto: « si deve assegnare ». I tre copioni: *Issione, Primo amore, Il ritorno di Tierry* sono rimasti sulla tavola. Si è rifatta la diagnosi: *Il ritorno di Tierry* è stato il primo a scomparire perchè, pur essendo una commedia assai ben fatta, denotando a prima vista una indiscutibile esperienza scenica del suo autore, la vicenda cronistica era già scontata: si tratta, infatti, di un episodio della guerra partigiana in un piccolo paese della Francia. *Issione* non è una vera e propria commedia, ma un garbato divertimento letterario sul mitologico personaggio dal quale prende il titolo. Scaduto in partenza per la rappresentazione. E' rimasto solo, un po' tremante, *Il primo amore* che — comunque — ha almeno i titoli per un esperimento scenico. Votazione: sei voti a *Il primo amore;* tre voti a *Issione.* Alla riunione pubblica del pomeriggio le buste furono aperte:

IL PRIMO AMORE, di André Josset.

ISSIONE, di Vincenzo Spinelli.

IL RITORNO DI TIERRY, di Denys Amiel.

Aveva vinto un autore straniero, all'indirizzo del quale, che intanto non ne sapeva ancora nulla, gli applausi non furono calorosi. Forse non lo saranno nemmeno alla rappresentazione, e già sono state fatte, da parte della stampa, non poche riserve. Ma che cosa avrebbe potuto fare d'altro la giuria, se — in coscienza — otto su nove avevano proposto e votato per iscritto — come s'è detto — di non assegnare il premio? Si capisce che svoltasi in tal modo la vicenda non poteva essere entusiasmante.

Per chi non lo sapesse, André Josset, è il segretario generale dell'I.I.T., cioè dell'« Institut International du Théâtre »; quell'Istituto che pubblica la rivista « Le Théâtre dans le monde » e che nel luglio 1950 tenne a Parigi il suo bravo congresso, del quale riferimmo nel fascicolo 113. Inoltre egli è autore di una conosciutissima opera teatrale *Élisabeth la femme sans homme* (1935), commedia che tratta del problema conturbante di una donna senza amore.

Vincenzo Spinelli, è attualmente titolare di lettere italiane e latine nel Liceo di Molfetta e professore di Letteratura spagnola all'Università di Bari. Dopo la guerra del 1915-18 fu addetto culturale presso la nostra Ambasciata di Rio de Janeiro e successivamente lettore nell'Università di Coimbra, in Portogallo. E' rientrato in Italia nel 1948. Ci sarebbero ancora da aggiungere due parole, ma le abbiamo già dette. Le abbiamo infatti scritte nel Taccuino » del N. 118, il 1° ottobre 1950, dopo il « Premio Panna » e il suo altrettanto modesto copione vincitore. Quel taccuino ha titolo « Premio e castigo ». Rileggetelo, per favore. Ma per i frettolosi, quelli che non posseggono la collezione di « Il Dramma » e gli altri che non sanno da chi farsi prestare il fascicolo 118, basterà riportare da quello scritto, queste righe:

« Ora, per concludere, mentre ci inchiniamo dinanzi al fervore spirituale dei nostri connazionali, alla loro inesausta brama di partecipare ai grandi convegni dell'intelletto che sono i premi, vorremmo richiamarli all'umiltà, alla discrezione, all'auto-critica. Vorremmo cioè che prima di mandare a Riccione Sanremo o Venezia le loro cento cartelle scritte se le leggessero ad una ad una con la coscienza e la serietà (scusa, Mosca per il prestito) dei loro critici e si guardassero allo specchio dello spirito. Vorremmo che giudicassero da soli prima di far giudicare, che leggessero prima di far leggere. Eppoi si limitassero a par-

tecipare al premio con una letterina così concepita: " Avrei tanto desiderato inviare una mia commedia. Ma avendola preventivamente letta ritengo di non potermi esporre a una sicura delusione. Con stima, eccetera ". E noi saremmo lieti di farci promotori e fondatori di un premio destinato al commediografo dilettante che si astiene dal concorrere ai premi ».

■ Ma non c'è nulla da fare in Italia: « O premio o morte ». Un motto del quale, pare, siamo tutti fierissimi. Ed ecco che il « Premio Riccione » per una commedia si propone per la quinta volta, e — certo ammaestrati dall'esperienza — oltre il mezzo milione al primo, daranno duecentomila lire al secondo. Che sarebbe come dire: se ci sarà un *Issione* non ce lo lasceremo portar via, anche se poi — finito il ballo — nessuno lo rappresenterà mai. Dato che si rappresenti il primo, poichè al « Riccione » non è garantita la rappresentazione. E per la quinta volta ripetiamo che questo è un errore. Passiamo quindi al « Premio nazionale radiofonico » del Sindacato autori radiofonici. Concorrono le opere programmate dalla Radio Italiana, in rete nazionale, dal 1° novembre 1950 al 31 luglio 1951. Chi non è iscritto al Sindacato o non è in regola con la « posizione sociale » (ma che modo di esprimersi; vorrà dire chi non ha pagato la quota?) non può concorrere. L'articolo 5 specifica: « E' previsto un monte premi di un milione, da cui saranno detratti per le prime cinque opere, trecentomila lire, duecentomila, e ancora tre volte distinte centomila lire ». Sono ottocentomila. Subito dopo si dice che se la regìa avrà contribuito notevolmente alla realizzazione, il regista avrà centomila lire. Le avrà di certo, perchè non si può pensare a un radiodramma premiato senza che alla messa in onda abbia concorso « notevolmente » il regista. Se risulta degno ed efficace, il registra c'entra per forza: le parole e la musica non vanno in onda da sole. Su quel « monte premi » restano ancora centomila lire; che ne faranno mai, se non se ne parla? oppure abbiamo letto male?

