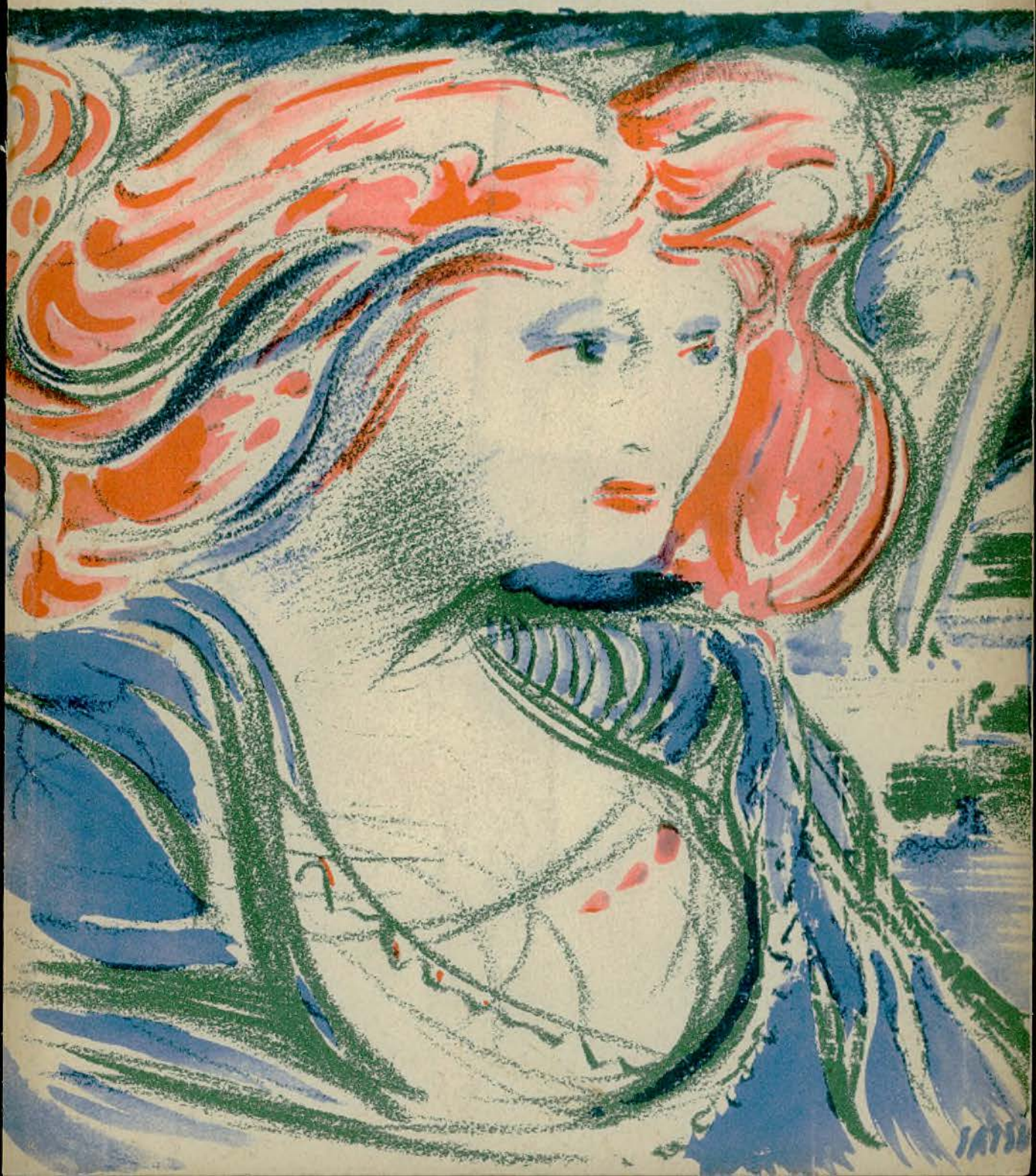


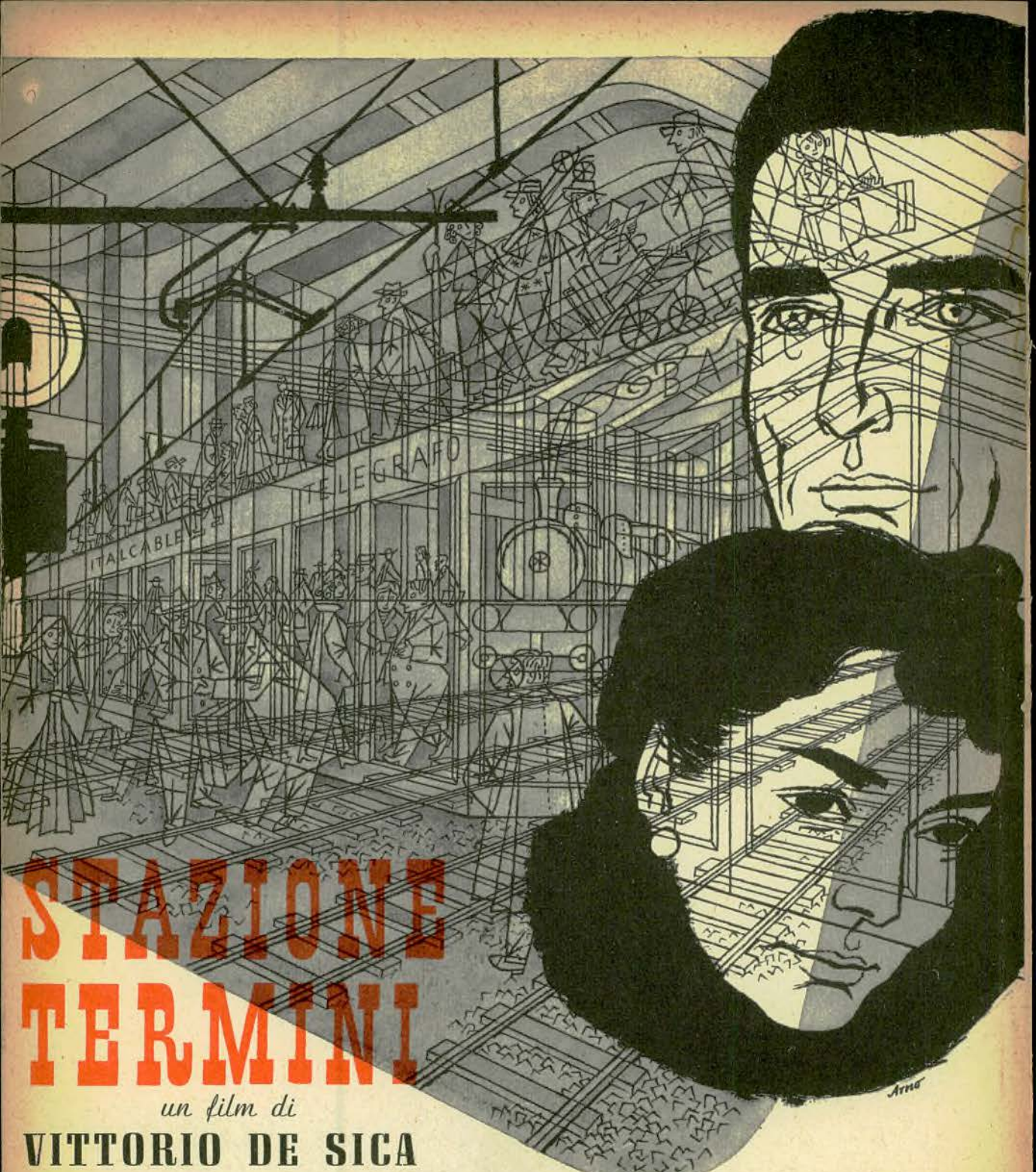
29° ANNO - N. 178 - 1° APRILE 1953

Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 300

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI





STAZIONE TERMINI

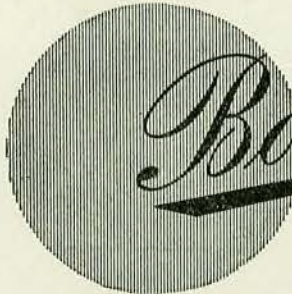
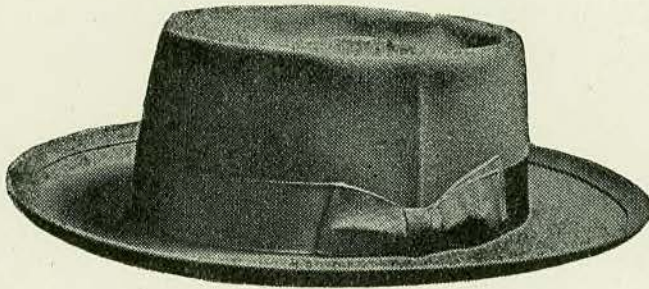
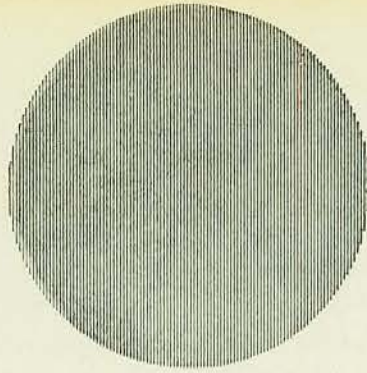
un film di
VITTORIO DE SICA

JENNIFER JONES - MONTGOMERY CLIFT

e con **GINO CERVI - DICK DAYMER - PAOLO STOPPA - NANDO BRUNO**

Prod. Films V. DE SICA - Prod. Ass. M. GIROSI - Presentato da DAVID O'SELZNICK

Distribuzione **LUX FILM**



Borsalino





*Il teatro drammatico non può morire.
Unico pericolo: la brutta recitazione.
Da un'intervista col Direttore della S. T. D.*

PRESIDENTE PERPETUO

SABATINO LOPEZ

*(... tornerà sempre tra noi
per i Saggi e per gli Esami)*

PRESIDENTE Dott. Prof.

GIOVANNI DELL'AMORE

Pres. della Cassa di Risparmio
delle Provincie Lombarde

Comitato d'onore

Gr. Cr. Avv. GIUSEPPE MENOTTI de FRANCESCO, Rettore dell'Università di Milano - Professor Dott. Fr. AGOSTINO GEMELLI, Rettore dell'Università Cattolica del S. Cuore - Prof. Dott. MARIO MARCAZAN - Dott. ANTONIO GHIRINGHELLI, Sovrintendente alla Scala - Comm. SEVERINO PAGANI, Presidente della « Famiglia Meneghina » - Nob. Avv. GIOVANNI MARIA CORNAGLIA MEDICI - Comm. EMLIO DE MARTINO - FRANCO ALFANO - FRANCESCO MESSINA - ARMANDO FALCONI - SARAH FERRATI - IRMA GRAMATICA - RENZO RICCI - FRANCESCO PRANDI - MASO SALVINI

Corpo insegnante

GIOVANNI ORSINI (Dizione, Recitazione, Psicologia dell'attore interprete), GIORGIO KAISSERLIAN (Cultura Teatrale), GIUSEPPE ed ELVIRA DE CARLI (Trucco), LUCIANO CHAILLY (Storia della Musica), ALBERTO SORESINA (Fonetica Vocale), VINCENZO COSTANTINI (Storia dell'Arte), OTTORINO SCOGNAMIGLIO (Scherma), IGINIO DELNERI (Lingua Francese), GIANCARLO FRANCESCHETTI (Lingua Inglese).

SEDE DELLA SCUOLA: VIA ZEBEDIA, 2
(Teatro S. Alessandro)

DIREZIONE E SEGRETERIA IN
MILANO - VIA CASTELMORONE 5 - TELEFONO 262.490

S. T. D.

SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO

diretta in Milano da Giovanni Orsini

■ Nota di Umberto Morucchio della Commissione Autori Drammatici della Società Autori, del Consiglio dell'Istituto del Dramma Italiano (Idi) e V. Presidente dell'Ordine Nazionale Autori Scrittori.

Milano, 21 febbraio 1953

Caro Orsini,

Il saggio di recitazione, al quale hai avuto la cortesia di farmi assistere l'altro giorno, mi ha dato la misura di quanto si possa ottenere dai giovani, con un metodo intelligente e severo non ispirato a finalità dilettantesche. Gli Stasimi e la Parodo di quel capolavoro che è l'« Edipo a Colono » di Sofocle, hanno trovato in te un geniale solutore di quel difficile problema, che sempre è stata la realizzazione dei cori della tragedia antica, e nei tuoi allievi degni esecutori, sicuri, intelligenti, armoniosi. Ottimi nella recitazione dei versi, come negli atteggiamenti del quadro scenico.

UMBERTO MORUCCHIO



■ Lettera di Domenico Ricci, traduttore del Teatro di Sofocle, nell'Edizione Rizzoli, a Giovanni Orsini, direttore della S. T. D.

Sono lieto di aver potuto udire, qui il 12 c. m., la riproduzione fonografica dei diciotto dischi, da Lei fatti incidere lo scorso mese di gennaio, contenenti vari passi

dell'« Edipo a Colono » di Sofocle, interpretato dai giovani della Sua Scuola, sotto la Sua direzione.

Non le nascondo che ero, sì, preparato ad ascoltare una buona esecuzione di alcune parti di quel capolavoro insigne, ma, perchè non dirlo?, un poco ritmica, accademica, scolastica, perchè mi rendevo perfettamente conto, da quel vecchio studioso ch'io sono del grande tragedia, delle difficoltà non lievi e pressochè insormontabili da superare, specie per attori giovanissimi e alle loro prime armi, sia pure sapientemente addestrati da un uomo della Sua tempra, che alla Scuola consacra con passione tutte le energie, ancora pronte e giovanili.