La circolare del Sindacato autori radiofonici — via del Sudario, 44, Roma — oltre al bando del concorso, porta la relazione del Sindacato stesso dalla sua fondazione, e ancora lo statuto, ecc. Quindi, invita a iscriversi al Sindacato con cento lire per l'«iscrizione » e 600 lire per l'anno 1950-51. Per dire tutto ciò si esprimono molto democraticamente in terza persona, cioè dando del Tu. Forse hanno dimenticato che il Presidente De Gasperi, alla Camera, tempo fa, rispose a quel maleducato che lo interrogava allo stesso modo: « Giovanotto, mi dia del Lei ». L'Italia è tutta così.

■ Jacques Lemarchand, in « Le Figaro Litteraire » scioglie un vero inno sulle qualità artistiche di tre nostri attori — Franca Valeri, Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci — che recitano dal 4 gennaio a Parigi, svolgendo delle scenette, cioè facendo un « numero » in un piccolo locale (cabaret) della rue Champollion. Ma Lemarchand precisa e mette a fuoco l'eccezionalità della cosa — eccezionale per il successo e perchè italiani — col suo titolo su tre colonne: « L'art du cabaret ». Dobbiamo spiegarci meglio, ad onore dei tre attori, poichè la cosa è più importante di quanto sembra. Si parla di « straordinario successo », di « conquista di Parigi », ecc. E' innegabile una evoluzione del gusto degli spettacoli notturni a Parigi, in questo momento. Scadute rapidamente le anarchie esistenzialiste di Saint-Germain-des-Près, i vari altri locali notturni, svolgono delle frammentarie rappresentazioni teatrali, nelle quali è prezioso elemento lo spirito, dove l'intelligenza abbonda, e le indulgenze al canto o al ballo sono limitatissime. Vera e propria prosa, dunque. Si tratta di una forma di teatro confidenziale e allusivo, per platee ristrette: ironia, caricatura, parodia burlesca. Le scene caricaturali che Caprioli, Bonucci e la Valeri recitano, sono tessute sui temi: famiglia, pace, turismo, internazionalismo, cinema, teatro; soprattutto atteggiamenti della società attuale (Valeri: la signorina Snob della nostra Radio). Il canovaccio ha anche un vero e proprio titolo, e quindi un tenue filo conduttore, e niente affatto disordinato: « Canovaccio del mezzo secolo ». Dopo una settimana di recite « tutta Parigi » — non è un modo di dire — già parlava dei « tre Piccolo », che vuol dire: i tre attori italiani del Piccolo Teatro di Milano. Tutti i giornali se ne occupano: si scrive e si ripete: teatro allo stato puro; commedia dell'Arte ecc. Il « Figaro » ha scritto: « Recitano con le mani, con le spalle, con il busto ».

I tre attori si dividono, ora, due sale nella stessa notte; infine sono contesi dagli impresari. Non crediamo che la Valeri, Caprioli e Bonucci abbiano un « manager » perchè sapranno amministrarsi da soli, ma ci fa tanto piacere constatare come *tutti i critici parigini siano andati a sentirli*, ed entusiasmati, ne abbiano riferito sui loro giornali. Il che dimostra che a Parigi non avevano bisogno di Ruggero Ruggeri, nè che fosse imbiancata con denaro italiano la facciata del Teatro Michel. Basta molto meno, con tutta la simpatia che abbiamo per la Valeri, Caprioli e Bonucci, ai quali facciamo sinceramente tutti i nostri auguri. Non senza ripetere *bravi* tre volte.

■ Nel fascicolo scorso, un refuso dell'ultima riga, prima colonna, dell'articolo di Vito Pandolfi « Ancora un sogno di Peer Gynt » va necessariamente corretto per l'equivoco che, involontariamente, ne è nato. La frase di Pandolfi è questa: « Si poteva cadere semmai (cioè: la interpretazione di Vittorio Gassman) in un certo *ricciane-simo* che qua e là sembra, ecc. ». Invece di riccianesimo, il manoscritto, con la minutissima grafia di Pandolfi, diceva *nicciane-simo*, cioè, discorso rivolto a Federico Nietsche. Tra l'altro, questa pedina ora messa a posto, lascia capire chiaramente quel periodo che sembrava rivolto — quanto mai a sproposito — a Renzo Ricci.

Vito Pandolfi ci ha chiesto questa precisazione e « per rendere comprensibile il discorso e per il timore dell'equivoco » poichè il refuso rivolge una gratuita offesa al nostro caro Renzo.

Carlo Trabucco, in un suo articolo al « Popolo nuovo » del 23 gennaio « Lieto anticipo alla stagione teatrale 1950-51 », scrive:

IL BILANCIO, FINORA, E' A FAVORE DEGLI ITALIANI CON IN TESTA « IL PRETORE DE MINIMIS » DI GUGLIELMO GIANNINI.

E' LA COMMEDIA CHE LEGGERETE NEL PROSSIMO FASCICOLO

Il Teatro Svedese

IN POLEMICA TRA NATURALISMO E POESIA

La « Revue Théâtrale », diretta da Paul Arnold, dedica un recente fascicolo al Teatro Svedese. L'interessante serie di articoli contenuti cercano di dare un panorama completo dell'Arte Drammatica dei Paesi del Nord, dove da anni si tenta di uscire dal vicolo chiuso del naturalismo di Ibsen e di Strindberg. Un problema già studiato e in un certo senso anche scontato, per noi, dalle ultime correnti teatrali; ma esso è diverso per l'arte svedese, in cerca di superare gli stessi ostacoli con mezzi del tutto diversi. Quali siano le ragioni del movimento antinaturalista, e gli scopi prefissi, risulta evidente dai saggi di Sjoeberg, Linde, e soprattutto di Paer Lagerkvist, il più importante autore drammatico svedese. La polemica contro il teatro naturalista sembra quindi alla base delle tendenze moderne della Svezia; ecco brevemente le ragioni addotte in favore di un nuovo teatro di poesia.

✻ *Com'è noto, in tutto il mondo ferve oggi la polemica intorno al problema del teatro moderno, e, dinanzi ad esso, la Svezia, per quanto ancora giovane di esperienza, sembra avere una sua visione particolare che conviene far notare. Un fermento sottile e profondo agita il pensiero dei popoli nordici, che non si contentano più delle soluzioni prospettate da Stanislawsky, o di quelle di Gordon Craig, ma cercano di liberare il teatro dai legami della tradizione, pur mantenendo vive le forme già sperimentate.*

*In fondo, nella coscienza nordica, vi è sempre stata una latente opposizione tra la coscienza naturalistica e il desiderio di trasfigurazione del reale; questo processo, già chiaramente delineato nel secolo scorso, si riscontra con chiarezza in Ibsen, che raggiunse il sublime simbolismo dell'*Anitra selvatica. *Quindi non dobbiamo meravigliarci se Alf Sjoeberg afferma che senza dubbio l'incerto e l'inespresso sono gli elementi che fanno l'opera d'arte. Ma in Svezia pare che questa sensibilità per il surreale, per l'ignoto e per il trascendentale, sia diventata troppo acuta, con la conseguenza molto grave, per il teatro, dell'ermetismo. E questo dipende forse dal fatto che il messaggio del nostro tempo deve forzatamente camuffarsi per non soccombere. E ricordiamo che Sjoeberg parla di un'arte drammatica che dipende interamente dalla purezza del poeta e dei mezzi di espressione.*

Così la tendenza attuale del teatro svedese si rivela come nettamente antinaturalistica. Ed è abbastanza assennato che Paer Lagerkvist affermi che non sarebbe naturale che un attore, dinanzi agli spettatori, si comportasse come se fosse solo con il suo Dio, mentre è molto più logico che si comporti in tutt'altra maniera. Se l'attore sente in sè vivere una realtà interiore profonda, la sua recitazione ne subirà l'impronta, non dovendo certamente temere i mezzi di espressione che convengono meglio al teatro; anzi, lo studioso svedese afferma giustamente che renderebbe un cattivo servizio allo spettatore non servendosene: « Il naturalismo ha tante volte ripetuto di voler rappresentare solo il vero, il reale, che si può rimproverargli di aver voluto fare della forma un fine in se stesso, non comprendendo che ogni forma isolata è morta, e che è solo il prodotto dei tentativi di un individuo e di un'epoca che tenta di trovare la sua espressione; oppure è, come nel caso del teatro, semplicemente un adattamento alle condizioni relativamente immutabili di una certa arte. In realtà noi non possiamo dubitare che per esempio un Kean o un Ludwig Devrient non avrebbero dato un'immagine più grande e più potente di qualsiasi attore naturalista dei nostri giorni. E, tuttavia, la loro recitazione sarebbe sembrata esagerata, teatrale, se, per giudicarla, avessimo adottato il punto di vista del naturale.

Ma non avrebbero essi, grazie alla loro forma esteriore perfettamente adattata

alle necessità del teatro, dei mezzi ben superiori a quelli dei quali dispone un attore dei nostri giorni?