Grande è stata quindi la mia meraviglia, quando ho potuto constatare, ascoltando e seguendo con attenzione i giovani, che essi davano prove cospicue di possedere delle qualità eccezionali, e di avere penetrato e sentito profondamente la poesia e la musica, di cui la tragedia sofoclea è riboccante. Buone le voci, sagacemente scelte ed orchestrate, così nei cori, come nei dialoghi. Modulazione perfetta, anche nei luoghi di più alto lirismo, controllata e contenuta in giusti limiti, senza dar mai luogo a nessuna di quelle stonature, che non di rado infastidiscono, pur se dovute ad attori provetti e di vasta esperienza. Dizione nitidissima sempre.

Se mi si chiedesse quali dei diciotto dischi mi sembrano migliori, mi troverei imbarazzato a rispondere. A mio avviso sono tutti ottimi; mirabili quelli riproducenti i primi due Stasimi (Inno a Colono e Invocazione per la Vittoria) e anche quelli che riproducono l'Invettiva di Edipo (« Uomini, che abitate questa terra »...), l'incontro di Edipo e Antigone con Ismene, il lungo racconto del Nunzio ecc. ecc.

Degni di lode, vivissima e sincera, mi sembrano tutti i suoi bravi giovani: in modo speciale Bonazzi, nella difficile parte di Edipo; la signorina Goggi (Antigone) e il Borioli (Nunzio, Ospite e Corifeo).

La fusione che Ella ha saputo raggiungere nei Cori, e il modo di rendere i medesimi mi sembrano poi superiori ad ogni elogio. Questo, in breve, è quanto Le posso dire, dopo avere udito i dischi di cui sopra.

Se avrò il bene, come mi auguro, di ascoltare direttamente e di vedere sulla scena i suoi giovani nella rappresentazione della intera tragedia, mi riprometto di tornare a parlarLe in maniera più particolareggiata e, s'intende, sempre obiettivamente, e della tragedia stessa, e della interpretazione che Ella ne avrà data.

Sono certo fin da ora, che dovrò compiacermi con Lei per la Sua opera di Maestro intelligente ed entusiasta.

Con molti saluti, mi creda

Suo DOMENICO RICCI

Roma, 24 febbraio 1953.

Come scegliere una cravatta ?

Come annodarla ?

Quale cravatta preferire ?

Come armonizzare i colori con l'abito ?

questi sono alcuni dei molti interrogativi ai quali dà una esauriente risposta

Claudio Tridenti Pozzi

che ha pubblicato un elegante opuscolo dal titolo

L'ARTE DELLA CRAVATTA

destinato a coloro, e sono ancora moltissimi, per fortuna, che hanno dell'eleganza un concetto di dignità, gusto e personalità

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

Mantenere intatta la tradizione significa non deflettere, non concedere, e anzi irrigidirsi sui canoni fondamentali dell'eleganza maschile. Poichè l'abbigliamento, spoglio dalle interferenze commerciali, è un fattore di elettività spirituale, uno stato d'animo, una condizione di privilegio. Si nasce eleganti, così come il poeta racchiude nell'animo la sua ispirazione. Claudio Tridenti ha scritto il poema della moda maschile nello spazio di tempo dalla prima guerra alla seconda, con un impegno, un entusiasmo, una disinvolta signorilità che gli va riconosciuta e ricordata. Posso farlo io, e sono lieto di farlo, perchè da trent'anni sono suo fraterno amico, perchè conosco la sua esperienza che è arte, la sua capacità che è maestria e fermezza di carattere, il suo spirito aperto a tutte le manifestazioni artistiche. D'Annunzio gli è stato lungamente amico ed ha riconosciuto in Claudio la raffinatezza, confermandogliela in numerose lettere dal « tu » confidenziale, in nome e per virtù dello stesso sentimento. Molte di queste lettere sono già state pubblicate. « Mio carissimo Claudio, ho ricevuto le tue eleganze » gli scriveva; e ancora: « mio carissimo Claudio, grazie delle cravatte seure "da fiocco", come si dice in Toscana e non "da nodo alla marinara" ». Così esprimendosi, l'alto Poeta delle più estreme raffinatezze, univa la purezza della lingua alla aristocrazia dell'abbigliamento.

La vita di Claudio Tridenti è un ricordo continuo di molti e molti uomini illustri, ma nella gran cernita del tempo gli occasionali si sono dileguati; sono rimasti invece tutti coloro — vicini e lontani — che sanno di eleganze e mantengono intatto quel tono di « altri tempi » che sarebbe vano ricercare oggi altrove, se non nel cuore e nello spirito di questo arbitro per il quale un pezzo di seta, un indumento e finanche un fazzoletto non sono ancora tali (e non lo saranno mai) se su di essi non sarà passato lo spirito dell'uomo che è uno, solo e inconfondibile.

Dalla rivista « CLUB »



L'autore delle note professionali contenute nell'opuscolo "L'arte della cravatta", è la medesima persona che al Corso Vittorio Emanuele di Milano, in quel magazzino il cui nome è noto anche a chi non vi è mai entrato, può avervi venduto una cravatta della quale vi ricorderete certamente, perchè fra le molte del vostro guardaroba — certo — era la più bella.



Pozzi

ABBIGLIAMENTO MASCHILE
POSSESSORE DI DIECI BREVETTI
DI FORNITORE REALE

CORSO VITTORIO EMANUELE 31
MILANO

TELEFONO 70.08.87

1° APRILE 1953

DIREZIONE - AMMINISTRAZIONE - PUBBLICITA': ILTE (Industria Libreria Tipografica Editrice) Torino, corso Bramante, 20 - Telefoni 690-494/690-495/690-496/690-497
Un fascicolo L. 300 - Abbonamenti: annuo L. 6200; semestre L. 3150; trimestre L. 1600
- C/C Postale 2/56 - Estero: anno L. 7200; semestre L. 3650; trimestre L. 1850

L'ARTICOLO 126 ★ L'anno scorso quando fu proibita la rappresentazione della commedia di Vitaliano Brancati, che uscì in volume da Laterza con una rovente prefazione di Brancati stesso, il nostro critico Lorenzo Gigli scrisse nel fascicolo del 15 giugno — recensendo il libro e la commedia stessa — parole non meno roventi di Brancati contro

taccuino

la censura, e ricordò come questa “eufemisticamente denominata oggi servizio revisione teatrale della Pre-

sidenza del Consiglio dei ministri, è un'eredità del fascismo e sta in vita per via dell'articolo 126 del regolamento al testo unico delle leggi di pubblica sicurezza, compilato e approvato negli anni di Mussolini”. Non staremo a riepilogare tutte le commedie che in questi ultimi anni sono state proibite alla rappresentazione, ma ci riferiremo particolarmente a quelle premiate al “Riccione” perchè esse giungono all'articolo 126 dopo essere state sottoposte alla lettura, al vaglio, alle discussioni di alcuni uomini di lettere, attori e critici, onorabilissime persone, che alla votazione finale non suppongono minimamente di aver dato un premio in denaro e l'onore della vittoria e l'alone della notorietà ad un immorale a un pornografo a un disfattista ecc. Eppure è così, con recidiva: nel 1950 premiano al “Riccione” la commedia “Notturmo” di Gennaro Pistilli e si scrive trattarsi di un lavoro davvero ragguardevole, e si riporta la relazione del giudice di prima lettura, cui spettò il merito della scoperta (Palmieri): relazione serena equilibrata favorevole sotto ogni aspetto. “Notturmo” non è mai stata rappresentata, essendo proibita per immoralità dalla censura teatrale. Nel 1952, premiano Franco Monicelli per la commedia “Leonida non è qui”. Osanna da tutte le parti e per ogni verso. Ci piace riportare non le nostre parole che a suo tempo scrivemmo in questa stessa Rivista, ma quelle della “Scena” bollettino d'informazioni teatrali a cura dell'IDI, cioè quanto di più statale ossequiente e sovvenzionato ci possa essere dopo la Direzione stessa del Teatro, della quale l'IDI è la coda. Il bollettino n. 16-17 del 1° settembre 1952, porta per prima notizia: “Vasta eco di stampa per l'assegnazione del Premio teatrale Riccione 1952. I giornali e la radio hanno diffusamente annunciato e commentato l'assegnazione del premio teatrale Riccione 1952, bandito come ogni anno sotto gli auspici dell'IDI, dall'azienda autonoma di soggiorno di Riccione, e assegnato la sera del 23 agosto, alla presenza della

COLLABORATORI

DI QUESTO FASCICOLO

FRANCO MONICELLI: *LEONIDA NON E' QUI*, commedia in tre atti e cinque quadri ★ Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): FRANCO MONICELLI, TENNESSEE WILLIAMS, ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, LUCIO RIDENTI, ANDRE' VILLIERS, ANTON CECCOV, MARIO APOLLONIO, LORENZO GIGLI ★ Copertina di ALIGI SASSU (*Medea*) ★ Disegni di LUZZATI, WAERGEN, CALANDRA.


commissione giudicatrice, dell'on. Egidio Ariosto, presidente dell'IDI e di numerose personalità. La commissione giudicatrice, presieduta da Lorenzo Ruggi e composta da Luigi Cimara, Pino Donati, Vivi Gioi, Giuseppe Lanza, Vito Pandolfi, E. Ferdinando Palmieri, Sergio Pugliese, Vittorio Vecchi e Federico Zardi, ha attribuito il premio di mezzo milione a Franco Monicelli, per la commedia 'Leonida non è qui'. Un secondo premio di lire duecentomila, è stato assegnato alla commedia 'Tre quarti di luna' di Luigi Squarzina, ecc.". Il resto non interessa in questa sede. La commedia premiata "Leonida non è qui" che potrete leggere in questo stesso fascicolo, ed alla quale l'autore ha posto una introduzione, presentata alle persone che giudicano servendosi del trapano dell'articolo 126, trapano-legge fascista mai depresso perchè troppo comodo anche adesso ai dirigenti, che per metà sono sempre gli stessi, non è stata approvata per la rappresentazione. Come la mettiamo, on. Ariosto, Lorenzo Ruggi, presidente, e ben altre nove persone tutte chiarissime e validissime? Se per tutti voi la commedia non è nè immorale nè disfattista, perchè e con quali valide ragioni lo è per alcune altre persone che si nascondono in nome della legge dietro l'articolo 126? La mettiamo, dice il solito tipo che passa, che quelli della commissione Riccione hanno giudicato con lo spirito dell'arte e della cultura, sapendo distinguere lo stato democratico dai regimi teocratici ed assoluti che non ammettono mai ciò che non coincide con l'ideologia dominante e con i propri interessi: esattamente cioè all'opposto di come evidentemente hanno giudicato quelli della censura. Ergo: essi non hanno saputo ancora distinguere, e continuano ad offendere i diritti elementari dell'individuo e del cittadino, la libertà e dignità della persona umana. In Italia siamo quindi a questo: undici cittadini qualificati danno in premio mezzo milione per un'opera che ritengono d'arte, e tale la affermano pubblicamente: alcuni funzionari distruggono tutto con un divieto, dicendo altrettanto apertamente allo stesso premiato: sei un immorale, un pornografo, un disfattista e se avessi un po' più di autorità, ti imporrei di restituire anche il mezzo milione, perchè con tali orribili istinti è certo che lo avrai sperperato al gioco e con donne di malaffare. Insomma la faccenda della censura teatrale che come si vede è gravissima, e viene fuori quando capita l'incidente clamoroso come Brancati, Malaparte, Monicelli. Ma appena ha bollito un po' (come ieri per Brancati-Laterza, e oggi per Monicelli-Dramma) si cerca da parte degli interessati di ricoprire in fretta la pentola borbottosa, e si passa ai discorsi elettorali. Ma perchè continuiamo a farle queste elezioni con le quali fino ad oggi non siamo riusciti ad altro che ad alimentare le nostalgie burocratiche che lavorano a mantenere in vita regolamenti disposizioni e funzioni che dovrebbero essere superate e annullate dal concetto dello stato moderno? Nei fatti della cultura ogni intervento statale non è soltanto un non senso, ma anche offesa. E' possibile che liberati dalla censura sui giornali e sui libri, si sia costretti a subire ed in modo così drastico quella teatrale? Non ci libereremo mai dell'articolo 126? Questo è un discorso elettorale che non andrebbe male, ed a qualcuno può far comodo e legarei magari il proprio nome. Un deputato liberale o socialdemocratico che riuscisse, portando la questione in Parlamento e chiedendo l'abolizione della censura teatrale in nome della dignità del popolo italiano, a cancellare l'articolo 126 della

legge fascista ancora esistente, sarebbe certo più ricordato come uomo libero che come politico. Poichè l'uomo politico serve solo se stesso: l'uomo libero serve tutti e tutto.

Articolo 8

Egregio Direttore, la rivista quindicinale "Il Dramma" da lei diretta, nell'ultimo numero pubblicato il 1° marzo u. s. si è occupata del procedimento penale, celebratosi contro l'attore Nico Pepe a seguito della querela sporta contro quest'ultimo dall'attrice Letizia Natalini, la quale si è ritenuta diffamata dal contenuto di una lettera, in cui il Pepe tacciava la giovane attrice di indisciplinatezza nella stagione teatrale 1951-52 e a spiegazione e giustificazione di questa sua accusa precisava che la Natalini aveva commesso tre mancanze disciplinari, che si dilungava a descrivere nei loro particolari. Nello sporgere querela la dott. Natalini aveva decisamente contestato le predette mancanze e aveva chiesto che il giudizio venisse esteso all'accertamento della verità o della falsità dei fatti specifici, concedendo al riguardo al Pepe la più ampia facoltà di prova. Nel corso dell'istruttoria e al dibattimento il Magistrato ha escusso in ordine alla verità o falsità dei fatti esposti dal Pepe tutti i testi, che gli sono stati indicati dalle parti; infine, dopo un esauriente dibattito, ha ritenuto Nico Pepe colpevole del delitto di diffamazione aggravata nei confronti dell'attrice. E' universalmente noto che la legge dichiara non punibile quell'imputato che, avvalendosi della facoltà di prova concessagli dal diffamato, dimostri la verità dei fatti a questo attribuiti. E pertanto la sentenza di condanna pronunciata contro Nico Pepe ha esplicitamente dichiarato che quest'ultimo, malgrado l'ampia facoltà di prova concessagli, non è riuscito a provare i fatti, che nella sua lettera aveva attribuito alla Natalini. Nella mia veste di difensore della dott. Natalini sono stato costretto a precisare quanto sopra a causa della faziosa interpretazione, data dalla causa in oggetto nell'ultimo numero de "Il Dramma" dal redattore della rubrica "taccuino", il quale, dopo aver premesso di conoscere i fatti, non si perita dall'ammannire questo strabiliante commento: "Comunque, Nico Pepe ha avuto torto dal Pretore ed è stato multato; chi legge si domanderà ancora: i fatti denunciati erano dunque veri? Erano veri e tali li ha dimostrati la prova dei fatti; ma poichè la lettera esiste e tale lettera è stata mostrata a più di una persona, Nico Pepe è colpevole di aver scritto cose che se pur vere nuocciono alla persona". Fino a prova contraria in un giudizio di diffamazione è il Magistrato e solo il Magistrato che, valutate le prove, dichiara con la sua sentenza se i fatti attribuiti all'offeso sono veri o meno. Nel caso in esame, invece, il compilatore della rubrica "taccuino" si autoinveste di un superiore potere giudicante, proclama la verità dei fatti e precisa di aver emesso il suo alto verdetto in base alla valutazione, che "egli" ha fatto delle risultanze istruttorie e dibattimentali in esito alla prova dei fatti stessi. Ma evidentemente il compilatore di "taccuino" non deve neppure aver assistito al dibattimento, altrimenti non avrebbe inventato con pessimo gusto un episodio del tutto inesistente a proposito dell'audizione del testimone dott. De Biase. Secondo il sullodato articolista "il Giudice, appena l'avvocato di parte civile giunse, si 'scusò' con lui per aver già licenziato il teste". A parte il fatto che ovviamente il Pretore non si scusò con nessuno e per alcun motivo, il dibattimento in questione venne diretto da un Magistrato di alto acume e di grande compostezza, il dott. Filippo Mancuso, che seppe mantenere tutto il dibattimento su una linea di correttezza e di signorilità e che per tutto lo svolgimento delle due udienze, protrattesi entrambe fino alle quattro del pomeriggio, è stato sempre presente a se stesso e non ha pronunciato una sola frase, la quale non fosse rigorosamente ortodossa. Contrariamente al parere, che il compilatore esprime nell'ultima parte del "taccuino" sono d'avviso che di questa causa si sia parlato anche troppo sui giornali; ciò nonostante in conseguenza delle infondate ed avventate affermazioni sopra lamentate e confutate, debbo invitarla formalmente per conto della mia cliente a far pubblicare integralmente la presente lettera sul prossimo numero della rivista da lei diretta "Il Dramma" nella rubrica "taccuino" ai sensi dell'art. 8 della Legge 8 febbraio 1948, n. 47. Distinti saluti. Avv. A. De Gasperis

La lettera di cui sopra interamente trascritta fa delle osservazioni tecniche del processo: dice, cioè, il Pretore può o non può, ha fatto o non ha fatto. Un nostro incaricato ha stenografato e trascritto per noi quanto avvenne in aula, ed al punto in cui si parla della presenza De Biase, dice: "Minacciato precedentemente di traduzione a mezzo dei carabinieri, il teste De Biase si presentò successivamente e quando fu interrogato mancava l'avvocato di parte civile: quando questo avvocato si presentò il giudice si scusò di aver già licenziato il De Biase". Nel "taccuino" noi non abbiamo fatto che riportare questo. Se l'avvocato che ci scrive lo smentisce, sarà esattamente come egli afferma, a noi preme soltanto dimostrare che non abbiamo inventato nulla e le cartelle scritte e firmate sono a disposizione dell'avvocato stesso. Comunque ciò non ha importanza per noi che abbiamo messo in rilievo il piccolo processo solo per le considerazioni che se ne possono trarre, e non per difendere Nico Pepe il cui reciproco affetto non ci fa velo, come non ci fa mai velo l'amicizia con nessuno, quando si tratta di rilevare una mancanza. Noi abbiamo messo a fuoco la vicenda in quel "taccuino" unicamente per far notare "la nuvoletta ecc.". L'avvocato che ci ha scritto ha capito benissimo e sa che, comunque, quella nuvoletta — la sola che a noi interessa — è rimasta in aria. Ma egli ci ha scritto nell'interesse della propria cliente e per ben chiarire "l'episodio del tutto inesistente a proposito dell'audizione del testimone dott. De Biase, inventato con pessimo gusto". Non siamo noi ad aver bisogno di una lezione di gusto, in ogni modo, in una faccenda che parla così chiaramente da sola. Comunque, ripetiamo che la cosa non ha importanza, perchè la nuvoletta è lì sospesa in aria. C'è ancora, e ci sarà sempre fino a quando, come ha scritto "Sipario" e noi abbiamo riportato nel fascicolo scorso, non potremo "affrontare decisamente problemi capricci soverchierie" del Teatro di Prosa. In questa aperta denuncia rientra anche il piccolo processo di Roma.



I professionisti della medaglia

■ Leonida non è qui *ha una storia; una storia di 40 anni. Essa comincia con la mia vita. Ed è la storia della mia giovinezza, quando ancora la generazione a cui appartengo credeva in qualche cosa: credeva nei propri babbi che si arrotolavano intorno al polpaccio le mollettieri grigio-verdi e sorridevano prima di partire per il fronte, nelle reclute che cantavano « addio mia bella addio », nei disegni colorati di Rubino e nella Madonnina blu di Renato Simoni. E' la storia di quel delicato e provinciale amor di patria che, a poco a poco, se n'è andato di soppiatto dai nostri cuori lasciandovi l'angolo buio dell'indifferenza e del disinganno; la storia di quello che avvenne poi, dell'impossibilità morale e spirituale di riscaldarci a quei cari ricordi che, ogni giorno, la spietata evidenza della vita distruggeva; eppoi il correre precipitoso degli anni e degli eventi e quel sentimento che non esisteva più, ma che era diventato, invece, un problema crudele e ragionato. Dove era lo scopo di tutta quella giovinezza marcita e dove l'illusione di quel mondo migliore a cui tutti avevamo creduto eroi, disertori, vincitori e vinti? Ci accorgemmo allora che la guerra dei nostri vecchi, la guerra di quei ragazzi che non erano più tornati non era servita a niente e che l'eroismo di tutta quella meschina gente buttata allo sbaraglio serviva solo alla speculazione dei professionisti della medaglia; e che non era la guerra, non erano gli eroi, poveri, inutili eroi che preparavano il mondo migliore delle grandi illusioni; e che intorno a noi si affollavano tipi che niente avevano a che fare con il pudore e l'amore di quei nostri sentimenti, ma milioni di esaltati e di folli, di terrorizzati e di belve. Non abbiamo più creduto a costoro, voglio dire che non ho mai creduto a costoro. E, a poco a poco, ho finito di credere anche a quei poveracci che andavano alla guerra con il garofano in cima alla canna dello schioppo. No, non è vero che la civiltà ha bisogno del sacrificio di coloro che muoiono per uccidere. La civiltà ha bisogno di uomini vivi, di santi, di geni, di poeti. Mezzo secolo di guerre, migliaia di nomi scolpiti in bronzo sui monumenti e le piazze di tutte le città del mondo non hanno fatto fare un passo avanti alla civiltà. Hanno invece concimato la terra con 50 milioni di cadaveri. Un conto in pura perdita per la storia di questi miei 40 anni di vita. Ecco perchè non esiste un cielo degli eroi: che se ne fanno in cielo degli odî e delle vendette degli uomini? Ecco perchè il culto degli eroi è l'espressione inconfessata ed inconscia di questa interminabile barbarie che dura da millenni. Io so che aver scritto queste cose significa, per la morale corrente, aver scritto delle grandi bestemmie. Vi sono dei luoghi comuni costituiti sopra cui l'umanità vegeta, tranquilla e insanguinata, dal giorno in cui è nata. Mi rendo conto che non basta una commedia in tre atti a persuadere tutti coloro — e sono la maggioranza — che speculano, in buona o cattiva fede, sul mantenimento di questa squallida retorica di sangue. Ed infatti a Leonida non è qui non è stato concesso il nulla-osta per la rappresentazione, in Italia. Sarà per un'altra volta e forse qualcun altro dirà, un giorno, le stesse cose meglio e più efficacemente di quanto io non abbia fatto. Ma bisogna dire queste cose, scriverle e farle accettare. Questa è la storia di Leonida. E questo il suo significato.*

Franco Monicelli

★ LEONIDA NON È QUI ★

COMMEDIA IN TRE ATTI E CINQUE QUADRI DI

Franco Monicelli

LE PERSONE

LEONIDA - MARIA - WALTER - GIULIA - ROSETTA - HANS - UN UFFICIALE SUPERIORE TEDESCO - IL MAGGIORE NASTI - L'AIUTANTE MAGGIORE BELLONI - IL TENENTE FABRIZI - FRANCO - UN ANGELO - MUZIO SCEVOLA - NELSON - FRANCESCO FERRUCCI - SANSONE - DALILA - UN GROGNARD - UN MILITE IGNOTO - IL RITRATTO - PRIMO BAMBINO - SECONDO BAMBINO - Soldati italiani e tedeschi, eroi ed eroine di tutte le epoche

■ *L'interno del rifugio, in una trincea di prima linea, del maggiore Nasti. Una branda militare, un tavolino fatto con delle casse. Sul tavolino delle carte topografiche e una macchinetta da caffè accanto ad una lampada a petrolio. Dal lato opposto una rozza mensola con suppellettili ed occorrente da barba. Un catino per lavarsi su di un treppiede. In un angolo una mitragliatrice Fiat. Sulla branda sono gettati il cinturone e la tunica. Il telefono da campo è appoggiato a terra. Si ode vicinissimo il cannone e qualche rara sventagliata di mitragliatrice. Il maggiore Nasti è in pantaloni ma senza stivali. Sta parlando al telefono. Presso di lui l'aiutante maggiore Belloni. E' una notte di giugno del 1918.*

QUADRO PRIMO

IL MAGGIORE NASTI (*parlando rispettosamente al telefono*) — Sì, signor Generale... Sì, signor Generale... No, signore! Il Val Cismòn è alla mia sinistra con due compagnie avanzate e una di rincalzo, potrebbe benissimo mandare, lui, una pattuglia... Sì, signor Generale... Ma per raggiungere la quota 680 io dovrei attraversare almeno cinquecento metri di terreno impraticabile sotto il fuoco delle mitragliatrici... Esporrei il battaglione intero senza alcuna possibilità positiva e a prezzo di perdite... Come dice, signor Generale?... Un fesso? Naturale, tutti abbiamo un fesso a disposizione... Bene, signor Generale. Comandi! (*Depone delicatamente il microfono. Rivolto al suo aiutante maggiore*) Grazie a Dio ho evitato di impegnare tutto il battaglione in questa porca faccenda...

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Ma forse ci saremmo riusciti...

IL MAGGIORE NASTI (*alzando le spalle indispettito*) — Rischiare il battaglione e tutto il comando per far piacere a quella carogna! Se la sente lei? Io no! Ci vada lui, il Generale. E poi non toccherebbe a noi. C'è il Val Cismòn e la quota 680 è da quella parte... A proposito, mi ci vuole un fesso.

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Un fesso?

IL MAGGIORE NASTI — Sì, un fesso, non ha sentito? Un fesso che con una pattuglia arrivi, se ci riesce, fino lassù e veda di sbaraccare quella maledetta mitragliatrice.

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Ma è una pazzia! Una pattuglia? Li faranno fuori tutti.

IL MAGGIORE NASTI — Lo dice a me? Domani mat-

tina il Generale ha bisogno di mandare il suo rapporto al Corpo d'Armata. Chiami il tenente Fabrizi. L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — E' qui fuori. (*Scosta la tenda che chiude l'apertura e chiama*) Fabrizi! FABRIZI (*entrando*) — Comandi, signor maggiore. IL MAGGIORE NASTI — Mi occorre un uomo e una pattuglia di tre volontari da mandare fino a quota 680.

FABRIZI — Disponga di me, signor maggiore.

IL MAGGIORE NASTI — No, no, ho bisogno di ufficiali, io. Con i complementi che non arrivano e le perdite che abbiamo avute... Mi ci vuole un graduato, uno qualsiasi...

FABRIZI — Un uomo deciso, suppongo.