Si comprende perfettamente il timore del teatrale, *quando si vede come spesso il teatrale degenera in posa, ciò che è accaduto quando mancava una forte personalità. Ma noi abbiamo preso l'abitudine di farci un'idea di questo stile vedendolo nel suo declino, e non quando era nel pieno delle sue forze sane ». Ciò non toglie, egli aggiunge, che questo stile presenta i suoi pericoli, soprattutto quando si suppone che lo stile può sostituire l'ispirazione, e per rendersene conto basta leggere le regole sulle quali Goethe faceva lezione ai suoi attori di Weimar, che lo ascoltavano religiosamente.*

Quindi, la posizione del teatro svedese attuale è netta: il naturalismo sulla scena vuol dire negare che il teatro debba innanzi tutto essere teatro. E questo anche perchè, in fondo, il problema consiste nel rendersi perfettamente conto di ciò che è ad un dato momento e in una data situazione il naturale. Basta infatti commettere un errore, ed ecco che l'impostazione recitativa e drammatica, nel suo complesso, risulta errata e sproporzionata al vero. E d'altra parte, quali sono i mezzi per questo controllo fotografico? Perciò è evidente che il naturalismo è riuscito soltanto a comprimere il teatro, rifiutando tutto ciò che è veramente teatro ed accettando quello che è esterno ad esso, e quindi la sua vera sostanza. Per conseguenza, il teatro naturalista non poteva che ridurre il dramma alla parola, che è un elemento facile da usare in un determinato modo. Si poteva utilizzarla per discutere dei problemi, e, una volta esauriti questi, si poteva rappresentare l'uomo come è nella vita di tutti i giorni. E la scena forniva un'ammirevole tribuna per le predicazioni e per le analisi psicopatologiche.

E, a questo punto, Lagerkvist considera anche Ibsen uno dei responsabili, sia pure parzialmente, dello sbandamento del teatro verso un indirizzo naturalistico. Il dramma tipicamente ibseniano, egli dice, si svolge pesantemente lungo cinque atti, trasformando in virtù l'intimità e la prudenza. Ed è certo che Ibsen, soprattutto male interpretato dalle ultime generazioni, è stato ammirato più per i suoi difetti che per i suoi meriti. Infatti, anche recentemente, si è visto che egli viene interpretato con l'esclusione di tutti gli elementi poetici, in modo da ridurre notevolmente l'azione diretta del fatto lirico in favore di quello psichico e patologico. Ma Ibsen non si esaurisce in questo, anche se con i suoi difetti ha contribuito ad indicare una falsa via. Si comprende così che la sola cosa che interessa oggi in teatro, è l'esposizione e lo sviluppo del conflitto interiore; e, per questo, ci si serve della replica rapida, del dialogo analitico, perchè il conflitto non è tra passioni, sentimenti o istinti, ma tra personaggi, la cui composizione psicologica è stata smontata minuziosamente dall'autore, che cerca di distribuirne al pubblico i vari pezzi, sperando che voglia divertirsi a rimontarli. Perciò, la limitazione del teatro è inevitabile, in siffatta concezione, e giova chiedersi se la parola è l'unico elemento che debba sopravvivere, e se è necessario sbarazzare l'arte drammatica da ogni sovrastruttura poetica, sia essa atmosfera o estasi lirica. Ed è vero che vi sono degli esempi di un teatro del tutto privo di mezzi meccanici, con una scenografia astratta, che si è espresso con la sola parola, e che vi è riuscito; ma il teatro contemporaneo non deriva dalla tragedia greca bensì dalle rappresentazioni medioevali, che si servivano di mezzi espressivi esteriori. La tecnica era molto sviluppata e l'invenzione scenica più viva che mai, sì che si potevano portare a termine esperimenti spettacolari che valevano più per ciò che si faceva *che per ciò che si* diceva. *Ora, affermano gli studiosi svedesi, il nostro teatro dispone delle stesse enormi possibilità, anche se non riusciamo a servircene: « Noi possiamo così dar libero corso alla nostra immaginazione creatrice, senza però abbassare il livello del nostro gusto a quello dell'epoca medioevale e barbara, ma* utilizzando interamente i mezzi esterni per esprimere la verità interiore. *Se noi non facciamo così, è per colpa del naturalismo del teatro scritto e rappresentato, che ci impedisce, con la sua falsa estetica fotografica, di manifestare interamente la nostra interpretazione del mondo umano e del mondo delle cose ».*