IL MAGGIORE NASTI (*con indifferenza*) — Un uomo... E' un'azione sballata, la vogliono quelli di dietro... Venga qui: vede questo punto? (*Indica con il dito la carta topografica sul tavolo*) Prenda per favore la sua carta... Ecco: Quota 680. Per arrivarci occorre che la pattuglia giri dietro a questi roccioni...

FABRIZI — Bene, e poi?

IL MAGGIORE NASTI — Come e poi? Raggiunga il « 680 », per Dio, e cerchi di eliminare quella mitragliatrice. Ecco tutto.

FABRIZI — Le daremo almeno un appoggio?

IL MAGGIORE NASTI — Adesso il fesso è lei, tenente. Ed io scatenò l'inferno su di noi per appoggiare una pattuglia?

FABRIZI — Sissignore!

IL MAGGIORE NASTI — Vada ora e provveda subito. Sono le nove e cinque. Fra un quarto d'ora gli uomini devono essere già fuori. In un paio d'ore la faccenda deve essere risolta.

FABRIZI — Risolta?

IL MAGGIORE NASTI — Bene o male deve essere risolta. Glielo dico perchè fra due ore ho la comunicazione telefonica con il comando di divisione.

FABRIZI — Sissignore! (Esce).

IL MAGGIORE NASTI (a Belloni) — Il settore tenuto dal battaglione deve starsene tranquillo. Fra due giorni ce ne andremo a riposo. Non ho nessuna voglia di prendermi, proprio adesso, delle gatte da pelare. Intesi?

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — E' un guaio dover far la guerra così...

IL MAGGIORE NASTI — Lo so, ma vada a farglielo capire a quei signori. Se il Comandante il XXV Corpo riesce a guadagnare dieci metri sacrificando una intera compagnia, il Comandante il VI che aspetta la promozione deve guadagnarne almeno undici, sacrificando un battaglione. Non riesco proprio a capire che motivo c'è di andare a stuzzicare quella mitragliatrice al « 680 ». Non dà noia a nessuno e per farla fuori non basta un reggimento. Beh, vogliamo prendere questo caffè?

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Volentieri, signor maggiore.

IL MAGGIORE NASTI (versandosi il caffè e accingendosi a sorbirlo) — Era un pezzo che aspettava. Ora sarà freddo... No, è ancora buono. Che gliene pare, Belloni?

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI (sorvegliando anche lui il caffè) — Ottimo, signor maggiore.

IL MAGGIORE NASTI — Dica la verità, non è mica da tutti bersi un caffè simile in prima linea. Questione di organizzazione, caro mio. Io so organizzarmi, ecco tutto. Naturalmente mi criticano, parlano male di me... Sa che cosa dice di me il nostro colonnello? Oh, quello vorrebbe denunciarmi al Tribunale Militare, sei volte il giorno a sentir lui... (Ride sguaiatamente accendendo una sigaretta) Beh, sa cosa dice? Che sono un porco disfattista! Bella questa! Ma il disfattista è lui che non sa da dove si incomincia a stare in trincea. Trentun mesi, caro lei, trentun mesi di trincea ho sulle spalle... E ne ho visti tanti con le scarpe al sole! (Si sente squillare la suoneria del telefono da campo) Pronto? Pronto! Ah, sei tu? Bravo!... (Rivolto a Belloni. Sottovoce) E' il Comandante di Val Cismòn... (Riprendendo a parlare al microfono) Bravo... Mi metti nei bei guai, tu... Come? Non toccava a te digerirti il « 680 »?... Come no? Fa parte del tuo settore... (Con tono scherzoso) Ma ti avverto che fra due giorni prendo il cambio e me ne vado a riposo... A proposito, ti avverto ancora che è appena uscita una mia pattuglia di quattro uomini... Di' ai tuoi che non lancino razzi e che non sparino... No, no, altro che promozione, questa volta toccava a te... Al Comando di un graduato, niente ufficiali... Perchè di ufficiali

ne ho perduti troppi per far piacere al Generale... (Un colpo di artiglieria rompe la comunicazione) Pronto! Pronto! (Rivolgendosi a Belloni) Accidenti! Se ne è andata la comunicazione!

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — E' caduto vicino...
IL MAGGIORE NASTI — Ma che cosa hanno da tirare, stanotte?

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Hanno deciso di non farci dormire.

IL MAGGIORE NASTI — Lo dice lei! Io me ne vado proprio a dormire. Chi è di servizio, stanotte?

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Il tenente Magrini.

IL MAGGIORE NASTI — Beh, gli dica che non voglio scoccature. Avvertitemi soltanto al rientro della pattuglia. Non si metteranno mica in mente di prendere l'offensiva due giorni prima del cambio, queste carogne!

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Sarebbe un bel guaio davvero.

IL MAGGIORE NASTI — Scommetto che lei ha paura... (Ride).

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Non ho paura. Dico soltanto che sarebbe una bella disdetta. E' un mese e diciotto giorni che non riusciamo a levare i piedi di qui.

IL MAGGIORE NASTI — E io sono sette mesi che non vado in licenza. A proposito, domani mi porti il prospetto dei turni di licenza. Naturalmente mi metta in testa.

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Sissignore.

IL MAGGIORE NASTI — Mi porti anche l'elenco delle proposte per la Croce di Guerra. C'è quella del capitano Zancàn per l'azione del 25 aprile. Bisogna trasmetterle al Comando di Reggimento con la raccomandazione « urgente ».

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Il capitano Zancàn aveva espresso il desiderio che fosse inoltrata la proposta per la medaglia d'argento.

IL MAGGIORE NASTI — Il capitano Zancàn è un pazzo! Si contenti di ciò che ho proposto io. Se no non ne facciamo niente.

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Sissignore.

IL MAGGIORE NASTI — E adesso andiamocene a dormire. Fra due ore svegliatemi.

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI (salutando ed uscendo) — Comandi, signor maggiore.

(Il maggiore Nasti si calza in testa un passamon-tagna e si copre con cinque o sei coperte da caser-maggio che ha fatto uscire da sotto la branda. Comincia subito a russare. Il cannone brontola sempre vicino e ogni tanto la mitragliatrice si fa sentire. A poco a poco il lume della lampada a petrolio si affievolisce e il rifugio piomba nel buio. Ad un tratto la mitragliatrice comincia a sparare rabbiosamente a raffiche. Poi silenzio. Si sente nel buio il russare

del maggiore. Un lembo della tendina che ostruisce il passaggio si solleva. Scalpiti di piedi e bisbiglio di voci dal di fuori).

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Signor maggiore, signor maggiore... (*Chiama ripetutamente ma invano. Si accosta alla branda e lo scuote*) Signor maggiore! IL MAGGIORE NASTI (*destandosi di soprassalto*) — Che c'è? Che ore sono?

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Signor maggiore, c'è qui il tenente Fabrizi con i tre uomini superstiti...

IL MAGGIORE NASTI — Quali uomini?

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Gli uomini che sono usciti di pattuglia...

IL MAGGIORE NASTI — Ah sì, avanti, avanti, tenente. (*Si alza a sedere sulla branda sbadigliando e stiracchiandosi. Fabrizi entra seguito da tre soldati sporchi di fango con gli abiti a brandelli e armati di fucile. Tutti si mettono sull'attenti*) Beh?

FABRIZI — Signor maggiore, della pattuglia sono tornati questi tre uomini. Il caporale che li comandava è caduto.

IL MAGGIORE NASTI (*rivolgendosi ad uno dei tre soldati*) — Tu, raccontami come è andata.

IL SOLDATO (*esprimendosi con qualche impaccio*) — Abbiamo girato la roccia come ci aveva detto il signor tenente e siamo arrivati sotto la mitragliatrice. Non ci avevano ancora visti. Allora il caporale...

IL MAGGIORE NASTI (*al tenente Fabrizi*) — Come si chiama il caporale?

FABRIZI — Bulgarelli Leonida.

IL SOLDATO — ...Allora Bulgarelli Leonida ci ha detto di aspettare un poco, poi da solo si è arrampicato dal di dietro ed è saltato addosso a quei due...

IL MAGGIORE NASTI — Da solo?

IL SOLDATO — Sì, da solo.

IL MAGGIORE NASTI — E perchè non gli siete andati dietro?

IL SOLDATO — Ci aveva detto di aspettare lì...

IL MAGGIORE NASTI (*sempre seduto*) — Siete dei vigliacchi... Continua!

IL SOLDATO — Niente, è morto.

IL MAGGIORE NASTI — Come? Non hai detto che gli era saltato addosso?

IL SOLDATO — Sì, ma quelli hanno girato l'arma e lo hanno fatto fuori.

IL MAGGIORE NASTI — E voi tre?

IL SOLDATO — Siamo tornati indietro.

IL MAGGIORE NASTI — Pelandroni! Potevate aiutarlo, no?

IL SOLDATO — Ci aveva detto di starcene lì e di non muoverci. Chi se l'aspettava? Ha voluto fare le cose da solo. Ce ne siamo accorti quando si è alzato in piedi e ha gridato: «Viva l'Italia!».

IL MAGGIORE NASTI — Viva l'Italia?

IL SOLDATO — Sì, viva l'Italia...

IL MAGGIORE NASTI — Ma allora è un eroe! Bisogna proporlo per la medaglia d'oro. Belloni, prenda nota, e prenda i nomi di questi tre pappagalli. La loro testimonianza è definitiva... (*Con euforia*) Medaglia d'oro!... Questo servirà al Battaglione. Motivazione: «Comandato di pattuglia per una pericolosa missione riusciva a raggiungere l'obiettivo impegnando da solo una furibonda...». (*Scende dalla branda fregandosi le mani*) Come si chiama?

IL SOLDATO — Caporale Bulgarelli Leonida...

IL MAGGIORE NASTI — Bulgarelli Leonida, ma che tipo! Viva l'Italia, benone! Tenente Belloni, ha capito il tono della motivazione?

L'AIUTANTE MAGG. BELLONI — Sì, signor maggiore.

IL MAGGIORE NASTI — Subito, allora. Adesso telefono al Generale. Chissà come sarà contento! La prima medaglia d'oro della divisione! (*Passeggia per il rifugio scalzo e con le braghe slacciate*) Come si chiamava?

FABRIZI — Caporale Bulgarelli Leonida...

IL MAGGIORE NASTI (*si ferma all'improvviso*) — Bulgarelli Leonida! Attenzione ragazzi e non lo dimenticate: quello è salito nel cielo degli eroi! (*Nell'istante in cui egli pronuncia le ultime parole si fa improvvisamente buio*).

QUADRO SECONDO

(*Si riaccende la luce. Si vedrà un ordinato giardino provvisto di un laghetto artificiale con vialetti e aiuole ben fornite. Un'atmosfera di arcadica e quieta pace aleggerà intorno. Panchine dipinte di un bel verde lucido, prati coltivati e luce mattutina diffusa ovunque. Passeggeranno per i vialetti o sederanno in pacifica conversazione o assorti riposeranno sull'erba e tra i fiori coloro che l'umanità ha destinato arbitrariamente e senza, beninteso, una esatta conoscenza dei luoghi nel cosiddetto cielo degli eroi, fin dai tempi immemorabili e più lontani. Uomini e donne di tutte le razze e di tutte le età. Guerrieri fenici e paladini di Francia, generali ateniesi e hidalgos spagnoli, condottieri biblici e cospiratori italiani, ammiragli britannici e soldati napoleonici, legionari romani e patrioti ungheresi, tutti i cruenti eroi della guerra a cui i vivi hanno dedicato il loro culto a base di periodiche e chiasose rievocazioni o di scolastiche e incenerite memorie. La foggia dei loro vestiti è la stessa che usarono in vita e tutti hanno l'aria rassegnata e cortese. Si parlano sottovoce; alcuni sdraiati lungo i bordi del laghetto, scherzano spruzzandosi amabilmente l'acqua fra di loro, un paio di essi si rincorrono per i vialetti. C'è nell'aria un sommesso e sereno bisbiglio. Leonida entra titubante e con l'aria incuriosita, da sinistra, guardandosi intorno. E' un uomo timido, vestito della sua fangosa uniforme di soldato ita-*

liano della guerra 1915. Nessuno sembra accorgersi di lui. Un grognard, sdraiato ai bordi del laghetto sta scherzando con altri suoi compagni. Indossa la rutilante e variopinta uniforme della guardia imperiale napoleonica. Si accorge di Leonida, si alza, si calca in testa il monumentale colbak e gli si avvicina).

LEONIDA — Buon dì... (Fa goffamente il saluto militare).

IL GROGNARD — Bah! Che razza di uniformi che vi sbattono addosso! Che gusto ci trovate a fare la guerra vestiti così? Ce ne sono degli altri come te. Ne vengono su a centinaia. Tutti con pressapoco la stessa uniforme scucita e senza colore...

LEONIDA (indicando i presenti) — Chi sono?

IL GROGNARD — Tutti eroi. Anche tu sei un eroe.

LEONIDA — E tu pure...

IL GROGNARD — Naturale. Primo tamburo della guardia imperiale. Ho suonato la carica fino a quando ho visto l'Imperatore abbandonare il campo di battaglia a cavallo con tutto il suo stato maggiore. Ho continuato a bussare su quella maledetta pelle fino all'intimazione di resa: «La guardia muore ma non si arrende!» ho gridato...

LEONIDA — E poi?

IL GROGNARD — Mi hanno ucciso, però ho fatto in tempo a gridare prima di morire: «Viva l'Imperatore!».

LEONIDA — Anch'io ho gridato: «Viva l'Italia!».

IL GROGNARD — Beh, tutti più o meno hanno gridato qualche cosa prima di venire qui.

LEONIDA — E ci si sta bene?

IL GROGNARD — Ci si annoia, ma ci si abitua. Ognuno racconta la sua storia e poi... quando tutti più o meno l'hanno saputa, si ascolta quella degli altri e così via. Naturalmente si finisce con l'annoiarci un po'.

LEONIDA — Ma allora qui abitano tutti gli eroi, anche i più famosi.

IL GROGNARD — Ciascuno di noi è famoso.

LEONIDA — Sì, ma io intendevo quelli di cui si sente parlare a scuola. Mia moglie è maestra. Garibaldi, per esempio...

IL GROGNARD — E' qui... Era qui poco fa... Va e viene.

LEONIDA — Vorrei conoscerlo.

IL GROGNARD — Facile. Capita spesso da queste parti. Se non è adesso, fra dieci o quarant'anni.

LEONIDA — Così tanto tempo?

IL GROGNARD — Capisco: bisogna che tu ti abitui a regolare il tuo tempo con l'eternità.

LEONIDA (sopra pensiero) — Già, non ci avevo pensato. (Si sente un fischio di richiamo).

IL GROGNARD (volgendosi dalla parte del laghetto fa un gesto con la mano) — Vengo... (Riprendendo a parlare a Leonida) Mi chiamano. Scusami se non

mi trattengo di più con te. (Fa per allontanarsi, poi ci ripensa) Già, ma non mi hai detto perchè sei qui.

LEONIDA — A diciannove anni mi sono sposato, a venti mi hanno richiamato e un bel giorno, poco fa, mi hanno mandato di pattuglia. E' stato lì che ho gridato: «Viva l'Italia!».

IL GROGNARD — Perbacco, ne valeva la pena?

LEONIDA — Beh, in certo qual modo sì.

IL GROGNARD — E' sempre una bella cosa morire giovani. Io ho venticinque anni, è un secolo che mi trovo qui ma mi sembra ieri... Il tuono dei cannoni, le salve di fucileria, e l'Imperatore là, in alto sul suo cavallo bianco, le spalle incassate sotto il mantello grigio, e le giubbe rosse degli inglesi e la cavalleria di Ney e l'ordine di Coulaincourt: «Impegnate la Guardia!...». Sono cose che non si possono dimenticare! Fu allora che cominciai a suonare il tamburo, passo passo, avanzando con i miei compagni lividi sotto le visiere mentre sentivo le palle affondare con un tonfo sordo nei loro corpi e la seta del tricolore sopra di me stracciarsi al vento...

(Si ode il fischio di prima) Vengo, vengo! Scusami, è Federico di Prussia che mi chiama. Si è messo in testa di fare stare a galla un sassolino nell'acqua. Ha escogitato tutti i mezzi. Sono duecento anni che ci prova. E con che insistenza riempie il laghetto di sassi senza riuscirvi. Ogni tanto lo sorprende l'Angelo e ci si arrabbia un poco...

LEONIDA — L'Angelo?...

IL GROGNARD — L'Angelo, naturalmente. Lo conoscerai anche tu. E' un tipo così diverso da tutti. Buono e comprensivo. Ora vado. Ma non ti allontanare da qui. Potremo vederci ancora se vuoi. (Scatta sull'attenti e saluta militarmente).

LEONIDA (fa anche lui il saluto militare) — Che grado avevi?

IL GROGNARD — Sergente maggiore Marcel Bertrand. Hanno intitolato una via al mio paese, Bollené nel Vaucluse. E tu?

LEONIDA — Caporale...

IL GROGNARD (alzando le spalle) — E' un grado anche il tuo... (Va via. Squilli prolungati di tromba che suonano arie militari. Leonida si dirige verso una panchina dove sono tranquillamente seduti Orazio Nelson con la celebre benda all'occhio e privo di un braccio e Muzio Scevola con il suo moncherino. Passa accanto a lui Dalila, guardandolo provocatamente e sorridendo).

DALILA (giovannissima e bellissima) — Scommetto che non sai dove andare...

LEONIDA — Là, a sedere... (Indica la panchina).

DALILA — Dal vecchio Nelson? E' un tipo divertente. (Fa un gesto che esprime la noia) Non si riesce però mai a capire che cosa desidera che tu abbia capito da lui. Quello che gli sta accanto è Muzio Scevola.

LEONIDA (*con ammirazione*) — Oh! Quello del braccio...
 DALILA — Bravo.

LEONIDA — Ma guarda! Credevo proprio che non fosse mai esistito. Eppure è lì, con il suo moncherino.

DALILA — Vieni... (*Si avvicinano ai due personaggi seduti*) Vi presento un nuovo venuto...

MUZIO SCEVOLA — Salve, ragazzo! Piacere di averti con noi!

LEONIDA — Il piacere è mio. Non avrei mai osato sperare tanto onore. Oh, giù ti conoscono tutti!

MUZIO SCEVOLA — Ah sì?

LEONIDA — Muzio Scevola!... (*Emette un fischio di approvazione*) Neanche parlarne! Vorrei proprio che mia moglie sapesse che ti ho conosciuto. E' una brava ragazza e insegna alla scuola del mio paese. Diceva di te un mucchio di belle cose: che sei stato un campione di libertà e che il mondo civile deve tutto alla storia di Roma e a quella dei suoi figli...

NELSON (*alzandosi indispettito*) — Giovanotto, non credi che alla libertà sia servito molto di più il braccio di un ammiraglio inglese che il pugno di un legionario romano?

MUZIO SCEVOLA — Ammiraglio, sono qui da due mila e cinquecento anni e senza voler mancare di rispetto alla Marina Britannica, credo che la libertà si sia conquistato il diritto di scegliersi per sostegno il braccio o il pugno di chi crede...

NELSON (*a Leonida in tono rassicurante*) — Beninteso, questa è accademia non discussione. Nessuno intende affermare la propria superiorità con mezzi che non siano strettamente leciti.

MUZIO SCEVOLA (*indicando Dalila*) — Anche di lei si è servita la libertà. La libertà del suo popolo, s'intende. E il ricavato è stata la sfumatura ai capelli di Sansone.

DALILA (*scoppiando a ridere*) — Così mi piace. (*Chiamando*) Sansone!... Sansone!... Chissà dove si sarà cacciato...

MUZIO SCEVOLA (*a Leonida*) — Sei mai stato a Roma?

LEONIDA — Sì, in viaggio di nozze. E' una bella città e vi sarei anche ritornato un giorno... Poi è scoppiata la guerra.

NELSON — Dicono tutti così: poi è scoppiata la guerra! Come se le guerre scoppiassero da sole, come i temporali. Ognuno di noi è responsabile della propria guerra.

LEONIDA — Io non sono responsabile della guerra che stanno combattendo adesso...

NELSON — Lo dici tu. Se i miei uomini non mi avessero seguito in battaglia, se tutti i cittadini britannici non avessero approvato le mie gesta, oggi dove sarebbe l'Inghilterra? E così ciascuno di loro si è assunta coscientemente la sua parte di responsabilità.

LEONIDA — Non ci siamo capiti. Dico che una volta dentro la pentola, l'unica cosa da fare è di bollire; ma un conto è saltarci dentro di propria volontà. Almeno oggi la si pensa così. Intorno alla pentola poi ci sono i carabinieri.

MUZIO SCEVOLA — I carabinieri?

LEONIDA — Che spingono dentro i renitenti e che impediscono a coloro che bollono di saltar fuori.

MUZIO SCEVOLA — Le vostre sono guerre di nuovo genere. Non hanno niente a che vedere con le nostre. Non ho mai sentito parlare di carabinieri ai miei tempi.

DALILA — Non trovate piuttosto che sia noioso parlare di queste cose, qui?

MUZIO SCEVOLA — Hai ragione, Dalila. (*Volgendosi verso Leonida*) Parlami di Roma: le sue verdi colline ed il fiume! Avevo la mia casa e le mie pecore al di qua del ponte Sublicio. Erano i tempi avventurosi del superbo Tarquinio...

LEONIDA — Io e mia moglie abbiamo trascorso la luna di miele in un albergo che si chiamava proprio Tarquinio, in via dell'Oca...

MUZIO SCEVOLA — Questo significa che non sempre i re servono a dare un nome al secolo che li ha generati. Infatti: noi abbiamo difeso la repubblica, e se non era per la mia completa impossibilità a fissarmi in testa la fisionomia degli altri, avrei ucciso Porsenna invece del suo segretario.

DALILA — Sss! Se ti sente l'Angelo! Sai che non vuole che si parli di sangue.

MUZIO SCEVOLA — Un eroe è quasi sempre un omicida.

LEONIDA — In dodici mesi di guerra io non ho ucciso nessuno.

MUZIO SCEVOLA — Come è possibile?

LEONIDA — Ve lo giuro. Non ho mai sparato un colpo di fucile. Salvo che a qualche esercitazione a fuoco. Avevo paura.

DALILA — Paura?

LEONIDA — Paura di uccidere e di morire, soprattutto.

DALILA (*ride divertita*) — Che strano genere di eroe sei tu!

LEONIDA — Eppure, in quel momento, non so spiegarvi, proprio in quel momento ho sentito qualche cosa che mi veniva su dalla pancia, come un bruciore e un desiderio di uccidere e di gridare... E poi una spinta alla schiena come se qualcuno mi avesse incitato burlandosi di me: «Avanti, buffone!». Allora ho gridato: «Viva l'Italia!». Dovevo farlo, era mio dovere di farlo.

NELSON (*flemmatico*) — Naturale, la morte non è che un atto di servizio.

DALILA — Un sacerdote del mio paese diceva la stessa cosa, ma si riferiva evidentemente alla sua

professione che era quella di spingere le vittime umane nei fornelli del ventre di Moloch... (*Volgendosi verso Leonida*) Sai che cosa ti dico? Mi piace la tua sincerità, mi sei simpatico per questo; credo di trovarmi qui da più di cinquemila anni e ne ho conosciuti di tipi, puoi stare tranquillo.

LEONIDA — Cinquemila anni? E sei sempre rimasta così giovane?

DALILA — Meriti un bacio! (*Si avvicina e lo bacia. Osservandolo*) Hai un'aria così decorosa! E' un vocabolo che mi hanno insegnato da poco, ma che va bene e che trovo appropriato. E' vero, signor Nelson?

NELSON — Beh, in certo qual modo sì. E' un vocabolo che per l'ottanta per cento funzionava nei riguardi di tutti quelli che vivevano ai miei tempi al di qua del Passo di Calais.

MUZIO SCEVOLA — Questo è un luogo comune, ammiraglio.

NELSON — Ma è a forza di luoghi comuni che gli uomini fanno la storia. Noi tutti non siamo forse le vittime di un universale luogo comune? Credete che la colonna di Trafalgar Square sia soltanto il ricordo della mia vittoria? Niente affatto: è forse il più decoroso luogo comune d'Inghilterra. Carico di grassi piccioni e di convenzionalità.

LEONIDA (*ingenuo e sorridente*) — C'è del vero in quello che dice: su tutti i monumenti dei grandi uomini si posano i piccioni...

NELSON — Un momento, ragazzo! I nostri sono piccioni britannici!

MUZIO SCEVOLA (*sorridendo amichevolmente a Nelson*) — Piccioni britannici e aquile romane! Ottimo spunto retorico per i miei discendenti, Orazio!

NELSON — Siamo noi i discendenti di Roma. Il grande Cesare non è sbarcato nelle nostre isole e non ci ha piantato l'insegna del suo comando? Non abbiamo seguito, attraverso i secoli, il vostro infallibile metodo? Non abbiamo colonizzato secondo i classici precetti del proconsole?

LEONIDA — Che dici? Muzio Scevola è dei nostri!

NELSON — Dei nostri chi?

LEONIDA — Romano, dunque italiano. E' scritto dappertutto.

NELSON (*ripensandoci*) — Bisognerebbe consultare l'Enciclopedia Britannica. Comunque non lo avete detto mai a nessuno...

LEONIDA — Vedrai, se vinceremo la guerra!

MUZIO SCEVOLA — Anche tu sei cittadino romano?

LEONIDA — No, sono nato in provincia di Mantova.

MUZIO SCEVOLA — E allora?

LEONIDA — Come e allora? Non sono forse italiano lo stesso? Dopo il '70 siamo tutti diventati figli legittimi di Roma. Prima c'era il Papa che ce lo impediva, ma Cavour ha conquistato Roma insieme a Garibaldi.

MUZIO SCEVOLA — Per quanto mi risulta Roma è stata conquistata settecentottantotto volte! Vi sono qui settecentottantotto eroi conquistatori di Roma: da Brenno a Teodorico! E tutti si fanno premura di raccontarcelo.

NELSON — Non ho mai sentito dire che i discendenti di Roma si trovino attualmente in provincia di Mantova. Per lo meno nulla lo giustifica.

DALILA (*conciliante*) — Probabilmente non ci tengono a farlo sapere.

LEONIDA — Eppure è la verità. Roma è la madre di tutti i cittadini italiani.

NELSON — Di tutti gli uomini di carattere, giovanotto.

MUZIO SCEVOLA — Sarà come tu dici. Per me non ha più molta importanza sapere chi sono i miei discendenti. Ho lasciato loro in eredità le ceneri di un moncherino. Ma questo è servito a ben poco. Ha salvato Roma da Porsenna ma non l'ha salvata da tutti coloro che si proclamano suoi figli naturali o legittimi.