E un concetto del genere è stato già enunciato dal drammaturgo irlandese Yeats,

che nella sua prefazione alle Plays for an irish theatre: *in generale — egli diceva — si pensa che nel dramma poetico c'è una contraddizione tra dramma e poesia, e che la potenza della poesia, evidente alla lettura, non fa che appesantire l'azione. Tuttavia, se noi risaliamo all'epoca aurea del teatro — appena pochi secoli or sono — noi vediamo che i caratteri sono meno disegnati, a volte appena accennati, mentre il sentimento poetico è abbondante, e che i caratteri non esistono che nelle commedie, mentre in Racine, in Corneille e nella tragedia greca, sono sostituiti dalla descrizione delle passioni umane e dei temi fondamentali: questo personaggio è geloso, quest'altro è innamorato o pieno di rimorsi, di fierezza o di collera. E' quindi evidente la grande differenza tra la concezione moderna del teatro e quella dell'antichità, per questo continuo e sempre più violento disinteresse per la materia poetica. Ragion per cui, può accadere che i personaggi di un'opera siano concepiti ed espressi in maniera eccellente, mentre l'opera stessa sia vaga e poco soddisfacente. Infatti, nelle opere moderne noi vediamo i caratteri finemente modellati, l'intrigo sviluppato e portato a termine con consumata abilità, mentre l'insieme, come visione e poema, è trascurato. L'opera così si diluisce e sparisce: non resta che qualche personaggio, e quel che egli pensa o dice o fa. Invece, nella letteratura drammatica antica, i dettagli sono moderati, e viene piuttosto messa in risalto l'architettura complessiva. Ma in fondo la ragione per la quale oggi il teatro si è indirizzato verso un modo di espressione naturalista affonda le sue radici nel nostro stesso spirito moderno. L'epoca che viviamo, infatti, con la sua mancanza di equilibrio e la violenta espansione di forze contrarie, è un'epoca barocca e fantastica, molto più fantastica di quanto sappia descriverla il naturalismo. E il senso di sicurezza che dà il naturalismo non esiste nella realtà; al contrario, noi sentiamo un bisogno ardente di esprimere l'angoscia che la vita ci comunica, e siamo nell'imbarazzo quando cerchiamo di comprendere noi stessi. Tutti i problemi interiori dell'umanità, che prima offrivano materia vivificante alla conversazione letteraria, son stati trasformati in realtà esteriori minacciose e crudeli, e ogni convinzione sentimentale è costretta a trasformarsi in volontà combattiva. In mezzo a tanta confusione, la poesia è impotente, avendo bisogno innanzi tutto di calma, di serenità e di comprensione del mistero panico dell'universo. Ecco perchè nel complesso l'importanza della letteratura è diminuita, a parte il fatto che l'epoca contemporanea possiede molti altri mezzi di conoscenza, che finiscono con l'allontanare il pubblico dall'arte che cerca di esprimere con esattezza i nostri entusiasmi e i nostri timori.*

E Lagerkvist conclude dichiarando che il tempo del naturalismo è trascorso, ed occorre trovare in noi la forza di creare un'arte che sia sì figlia della nostra epoca, ma nello stesso tempo sia evasione, illusione, se si vuole, infine sogno. Ma si vedrà che il naturalismo ha lasciato delle profonde tracce, anche se la poesia del domani agirà contro di esso. E qui non crediamo di poter seguire lo studioso svedese nella sua dichiarazione pessimistica. E' vero infatti che l'evoluzione della scienza ci porta giornalmente troppo vicini alla realtà; è vero che il simbolismo non ha raggiunto quei risultati che si speravano, e il mondo è rimasto duro e inesplicabile come quello di ieri. Ma in fondo, solo quando un'arte ha raggiunto il livello più basso della sua evoluzione, si può pensare di risalire la china per la quale è scesa; e se Strindberg ha dimostrato che si può essere naturalisti uscendo contemporaneamente dal naturalismo, non è impossibile che un'ulteriore evoluzione distrugga gli ultimi residui di un'estetica fotografica. Sostanzialmente, ci siamo accorti che la lotta del teatro contemporaneo è una lotta per la conquista di una personalità, oltre che di uno stile. Una volta raggiunta una nuova fisionomia — che sarà corrispondente alla fisionomia dell'umanità stessa — anche l'arte drammatica troverà il modo di conquistare una visione personale nuova; e questa sarà certo trasfigurazione del reale, pur partendo dalla realtà, cioè da dati di fatto percettibili i quali hanno origine nascosta e misteriosa, che è la stessa forza dello spirito e che mette in movimento il segreto meccanismo della creazione.

*

PER LA CASA DI RIPOSO

Con gli ospiti della Casa di Riposo, siamo rimasti a Natale. Meglio così. Non è affatto necessario che passi il tempo nell'Istituto di Bologna, poichè i vecchi attori non hanno ormai più fretta: non faranno più tardi alla prova, non mancheranno alla recita, e non potrà nemmeno capitar loro di fare scena vuota. L'abbiamo fatta noi, scena vuota, nel fascicolo scorso, per ragioni di spazio; saltati quindici giorni, è naturale che ci ritroviamo a parlar qui, oggi, della Befana e dei pacchi dono, dei festini che si sono svolti in via Saragozza, a Bologna, tra tutti gli ospiti sani e lieti, riconoscenti ai donatori che non sono stati pochi. Vediamo di ricostruire tutta la faccenda, prima perchè è nostro dovere darne conto; poi per la tranquillità della Reverendissima Madre Superiora che, come sempre, ha fatto le cose con la sua accorta meticolosità e soprattutto con quel tatto che mira sempre a dare ad ognuno degli ospiti la maggiore soddisfazione.