NELSON (*battendo una mano sulla spalla di Leonida*) — Non te la prendere, amico. Benvenuto fra noi perchè degno delle grandi illusioni che spingono gli uomini ai grandi esempi! Questo ti basti come basta a noi. Il nome di Orazio Nelson vale il tuo nome, perchè entrambi abbiamo risolto, senza esitare e nello stesso modo, il problema che ci era stato posto dinanzi. Se poi il problema era sbagliato non è stato colpa nostra.

DALILA (*a Leonida*) — Mettiamoci a sedere. (*Si avvia con lui verso la panchina e vi si mettono a sedere mentre Nelson e Muzio Scevola si allontanano da loro passeggiando*) Come ti chiami?

LEONIDA — Bulgarelli Leonida.

DALILA — E basta?

LEONIDA (*sorpreso*) — Fu Amintore e Schiappadori Luigia...

DALILA — No, volevo sapere se tu eri di discendenza regia o comunque se eri figlio di guerrieri o di gran sacerdoti...

LEONIDA — Beh, no. Mio padre aveva una tabaccheria al paese. Mia madre faceva la lavandaia. Ma erano gente onesta.

DALILA — Lo erano davvero? Lo dici in uno strano modo...

LEONIDA (*incerto*) — Ecco, vedi: i poveri passano tutti per gente disonesta. E' una regola comune al mio paese.

DALILA — Comunque è una regola.

LEONIDA — Ho sentito dire, in trincea, che in Russia è scoppiata la rivoluzione. E che i poveri, gli operai e i soldati hanno vinto. Sai, io sono iscritto al Partito Socialista...

DALILA (*indifferente*) — Ah sì? Ma questa è una

notizia vecchia come il cucco, caro mio. Vuol dire che i ricchi sono diventati poveri e disonesti e viceversa. Nelson non parlava, poco fa, di luoghi comuni? Credi che da che mondo è mondo gli uomini non abbiano avuto il tempo di pensare a risolvere questo problema? E come, se ne hanno avuto il tempo! Tutti, più o meno, hanno creduto di risolverlo e di stabilire un primato e iniziare una nuova era. Il mondo non è cambiato, perchè gli uomini non sono cambiati. (Con civetteria) Ma che importa a noi tutto questo? Ai miei tempi senza essere socialisti succedevano le stesse cose.

SANSONE (è il tradizionale personaggio biblico senza austerità ma provvisto di sorridente e brutale vigore. Non visto si è avvicinato alle spalle di Dalila e le ha messo le grosse palme delle mani dinanzi agli occhi) — Cu, cu?... Chi sono?

DALILA (con un profondo sospiro di sopportazione) — Sansone... (Volgendosi verso di lui come verso un bambino) Bravo. Adesso però lasciami in pace. (A Leonida) Questo è Sansone.

LEONIDA (alzandosi rispettoso) — Sansone?

SANSONE (scoppia in una rumorosa risata) — Non mi avevi riconosciuto?

LEONIDA — No, ma ho piacere di fare la tua conoscenza.

SANSONE — Qua la mano! (Gliela stringe con forza).

L'ANGELO (compare dal fondo del giardino. E' vestito di una lunga camicia abbottonata davanti ma che lascia intravedere i piedi e le caviglie nudi. La camicia gli dà una certa qual strana somiglianza con un infermiere di manicomio. Ha i capelli color stoppa tagliati corti. In poche parole, ha l'aspetto dell'angelo custode dei bambini ma con trent'anni di più sulle spalle. Fa con il dito un cenno di silenzio) — Sss! Cos'è questo schiamazzo? (Tutti i personaggi che sono in scena al sentire la voce dell'Angelo volgono il capo verso di lui e tutti in piedi assumono una posizione di rispettosa attesa) Continuate, continuate voi altri... (Si avvicina a Sansone. Con tono benevolo) Quante volte ti ho detto di non alzare la voce così. Sei proprio incorreggibile.

SANSONE — Perdonami, Angelo, non lo farò più.

L'ANGELO (sempre col suo tono suadente e comprensivo) — Dici sempre così. Lo sai che non devi gridare. Eppure non sei arrivato ieri! (Volgendosi verso Leonida) Oh! Mi pare proprio di non conoscerti.

LEONIDA — Sono arrivato poco fa...

L'ANGELO — Vedi dunque che ho ragione. (L'osserva perplessa tentennando il capo) Un soldato...

LEONIDA — Caporale.

L'ANGELO — Già...

DALILA — Non lo trovi diverso da tutti noi? Attraente, no?

L'ANGELO — Dalila, sono migliaia di anni che tu trovi attraente ogni nuovo venuto! Se non avessero fatto di te un'eroina credo che come donna di carattere...

DALILA — Non lo sono forse?

L'ANGELO — Quanto basti per aver fatto anche di questo bestione un eroe.

SANSONE — Che c'entro io, adesso?

DALILA — Devi a me, caro, la prerogativa di non essere venuto qui armato solo di una mascella d'asino, ma con la fama di essere stato l'amante di Dalila.

SANSONE — Auguro ai miei discendenti tante mascallesse d'asino per ogni razzista che li perseguiti, ma non altrettante Dalile per ogni donna con cui vogliono andare a letto...

DALILA — Vuoi trasformare il mondo in un cimitero di ciuchi e di impotenti?

SANSONE — Non hai mai avuto rispetto per le mie idee, tu.

DALILA — Mi è bastata la tua forza! Le idee non contano per noi donne.

SANSONE (trionfante) — La mia forza! Quella sì è stata fantastica!

LEONIDA — Nel mio plotone c'è uno di Bergamo che si chiama Testa Giovanni e che alza con una mano un fusto da 75. Beh, lo credereste? Quando c'è un'azione piange dalla paura come un bambino, si raccomanda alla mamma e alla Madonna, la sua forza non gli serve a niente.

L'ANGELO — Conosco tanti come lui. Hanno paura e, settanta volte su cento, fanno tutti la vostra fine.

LEONIDA — Non è giusto.

L'ANGELO (sorpreso) — Non è giusto?

LEONIDA — Ho detto così ma non saprei spiegarne il perchè. Forse perchè mi sembra che eroi bisogna esserlo fin da principio e non diventarlo per caso.

L'ANGELO — Eroi?

IL GROGNARD (si precipita verso l'Angelo) — Angelo, quello là è matto. Insiste col dire che i sassi debbono galleggiare sull'acqua. Pretende di convincere anche me. (Ride nervosamente) Me, un soldato di Francia, un veterano. Per chi mi prende?

LEONIDA — Forse è diventato matto davvero.

L'ANGELO — No. E' soltanto un uomo convinto delle proprie illusioni. E' un tedesco e come tale ha diritto al rispetto di quelli che non hanno a che fare con lui. (Rivolto al grognard) Ora vengo, non bisticciate per così poco. (Il grognard ritorna di dove è venuto).

LEONIDA (guardandosi intorno soddisfatto) — E' bello qui!

DALILA — E' bello, sì. E non v'è niente che possa dispiacere ad una donna. Eterna giovinezza ed eterna libertà. Non avrei osato sperare tanto. La mia vita terrena è durata vent'anni e ne ho un ricordo meraviglioso e lontano; un ricordo stabile e positivo. Sono stata con molti uomini, ma ai miei tempi questo era un genere di vita non ancora inserito in una legge di Pubblica Sicurezza. Costui è stato l'ultima avventura, devo dire, la più banale. Ma il nostro amore ha portato fortuna a tutti e due.

SANSONE — Eri proprio una ragazzina.

DALILA — Se io e lui siamo qui è perchè ambedue abbiamo trasgredito alle leggi morali del nostro Dio. Si tratta ancora di sapere qual è la morale che conta: quella di Dio che ci ha creati perchè lo disobbedissimo o quella degli uomini, che sa in fondo così degnamente valorizzare quel poco di buono che facciamo...

L'ANGELO — Sciocca presunzione.

DALILA (*sorridendo*) — Scusami, Angelo, ma sarebbe assurdo che tu condividessi le mie idee. Io sono certa che tu sei la creatura più amabile e buona che Dio abbia creato per noi. Non so come me la caverei al tuo posto. In fondo tu rispetti anche le idee che sono contrarie alle tue.

SANSONE — Questa è democrazia!

LEONIDA — Anch'io ho sempre sentito dire così. Ma in pratica anche la democrazia rispetta le idee che fanno comodo a lei.

DALILA — Ma che cosa ce ne importa di tutto questo? Un bel niente. Questo è l'essenziale. Cosa dicevamo poco fa di questo luogo meraviglioso?

SANSONE — Se non fosse perchè bisogna sempre parlare sottovoce mi ci troverei anch'io benone! (*Rivolto a Leonida*) Vedrai: oltre questo giardino, c'è una gran pianura verde e un lago lontano e ancor più lontano dei monti celesti, come quelli di Galilea... Là sì che potevo cantare a squarciagola e ascoltare l'eco della mia voce e rotolarmi con tutta la mia forza... (*Cinge con un braccio Dalila*) I giorni della nostra vita, Dalila!

DALILA — I giorni della nostra vita...

LEONIDA — In quanti siamo?

L'ANGELO — Una sterminata marea di gente illustre! (*Sansone e Dalila si allontanano abbracciati*).

LEONIDA — Mi piacciono quei due. Sembrano così estranei l'uno l'altro, ma in fondo si vogliono bene.

L'ANGELO — E' la coppia più sconsiderata e romantica del Vecchio Testamento.

LEONIDA — Mi ci trovo benissimo qui. E' un luogo sicuro e tranquillo. E poi non me lo immaginavo di incontrare tante persone così importanti. (*Indicando Muzio Scevola che passeggia conversando con Nelson*) Uno di quei due per esempio l'ho sentito nominare, a scuola, quand'ero bambino. Mia moglie è maestra elementare e ha anche un quadro

dove si vede proprio lui che tiene il braccio teso sul braciere. Anch'io avrò la mia fama in terra...

L'ANGELO — Sicuramente.

LEONIDA — Darei non so che cosa per vedere la faccia di mio figlio, quando sarà grande, e tutti parleranno di me e lui sarà fiero di suo padre. Non è difficile essere qualcuno.

L'ANGELO — Ci hai rimesso la vita.

LEONIDA — Questo è vero. Ma ne vale la pena. Oh! Guarda, quello non lo avevo ancora visto...

FRANCESCO FERRUCCI (*è armato della sua armatura, il capo scoperto, i capelli gli scendono sull'omero. E' un uomo robusto e piccolo di statura*) — Salute, Angelo!

L'ANGELO — Perchè mi sciupi le aiuole?

FERRUCCI — Mi piacciono i fiori e qui crescono così facilmente...

LEONIDA — Chi sei?

FERRUCCI — Francesco Ferrucci.

LEONIDA — Oh! Quello che fu ucciso a Gavinana?

FERRUCCI — Proprio così.

LEONIDA (*ripetendo la celebre invettiva*) — « Vile! Tu uccidi un uomo morto... ».

FERRUCCI (*stupito*) — E come lo sai?

LEONIDA — E' scritto su tutti i libri di storia patria.

FERRUCCI — Oh! Mi piacerebbe leggerne qualcuno. Dimmi, come è descritta la mia morte?

LEONIDA — Per quel che io ricordo, molto bene.

FERRUCCI (*raggiante*) — Molto bene? Hai sentito, Angelo? Molto bene! (*Offre riconoscendo il mazzetto di fiori che stava cogliendo a Leonida che li prende ringraziando*) Prendili, te li offre Francesco Ferrucci. Fa piacere, ogni tanto, incontrare qualcuno che si ricordi di te. Tempo fa mi sono incontrato con qualcuno, un americano di nome Lincoln. Non sapeva neanche che fossi esistito. Però siamo diventati amici lo stesso. Accade spesso qui. Te ne accorgerai. Questo è un luogo dove tutti diventano amici senza paura di brutte sorprese. Il tempo vola. L'unico inconveniente è quello di dover reggere sempre questa uggiosa armatura.

LEONIDA — Non puoi levarla di dosso?

FERRUCCI — Prova a levarti di dosso quella specie di uniforme che hai. Non rimarrebbe più niente di te! A parte tutto, qui ci si fa una concorrenza spietata.

L'ANGELO (*bonario*) — Non è vero...

FERRUCCI — Sì, è vero. Se si girasse nudi come fanno i dannati all'inferno o i beati in paradiso, almeno credo, non avremmo più nulla da raccontarci...

LEONIDA — Ma noi siamo nel cielo degli eroi! FERRUCCI (*si allontana ridendo*) — Conserva quei fiori, amico...

LEONIDA — Perchè ride?

L'ANGELO — Ti sbagli, questo non è il cielo degli eroi.

LEONIDA (*sorpreso*) — Come?

L'ANGELO — Questo non è il cielo degli eroi, per la semplice ragione che il cielo degli eroi non esiste.

LEONIDA — Non esiste? E allora, tutti questi... (*Fa un largo cenno con il braccio indicando i personaggi in scena*).

L'ANGELO (*stringendosi nelle spalle*) — Sono qui... Non sapremmo dove meglio collocarli.

LEONIDA — E io?

L'ANGELO — Anche tu. Prova un po', se ci riesci, a convincerti e a convincere tutti questi tuoi colleghi dell'assurdità della vostra posizione...

LEONIDA — E loro lo sanno?

L'ANGELO — E come se lo sanno!

LEONIDA — E allora?

L'ANGELO — E allora aspettate qui tutti insieme, in questa anticamera fiorita, che qualcuno vi riconosca una qualche onorevole classifica.