Dunque, come sempre, in prima fila, la signora Maria Rosa Aimone Marsan, che sarebbe come dire l'inesauribile Maria Rosa, (c'è anche Guido, suo marito, naturalmente, ma di Guido «non si deve» parlare) che ha mandato appositamente una persona a Bologna con quaranta piccoli panettoni e caramelle; dodici paia di calze di lana da uomo; due scialletti per donna; dell'acqua di colonia particolarmente designata alla signora Olga Giannini Novelli, vedova di Ermete Novelli; tabacco e sigari per i fumatori. Seguono a ruota, altrettanto come sempre, Italia e Remigio Paone, con 48 panettoni, che sarebbe come dire una montagna; diciamo una collina, per essere modesti. E qui, ora convien presentare due nuovi amici, che silenziosamente si sono inseriti nella schiera dei benefattori; sono due giovani industriali torinesi, squisitamente gentili: il dott. Gino Piacenza e suo fratello rag. Giorgio. Essi sono gli artefici animatori di una delle più note fabbriche piemontesi per biancheria camicie e pigiama, la «Trasformazioni Tessili» che manda per il mondo quegli indumenti tra i più eleganti che vanno sotto la sigla TT. Inoltre, i cari amici Piacenza, sono gli animatori disinteressati, come tutti gli altri componenti il comitato industriale, della rivista «Club» per la moda maschile. Gino e Giorgio, hanno mandato a Bologna, per i nostri ospiti, dodici camicie di flanella di lana. Di questi tempi è una faccenda importante.

La signora d'Antonio, vedova del non dimenticato amministratore d'Antonio, ha mandato due scatole con panettoni. A questo primo gruppo di doni è stato aggiunto, per ogni singolo pacco, ciò che l'ospite aveva bisogno; ed a questo si è provveduto (per un importo occorrente di 40.290) con 15.000 lire inviate direttamente da Tullio Carminati; 500, di un anonimo visitatore, integrate altresì con 20.000 che noi abbiamo chieste a Salvatore De Marco e che immediatamente ci ha mandato, metà per sè, e metà per la Compagnia «Gandusio-Besozzi-Solari», infine, 5000 lire ci ha dato Bernardo Papa. Ad altre persone ci eravamo rivolte per la «Befana», e subito avevano mandato, ma non avendone più avuto bisogno specificamente per i pacchi, segniamo le somme con tutte le altre, qui sotto, non senza aver prima ringraziato con inchini e riverenze per tutti. Quindi

TERZO ELENCO DEL QUARTO MILIONE

IN MEMORIA DI DONATA E PERCHÈ UNA CAMERA DELLA CASA DI RIPOSO PORTI IL SUO NOME

Nicola De Pirro	L.	10.000
Italia e Remigio Paone	»	20.000
Teatro Nuovo	»	10.000
Teatro di via Manzoni	»	10.000
Ente Pomeriggi musicali	»	5.000
Gianni Agus	»	2.000
B.I.A.T.	»	5.000
A.R.C.	»	2.000
Mariarosa e Guido Aimone Marsan	»	10.000
Renato Perugia	»	5.000
Guidino	»	5.000
Claudio Tridenti Pozzi	»	5.000
Orio Vergani	»	5.000
Dr. Alberto Bianchi	L.	5.000
Aldo Versè	»	5.000
Gli amici Levi e Pandolfi	»	5.000
Franco Scandurra	»	1.000

FUNZIONARI ED IMPIEGATI DELLA «SPETTACOLI ERREPI»

Dr. Adolfo Smidile	L.	1.000
Enrico Civita	»	1.000
Arturo Buleghin	»	2.000
Orazio Megozzi	»	1.000
Marga Bianchi	»	1.000
Massimo Libassi	»	1.000
Renato Libassi	»	1.000
Chica Francioli	L.	1.000
Polda Oggioni	»	1.000
Adriana Celoria	»	500
Carla Di Pietro	»	500
Anna Cortese	»	500
Sonia Mantovani	»	500
Lina Vannetta	»	500
Anna Ghiglione	»	500
Carla Carraccino	»	300
Ebe Beretta	»	300
Flora Frigo	»	300
Pia Orlandini	»	300
Gigi Cestaro	»	300
Maschere Teatro Nuovo	»	1.000
Masch. Teatro Manzoni	»	1.000
E.R.T. Ditta Capocomicale Gramatica	»	5.000

ATTORI E ATTRICI COMPAGNIA EMMA GRAMATICA

Emma Gramatica	L.	5.000
Giulio Stival	»	2.000
Carlo Lombardi	»	1.000
Pina Cei	»	500
Andrea Volo	»	500
Elvira Borelli	»	300
Riccardo Tassani	»	300
Ferdinando Santini	»	200
Loredana Savelli	»	1.000
Nais Lago	»	300
Enrico De Melis	»	300
Ignazio Virgilio	»	500
Stelio Vernati	»	1.000

COMPAGNIA DIRETTA DA LUIGI CIMARA

Luigi Cimara	L.	10.000
Andreina Paul, Lyda Ferro, Colli, Pucci, Seripa, Spada, Sala, Carloni, Ranieri	»	16.500
Comp. «Black & White»	»	5.000

ATTORI ED ATTRICI COMPAGNIA «BLACK & WHITE»

Salvo Libassi	L.	200
Mario Ammonini	»	300
Stella Nicolich	»	500
Raimondo Vianello	»	500
Gianni Cajafa	»	500
Ercole Brioschi	»	300
Attilio Donadio	»	200
Mario Midana	»	200
Baldo Panfili	»	200
Gilberto Cuppini	»	200
Giuseppe Spotti	»	200
Rina e Gastone Martini	»	500
Rosy Barsony	»	500
Gianni Rizzi	»	200
Pier Luigi Pelitti	»	300
Rosangela Dossi	»	200
Fulvia Colombo	»	500
Giacomo Rondinella	»	500