LEONIDA — Ma è terribile! Non è vero! Allora perchè saremmo morti? Gli eroi esistono da che mondo è mondo!

L'ANGELO — Sì. Ma non sono quelli che ci mandano quassù le carneficine degli uomini. Non sono quelli a cui gli uomini, da millenni, hanno dedicato un culto irragionevole. E' un equivoco che si tramanda di generazione in generazione... Non siete voi gli eroi che il cielo riconosce.

LEONIDA — E quali?

L'ANGELO — I Santi, i Geni, i Poeti, coloro che danno vita e non morte, coloro che si battono per il riscatto dei loro simili e non per la loro distruzione.

LEONIDA — Ma io mi sono sacrificato per il riscatto della mia Patria! La mia Patria è fatta proprio di miei simili.

L'ANGELO — Patria? Il cielo non conosce neanche questo vocabolo.

LEONIDA — Perchè allora si fa la guerra, perchè si muore?

L'ANGELO — Sono affari che riguardano voi soltanto. Non credo che questo problema possa interessarci più che un qualunque e banale spettacolo di caccia grossa.

LEONIDA — Questo è davvero terribile! (*Si dirige verso Nelson e Muzio Scevola. Prende per un braccio Nelson*) Ma lei, lei non dice niente, non protesta? E' una menzogna, una turlupinatura! Ha capito? Questo non è il cielo degli eroi!

NELSON (*con calma distaccata*) — Ah no? Nessuno di noi ha sbagliato indirizzo, mio giovane amico. Solo abbiamo tutti sbagliato carriera.

LEONIDA (*come fra sè*) — Ma allora... Giù continueranno a credere che... (*Volgendosi verso l'Angelo*) Angelo, che crudeltà inutile è la vostra?

L'ANGELO — Se gli uomini la finissero di uccidersi

fra di loro tutto sarebbe risolto. Una qualche sistemazione si troverebbe anche per voi.

LEONIDA (*con amarezza*) — Averlo saputo...

L'ANGELO — Non serve. Essi disprezzano gli antinazionalisti, mettono in prigione gli obiettori di coscienza, ridicolizzano i pacifisti. Credi, ragazzo, non serve. Lo sbaglio è di credere che Dio guidi il braccio di David che lancia il sasso contro Golia. No, Dio non è responsabile del sangue di nessuno, neanche di quello degli empi.

LEONIDA — Ma io ho un figlio, un bambino di sei mesi. Fra vent'anni sarà un uomo. Fra venti anni ci si batterà ancora per qualche altra ragione. Bisogna che io impedisca ciò, che tu mi dia la possibilità di farlo. Bisogna che qualcuno faccia qualche cosa per tutti quelli che sono rimasti laggiù e che oggi, domani, in questo stesso istante muoiono uccidendo o facendosi uccidere per superare una trincea o conquistare una quota...

L'ANGELO — C'è posto per tutti, qui.

LEONIDA — No, no questa è una ingiustizia troppo grande. Non deve più esserci posto per nessuno. Nessuno più deve finire in questa anticamera di folli... Nessuno, capisci? Basta avvertirli.

L'ANGELO — Ti ho detto che non serve.

LEONIDA — Ma io debbo salvare mio figlio!

L'ANGELO — Non è detto che debba seguire il tuo esempio. E poi si troverebbe benissimo qui. Ed è troppo tardi, ormai.

LEONIDA — Troppo tardi? Io ho vent'anni, non conosco mio figlio che è nato soltanto sei mesi fa mentre ero al fronte, non ho fatto a tempo a farmi una famiglia, a costruirmi una esistenza, a godermi la vita... Troppo tardi? E' forse troppo tardi tentare che mio figlio non faccia la mia stessa fine?

L'ANGELO — Tuo figlio? E tutti gli altri? Non ti crederanno.

LEONIDA — Mi crederanno. Ma occorre che io torni in mezzo a loro. Lasciami tentare.

L'ANGELO — Non ti crederanno. Nessuno è mai resuscitato per raccontare agli uomini come devono comportarsi per non morire da sciocchi.

LEONIDA — Lasciami tentare! Fai questo miracolo! Te ne scongiuro! Fallo almeno per l'affermazione di un principio di giustizia... Crederanno almeno al miracolo!

L'ANGELO — Gli uomini non credono ai miracoli.

LEONIDA — Non è vero! La Patria è un miracolo a cui credono!

L'ANGELO — Un'illusione...

LEONIDA (*indicando tutti gli altri*) — Anche loro vi credono ancora...

L'ANGELO — No. Coltivano disingannati quell'illusione. E aspettano che Dio abbia un momento da perdere per rivedere la loro fedina penale.

LEONIDA — Io sono incensurato e non ho fatto del male a nessuno.

L'ANGELO — Sei fortunato. Penso però che se non ti avessero ucciso avresti tu egualmente ucciso!

LEONIDA (*gridando*) — Ma la guerra non l'ho inventata io! Che cosa avrei potuto fare per ribellarmi?

L'ANGELO — Niente. Ma neanche noi possiamo farci niente. Dio non è ingiusto solo perchè non vi impedisce di commettere delle ingiustizie.

LEONIDA — Lo è, lo è se egli permette che queste ingiustizie si compiano senza nostra colpa. Angelo, te ne scongiuro: dia il cielo una prova di comprensione e di pietà. Il tempo per salvare mio figlio... Se ne può fare un santo invece di un eroe, oppure un uomo come milioni di altri, senza aggettivi...

L'ANGELO (*dopo una breve pausa*) — E sia... (*Tutti i personaggi che popolano la scena alla parola «E sia» volgono il capo nella direzione dell'Angelo, come in attesa di qualche cosa*) ...Ma il tuo viaggio sarà lungo. Arriverai da dove sei venuto con trenta anni di più sulle spalle.

LEONIDA — Non importa. Avrò più autorità.

L'ANGELO — Non sempre l'autorità scende dai capelli grigi.

LEONIDA (*esaltandosi*) — Ma io ho visto! Porterò la buona novella! Griderò al mondo: non esiste il culto degli eroi! (*Volgendosi ai presenti che lo osservano come impietriti*) Eccoli! Fanno anticamera, signori, e nessuno li riceve! Vado, Angelo, grazie! (*Fa per baciargli le mani ma l'Angelo glielo impedisce*).

L'ANGELO — Ti offro la possibilità di ritornare fra i tuoi simili per tentare di convincerli a comportarsi secondo le leggi di natura. Ma ricordati: questo non è un luogo di pena, è soltanto il luogo di una lunga e serena attesa. Ciascuno poi sarà giudicato a seconda della buona o cattiva fede che ha impiegato per giungere fin qui...

LEONIDA — Non tornerò più, Angelo! Questo non è un luogo creato da Dio!

L'ANGELO — E' vero. E' soltanto un luogo creato da chi non crede nella giustizia di Dio. Addio soldato. E buona fortuna.

LEONIDA (*in procinto di andarsene*) — Addio... (*Dal gruppo di personaggi che sono stati fino a quel momento in ascolto, si stacca un fantaccino vestito come Leonida ma più stracciato e miserabile di lui*).

IL MILITE IGNOTO — Un momento... Vai giù?

LEONIDA (*sorpreso*) — E tu? Che ci fai qui?

IL MILITE IGNOTO — Beh, quello che ci fanno gli altri. Ma non ha importanza... Mi ha fregato un assalto alla baionetta, sei giorni fa. Se ti dovessi dire, non ho fatto nulla che giustifichi la mia

presenza qui. Ma che almeno sappiano chi sono... Non è rimasto niente di me: piastrino di riconoscimento, connotati, tutto saltato in aria... Fammi il piacere, di' almeno a quelli di sotto il mio nome e cognome... Mi sembra il minimo, dopo averci rimesso la pelle! Così sono un ignoto!

L'ANGELO (*con indulgenza, stringendosi nelle spalle*) — Il suo è uno dei casi più incomprensibili...

LEONIDA (*che ha fretta*) — Beh, fai presto, come ti chiami? (*Il Milite Ignoto si accinge a dire il suo nome ma la sua voce è coperta dalle prime note dell'inno del Piave suonate in sordina da una invisibile banda militare. Leonida cerca infastidito di afferrare il nome del soldato ignoto ma non vi riesce. Con un gesto di impazienza si allontana di corsa*) Addio!

ATTO SECONDO

(*Una povera stanza di una casa di campagna adibita ad aula di scuola elementare. Da un lato una credenza con dentro bicchieri e stoviglie. Il tavolo da pranzo funge da cattedra. Alcuni banchi allineati l'uno dietro l'altro. Due finestre e due porte laterali. Dalle finestre che sono a pianterreno si vede la campagna e il mattino grigio. Alla parete, dietro il tavolo da pranzo, un ingrandimento fotografico al naturale di Leonida Bulgarelli in piedi, in uniforme da caporale. Appeso al quadro un nastro azzurro con attaccata una medaglia d'oro. Qua e là, alcune oleografie patriottiche e ritratti di Mazzini, Garibaldi, Vittorio Emanuele II. A destra del tavolo una lavagna. Appoggiata alla lavagna una grande carta geografica d'Italia. Piove.*)

MARIA (*sta spazzando la stanza. E' una donna di circa cinquant'anni, ancora piacente*) — Non ti ricordi quando ci ha mandato l'ultimo messaggio?

GIULIA (*è seduta accanto al tavolo con aria sconfitta. Giovane, dimostra più di quanto effettivamente ha*) — Circa una settimana fa. Ha mandato a dire che sarebbe venuto giù per cambiare dei soldi e fare qualche provvista. Credo che capiterà oggi.

MARIA — Bisogna stare più attenti del solito. Al comando si devono essere accorti di qualche cosa. Ho visto un tedesco, ieri sera, proprio qui intorno.

GIULIA — Rischia per quella là. E' lei che gli dice di venire in paese. Ha bisogno di comodità, la partigiana... Se non fosse per lui l'avrei già denunciata, quella squaldrina!

MARIA (*dandole sulla voce*) — Cosa dici? Sei matta? Non ne posso più! Non si sa più a chi dar retta qui. Lo chiami vivere, questo? L'altro ieri ne hanno fucilati due sull'argine del Po... Si tratta di tuo marito!

GIULIA — Bel marito! Sono sposata da sei mesi e

ci avrò dormito insieme, sì e no, venti volte. E lui è là che fa il partigiano con l'amante! Oh sì, bel marito!

MARIA — Se ti sentisse! Andiamo, adesso... Con l'amante! Anche lei è andata con i partigiani. Anzi è da ammirare...

GIULIA — Ma a chi vuoi darla ad intendere? Partigiana! Una ragazza della sua età se ne sta a casa e non va in giro con gli uomini e con il fucile in spalla. Queste storie bisogna lasciarle sbrigare agli uomini... Una donna non deve entrarci di mezzo. E se lo fa, è perchè... Beh, lasciamo andare. Per te, mamma, sono tutti eroi... (Fa un gesto evasivo con la mano nella direzione del ritratto di Leonida) Come tuo marito...

MARIA (guardando un istante il ritratto e scuotendo il capo) — Poveretto! Anche lui, qui, non ci sta mica tanto bene.

GIULIA — Perchè?

MARIA — Anche lui ha combattuto contro i tedeschi! (Sospira) Aveva vent'anni, povero cane! Chi l'avrebbe detto? Era un giovanotto tranquillo, senza grilli per la testa... Eppure, guardalo là: sono trenta anni che è morto. Se non era per il mio diploma di maestra...

GIULIA — Tuo figlio si è messo sulla stessa strada, a quanto pare.

MARIA — Per l'amor di Dio, non farti sentire a dir queste cose. Sai come ci tiene! E poi... è mio figlio! E fa il suo dovere.

GIULIA — Non lo fa il suo dovere. In guerra le donne si lasciano a casa...

MARIA — Ma i tempi sono cambiati. E poi, è guerra, questa? E' una maledizione di Dio. Via, alzati. E' tardi. Suona la campanella...

GIULIA (si alza ed esce. Si sente suonare una campanella. Rientra subito) — Tutta la roba l'ho messa nel granaio. Bisognerà tirarla fuori.

MARIA — Sì. Sono tre chili di pane e sei di farina...

GIULIA — C'è anche del sapone.

MARIA — Bisogna ammucchiare tutto come l'altra volta. A proposito, aveva chiesto anche delle candele.

GIULIA — Sì, ma non ho potuto comprarne più di dieci. Sono care... Sembra che lo sappiano che non servono a noi. Mah! Un giorno o l'altro...

MARIA — Fai quello che ti dico e non star sempre lì a lamentarti. Presto!

GIULIA (svogliatamente) — Vado, vado... (Esce. Si apre improvvisamente la porta).

PRIMO BAMBINO — Buongiorno, signora maestra.

MARIA — Buongiorno, sei sempre il primo tu. E gli altri?

PRIMO BAMBINO — Stanno venendo... (Si mette a sedere dietro il suo banco. A poco a poco entrano salutando allo stesso modo cinque o sei

bambini maschi e femmine andando tutti a sedere come il primo).

MARIA — Allora cominciamo... (Tutti i bambini si alzano in piedi e iniziano a recitare il «Padre nostro»; a metà della preghiera che essi recitano lentamente e in coro si ode bussare alla porta. I bambini proseguono. Si sente bussare ancora ripetutamente) Un momento bambini, fate silenzio. Avanti... (La porta si apre lentamente e appare Leonida. Ha cinquant'anni ed è vestito della sua lacera uniforme grigio-verde. Sorride timido e incuriosito guardandosi intorno).

LEONIDA — Si può?