Carlo Saviotti	**L.**	**200**
Antonio Saviotti	»	**300**
Vittorio Bianco	»	**200**
Checco Rissone	»	**500**
Gorni Kramer	»	**500**
Compagnia dell'Ateneo di Roma, per onorare la memoria di Annibale Betrone	»	15.600
Componenti la Compagnia di Renzo Ricci, contributo dal 16 ottobre a fine dicembre	»	15.000
Compagnia Calindri-Villi-Volpi-Riva, diretta da Ernesto Sabbatini, per la Befana (Sabbatini e Signora, 2.000; Calindri e Signora, 2.000; Olga Villi, 2.000; Volonghi, 1.000; Riva, 1.000; Anny Ninchi, 500; Volpi, 1.000; Pierantoni, 500; Lelio, 500; Lo-savio, 500; Rovati, 500; Valli, 500; Pandolfini, 500; Tolomei, 500; Cappellina, 1.000 . . .	»	14.000
SADAC (Teatro Carignano di Torino: Anna Daniele Chiarella) per la Befana	»	6.000
La stessa SADAC, quale ricavato sui « biglietti di favore » al Teatro Carignano, nei mesi dal settembre al dicembre 1950 .	»	12.500
Renato Perugia, ricordando Enrico Donati che del Teatro fu molto amico	»	5.000
Nico Pepe e Lucio Chiaravelli, denaro trovato per istrada scendendo da un autobus . . .	»	1.800
U. R.	»	1.000
Luciano Martini	»	900
Signorina Schiavo	»	200
Gino Mazzoni, da Forlì « con immutato amore al Teatro » .	»	2.000
Anonimo, da Asti	»	1.000
Totale	**L.**	**258.600**
Somma precedente	**L.**	**219.450**
Totale a tutt'oggi	**L.**	**478.050**

BIBLIOTECA

Quando un fascicolo di « Dramma » è esaurito e viene continuamente richiesto, della commedia desiderata ristampiamo un volumetto: « Supplemento di *Il Dramma* ». Ne sono stati stampati nove, e il più recente è uscito in questi giorni, contenente la ormai famosa commedia di Vittorio Calvino: *La torre sul pollaio*, Premio Sanremo 1948. Commedia che tradotta in varie lingue si rappresenta in molti Paesi d'Europa e in America del sud. Gli altri supplementi della « Nuova serie » sono: 1) *Adamo*, di Achar; 2) *Winterset*, di Anderson; 3) *Il leone della piazza*, di Eremburg; 4) *Amleto*, di Shakespeare; 5) *L'ex alunno*, di Mosca; 6) *Questi ragazzi*, di Gherardi; 7) *Le uova dello struzzo*, di Roussin; 8) *L'antenato*, di Veneziani. Meno il volumetto di Calvino che costa 200 lire, e l'*Amleto*, numero doppio, che costa 300 lire, tutti gli altri costano 150 lire.

termocauterio

✻ Il « regista » — così si qualifica — Giannino Galloni, scrive questo pensierino su *Milano-Sera:* « Farei ottime accoglienze a un mister Eisenhower pacifico rappresentante del Teatro di Broadway, con le valige colme di buoni copioni. Ahimè, Eisenhower non è mister Dwight, bensì il " generale " e per di più atlantico... ». Ma bravo, tanto bravo Pierino: dieci con lode.

✻ L'otto gennaio, alle ore venti e trenta, dalla Rete Azzurra della radio si trasmetteva la rubrica *Non è ver che sia l'inferno* di Brancacci e Morbelli. Finita la trasmissione, Guidino Sacerdote, il farmacista-teatrante (ballerine comprese) di Alba, ci ha chiamati al telefono per dirci:
— Quando Brancacci s'incontra con Morbelli, nascon di botto stornelli poco belli.
— Parli in versi? — gli abbiamo domandato. E Guidino, dall'altro capo del filo, ha precisato che nella trasmissione radio appena conclusa, aveva ascoltato e annotato questa perla dei sunnominati Brancacci e Morbelli:
— Quando De Pirro s'incontra con Paone, nasce di botto una nuova sovvenzione.
Gentile, no? e poi tanto spiritosa. Un vero godimento.

✻ Ci hanno domandato com'è la faccenda di Gigi Cane che con questo nome ha firmato dall'anagrafe a *Il Dramma;* ma poi, divenuto redattore della *Gazzetta del Popolo* è diventato « Gigi Caorsi ».
La storia è questa: Un giorno, Massimo Caputo, direttore della *Gazzetta*, si è accorto che il giornale era pieno di nomi di animali, cioè di redattori, collaboratori ecc., i cui nomi si identificavano con Mosca, Cavallo, Caballo ecc. Per non aggiungere un Cane domandò a Gigi se non glie ne faceva niente di diventare Caorsi. A Gigi non glie ne faceva niente. Sono passati alcuni mesi; adesso nessuno capisce più nulla e non si sa chi è Cane e chi è Caorsi. Una gentile signora, imbarazzatissima, domanda alla moglie di Gigi:
— Ma suo marito Caorsi è poi Cane?
La signora Luciana ha risposto:
— Si scrive Caorsi e si pronuncia Cane.

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Editrice Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile

BIBLIOTECA TEATRALE MODERNA

✻

CESARE GIULIO VIOLA

CANADÀ

È questa, forse, l'opera più celebre di Viola, legata a trionfali successi di Emma Gramatica, e ormai in repertorio in Italia e all'estero. È un dramma implacabile dell'istinto, che vede l'amore folle d'un uomo per la figlia primogenita della propria moglie.

✻

VITA MEA

Vita mea, dramma dell'epoca e del sentimento moderno, è il più recente successo di Viola. Nella superba interpretazione di Ruggeri, ha ottenuto lo scorso anno unanimi consensi di critica e di pubblico: tanto che a Saint-Vincent è stata premiata come la commedia di maggior successo dell'anno teatrale 1949/50.

✻

Ciascun volume con prefazione dell'autore
300 lire

MONDADORI

Toulouse-Lautrec (L'elegante: 1893)

C'è una classe di uomini eleganti la cui raffinatezza si identifica con alcuni artefici dell'abbigliamento maschile: Claudio Tridenti Pozzi mantiene intatta la tradizione.

DALL'ARCHIVIO PERSONALE DI CLAUDIO TRIDENTI POZZI

Carissimo Claudio, sono da alcune settimane infermo e infermiccio; e il candore ipocrito della neve mi disgusta e infuria. Ho bisogno di belle calze e cravatte scure. Eccoti una vecchia cravatta per le misure; ma le ali possono essere *piu' ampie* e quindi il giro del collo *piu' lungo*. Desidero cravatte nere, di seta leggera, di questo modello. Grazie e saluti, «ô maître des colifichets».

15 febbraio 1932 — GABRIELE D'ANNUNZIO

Mio caro amico, ho ricevuto le tue rare eleganze. Io soffro di una crudelissima nevralgia, da alcune settimane. Ma spero di rivederti prima di Pasqua. Io desidero pur sempre fazzoletti *leggerissimi*, come quelli che da te ebbi un tempo. Tu m'hai viziato. Ti rimando le maglie *color di rosa*: è un colore pederastico che abomino. Per me il grigio, il bianco avorio, il lionato, il blu incerto. Arrivederci.

21 marzo 1932 — GABRIELE D'ANNUNZIO

Mio caro Claudio, ti mando il solito messaggero per saldare il mio conto accluso. E ti chiedo due o tre dozzine di fazzoletti *finissimi;* come *quei primi* che tu comperavi a Londra. Tutti gli altri sembrano rudi al mio naso schivo. Ti abbraccio. Quest'anno mi fu iniquamente infausto. Auguri per l'anno nuovo.

29 dicembre 1933 — GABRIELE D'ANNUNZIO

Carissimo Claudio, sono stato lungamente e fastidiosamente malato per una intossicazione di *belladonna*. Una mia amica, dinanzi al perpetuo intossicatore che aveva anche disturbi gravi alla vista, esclamo': «Finalmente». Da pochi giorni sono al fine interamente guarito; ma pronto alle piu' crudeli vendette. Ebbi il tuo bel libro sulla Val Vigezzo e in cambio ti mando una raccolta severa di *documenti* che forse accresceranno il tuo schietto amore per il tuo Comandante. Aggiungo una custodia di *lieve oblio*, pensando che tu sia fumatore, con incisa una delle mie imprese di guerra; e quattro «quadrati fausti» da me stesso dipinti con arte segreta. Io sono in miseria. Ho rinunziato maschiamente alla mia nota eleganza; ma ho pur bisogno di calze estive, di cravatte scure *da fiocco* - si dice così in Toscana - *e non da nodo alla marinara*. Eccoti un modello, che nella parte *larga* - nell'estrema - può essere ancora allargato. Se hai fazzoletti molto fini - sono male abituato - li gradirò. Ti abbraccio, il tuo

GABRIELE D'ANNUNZIO

5 luglio 1931

POZZI

DI CLAUDIO TRIDENTI POZZI

Abbigliamento

MILANO - GALLERIA SAN CARLO - CORSO VITTORIO EMANUELE 31 - TELEFONO 700887

L'UOMO CHE NON SA SCEGLIERE IL DONO PER UNA DONNA NON PUÒ AVERE FORTUNA IN AMORE

il trittico

DI CALZE **MILLE AGHI** *nylon*

CUSTODITO NELL'ARTISTICO COFANETTO POESIE HA ENTUSIASMATO LE DONNE DI TUTTO IL MONDO

Prezzo

L. 3000

FUORI MILANO LIRE 100 IN PIÙ * SPED. OVUNQUE

MAESTRO PILADE FRANCESCHI - MILANO - VIA MANZONI, 16 / LISTINO GRATIS

ASSICURARSI CHE OGNI TRITTICO PORTI LA FIRMA AUTOGRAFA DEL MAESTRO