MARIA — Ho detto avanti. Desidera qualche cosa?

LEONIDA — Maria!

MARIA — Ma chi è lei?

LEONIDA — Leonida.

MARIA — Chi?

LEONIDA — Leonida Bulgarelli, tuo marito.

MARIA — Mi faccia il piacere... Se crede di scherzare questo non è il luogo. Guardi che chiamo il maresciallo dei carabinieri...

LEONIDA — No, no, che maresciallo dei carabinieri!

MARIA (chiamando) — Giulia! Giulia!

LEONIDA (persuasivo) — Vediamo un po', Maria. Sai, anche per me non è facile riconoscerti. Ti ho lasciato che avevi diciotto anni...

MARIA — Giulia! Se ne vada, non vede che ci sono dei bambini?

LEONIDA (si volge verso i bambini con un largo sorriso) — Oh sì! Quanti bambini!

GIULIA (entrando) — Che c'è?

MARIA — C'è un pazzo qui, corri a chiamare il maresciallo dei carabinieri, dice di essere mio marito!

GIULIA — Cosa?

LEONIDA — Sono Leonida Bulgarelli, suo marito...

GIULIA — Siete matto?

LEONIDA (mite) — Non sono matto. Sono Leonida Bulgarelli. Sono tornato...

GIULIA — Da dove?

LEONIDA (dopo una pausa in cui cerca di trovar le parole per spiegarsi) — Beh, diciamo da lontano...

MARIA — Ma Leonida Bulgarelli è morto. Eccolo là! (Indica il ritratto).

LEONIDA (alza il viso al ritratto, riconoscendosi) — Oh! Guarda, guarda!... Beh, non mi riconosci? Ho trent'anni di più.

MARIA — Vuol dire che mio marito non è morto?

LEONIDA — Ammettiamo che sia così. Che non sia morto.

MARIA — Come, ammettiamo? E' morto o non è morto?

GIULIA — Io vado a chiamare il maresciallo... (Fa l'atto di uscire).

LEONIDA — Ma no! Perchè? (Volgendosi a Maria)

Abbiamo un figlio e gli abbiamo messo nome Walter, ci siamo sposati l'undici aprile del 1914, tu ti chiami Strinasachi Maria... Sono partito per il fronte il sette luglio 1915. Ecco qua. (*Fruga nella tasca interna della giacca, prende il portafoglio e ne trae un foglietto sgualcito*) Questa è l'ultima lettera che mi hai scritto... (*Gliela porge*).

MARIA (*leggendo*) — «Caro Leonida, noi tutti qui stiamo abbastanza bene e pensiamo a te. Ti mando un paio di mutande di lana. Certo ne avrai bisogno...» (*Volgendosi sempre più stupefatta verso di lui*) Non vorrà mica darmi ad intendere che è resuscitato!

LEONIDA (*rassegnato*) — Questo no...

GIULIA — Io vado...

MARIA — Aspetta! (*Volgendosi ai bambini*) Bambini, per oggi tornate a casa. Non mi sento bene. Ci vedremo domani. Diteglielo alla mamma: la maestra non si sente bene. Arrivederci cari. (*I bambini ad uno ad uno se ne vanno*).

PRIMO BAMBINO (*ultimo ad uscire*) — Buongiorno, signora maestra. (*Esce*).

MARIA — Buongiorno... (*A Leonida*) Insomma chi è lei?

LEONIDA (*pazientemente*) — Te l'ho detto... Oh Dio, mi rendo conto che non è facile per te... Sono tuo marito, Leonida.

MARIA — Leonida? (*Guarda il ritratto poi lui due o tre volte*).

GIULIA — Vuol dire che lei non è morto, allora... E durante tutto questo tempo dove è stato?

LEONIDA — Se ve lo dicessi fareste fatica a crederci.

GIULIA — In Russia, scommetto. Tutti quelli che sono stati creduti morti e poi ritornano, vengono dalla Russia.

MARIA — Dove sei stato tutto questo tempo?

LEONIDA (*leggermente spazientito*) — In Paradiso, in Paradiso!... Provate a crederci adesso!

MARIA — E' matto.

GIULIA — E' smemorato. Ricordi Bruneri e Cannella?

LEONIDA — Sono morto regolarmente il sedici giugno 1918 e sono salito, come si dice qui, nel cielo degli eroi... E invece no! Non era il cielo degli eroi, ecco spiegato.

MARIA (*facendo segni espressivi a Giulia*) — E' matto...

GIULIA — Ma come? Dice di essere morto... Allora è resuscitato!

LEONIDA (*sempre più spazientito a sua moglie*) — Ma chi è questa?

MARIA — La moglie di Walter.

LEONIDA — La moglie di Walter? (*Con un sussulto*) Già, mio figlio dovrebbe avere ventiquattro, ventisei...

GIULIA — Trenta anni.

LEONIDA — Trenta anni! Ho impiegato trent'anni ad arrivare fino qui.

MARIA — Ma da dove, in nome di Dio?

LEONIDA — Ve l'ho già detto: dall'Aldilà, dall'altro mondo, come dite per Dio? Dall'altra vita!

GIULIA (*a Maria che guarda Leonida come ipnotizzata*) — Mamma, lasciamolo stare... Bisogna però avvertire il maresciallo per dirgli che è tornato dopo tanti anni in queste condizioni...

LEONIDA (*fa un gesto di scoraggiamento con le braccia*) — Dite quello che volete al maresciallo. L'importante è che sia qui.

MARIA (*costernata*) — Quando Walter ti vedrà...

LEONIDA — Sarò contento spero.

MARIA — Contento? (*Si prende il capo fra le mani*).

LEONIDA — Perché no?

MARIA (*come in trance*) — Per trent'anni ci hai fatto credere di essere morto e tutti ci hanno creduto... Hanno intitolato una strada al tuo nome e un asilo, qui in paese... Tuo figlio è andato a studiare gratis in città, è diventato vice podestà, è stato in Africa, in Ispagna e ha comandato un battaglione della milizia: Battaglione Leonida Bulgarelli... E ora?

GIULIA — Ora comanda il reparto partigiani Leonida Bulgarelli...

LEONIDA — Che spreco! Dov'è adesso?

GIULIA — Alla macchia.

LEONIDA — Perché?

MARIA — C'è la guerra.

LEONIDA — Ancora?

MARIA — Un'altra guerra, non quella di prima.

LEONIDA — Beh, sono venuto per parlar chiaro a tutti questi ragazzi. Non fate gli scemi, dirò loro. Tutto quello che fate non conta proprio niente.

MARIA — Cosa dici? (*Giulia fa cenno a Maria come per dire che è matto*).

LEONIDA — Non conta niente lasciarci la pelle per queste sporche faccende.

MARIA — E' vero...

GIULIA — Bisognerebbe che dicesse a Walter che mettesse un po' la testa a posto. Ora che suo padre è tornato... Fra poco sarà qui.

LEONIDA — Non è al fronte?

MARIA — Non c'è più fronte. Si sono tutti sbandati e combattono di nascosto contro i tedeschi...

GIULIA — La guerra l'abbiamo perduta contro gli inglesi e stiamo vincendola contro i tedeschi. Ecco qua: almeno così dice Walter.

LEONIDA (*perplesso*) — Le cose si devono essere molto complicate dai miei tempi ad oggi.

MARIA — E come!

LEONIDA (*osserva pensoso le oleografie appese alla parete*) — Cavour, Garibaldi... Vittorio Emanuele,

Mazzini... (*Posa gli occhi sul suo ritratto*) Bulgarelli... (*Scuote il capo*) Aspetterò Walter qui. (*Si mette a sedere dietro un banco di scuola*).

MARIA — Non vuoi cambiarti?

LEONIDA (*guardandosi addosso*) — Non mi sta bene?

MARIA — Sì...

LEONIDA — Mi cambierò dopo.

MARIA — Sei stanco? Devi aver camminato a piedi fino qua.

LEONIDA — Sì, certo...

MARIA — Vado a scaldarti dell'acqua. Riposati. (*Fa dei gesti a Giulia. Sottovoce*) Bisogna avvertire qualcuno... (*Leonida appoggia il capo sul banco e si appisola*).

GIULIA — Ma è o non è tuo marito?

MARIA — Non lo so con certezza. Forse sì e forse no. Comunque non è normale. Chissà da dove viene, dove è stato tutti questi anni. Forse è stato dato per morto ed invece era disperso... Che noia!

GIULIA — Aspettiamo Walter.

MARIA — Io ho paura.

GIULIA — Poveretto. Che male può farci? Non vedi? Dorme.

MARIA — Ci mancava quest'altra complicazione adesso. Lasciamolo qui solo. Walter non dovrebbe tardare molto. Deciderà lui... Io non ho il coraggio. Andiamo. Bisogna fargli trovar pronto tutto per quando viene. Hai cominciato a tirar fuori la roba dal granaio?

GIULIA — Stavo appunto facendo questo quando mi hai chiamata.

MARIA — Andiamo allora. Fai piano. (*Stanno per uscire*) Leonida... (*a Giulia indicandole il ritratto alla parete*) ...trovi che gli assomiglia?

GIULIA (*decisa*) — No. (*Escono insieme. Mentre Leonida è immerso nel sonno fa capolino dalla porta opposta da dove sono uscite le due donne, Walter. Ha un'aria circospetta e guarda il dormiente un po' sorpreso di vederlo lì. E' vestito con un paio di calzoncini militari e indossa una giacca di pelle nera. Lo segue Rosetta giovane e graziosa ma completamente ingoffita in abiti maschili. Piove sempre più forte. Walter si dirige verso il centro della stanza, getta uno sguardo rapido e indagatore a Leonida e raggiunge la finestra. Rosetta si è fermata sulla soglia della porta*).

WALTER — Strano. Non c'è scuola stamattina. Non c'è nessuno. Vorrei proprio sapere dove si sono cacciate Giulia e mia madre.

ROSETTA — Chi è quello lì?

WALTER (*si stringe nelle spalle e si avvicina ancora di più a Leonida*) — Mah! Vorrei proprio saperlo! E' vestito con una vecchia divisa militare. Non può essere entrato da solo.

ROSETTA — In casa non c'è nessuno.

WALTER — Non ha l'aria di chi è entrato di nascosto. Dorme come se fosse a casa sua.

ROSETTA — Che schiocchezze! Sveglialo, non si sa mai.

WALTER (*scuote Leonida per una spalla*) — Ehi, svegliati, chi sei?

LEONIDA (*sussultando*) — Che c'è... (*Si guarda intorno smarrito e fissa lo sguardo su Walter*) Mi scusi, mi ero proprio addormentato.

WALTER — Cosa fai qui?

LEONIDA — Niente.

ROSETTA — Perquisiscilo!

WALTER — Avanti! Cosa fai qui?

LEONIDA — Niente, dormivo. (*Si stira e si alza in piedi*) Ah! com'è bello dormire!

WALTER — Meno storie! (*Estrae dalla tasca una rivoltella e gliela punta addosso*) Cosa fai qui? Come sei entrato? Come ti chiami?

LEONIDA — Giù quell'arma, per piacere.

ROSETTA — Parla, carogna!

LEONIDA — Carogna? Ma che modo di trattare è questo? Non sono mica venuto qui per rubare, io!

ROSETTA — E allora per che cosa?

WALTER — Un momento! Sai chi sono io?

LEONIDA — No...

WALTER (*ironico*) — Ah no? Ingenuo! Allora te lo dirò subito per toglierti qualsiasi dubbio: sono Gemisto! Mai sentito nominare?

LEONIDA — Mai, giuro.

WALTER — Dove hai preso questa divisa?

LEONIDA — L'ho sempre avuta. Me la dette il Governo quando mi chiamò per mandarmi al fronte.

WALTER — Hai fatto la guerra?

LEONIDA — Sì.

WALTER — Dove?

LEONIDA — Sull'altipiano di Asiago.

WALTER — Ma di che parli?

LEONIDA — Della guerra, naturalmente.

WALTER (*gli dà uno spintone e lo costringe a mettersi a sedere sul banco*) — Ehi, amico, vuoi prendermi in giro?

ROSETTA — Portiamolo via con noi. Ci penseranno i ragazzi a farlo parlare.

LEONIDA — Porca miseria! Non ho mai conosciuto una ragazza così pettegola! Vi sto dicendo che non ho fatto nulla. C'era qui mia moglie, poco fa.

ROSETTA — Tua moglie?

LEONIDA — Sì, mia moglie. Vorrei che anche mio figlio fosse qui. Non mi trattereste così, voi due!

WALTER — Come ti chiami?

LEONIDA — Bulgarelli Leonida.

WALTER — Bulgarelli Leonida? Come mio padre!

LEONIDA (*alzandosi in piedi di scatto*) — Walter!

WALTER — Mettiti a sedere! Io sono Gemisto!

LEONIDA — Gemisto? Mio figlio si chiamava Walter.

WALTER — Tuo figlio? Ma guarda... (*Indicando il ritratto alla parete*) E quello chi è?

LEONIDA — Sono io.

ROSETTA — Impostore!

WALTER (*lentamente e con voce minacciosa lo prende per il bavero della giacca e lo alza di peso*)

— Ah sei tu? Stai bene a sentire: quello è mio padre, è un eroe e guai a chi lo tocca! E' morto trent'anni fa ed è una medaglia d'oro della guerra '15'18, se non ti fa schifo! Guerra contro i tedeschi!

E tu, mascalzone, vuoi prendermi in giro e mancare di rispetto a quello là? Bada, o mi dici chi sei o ti buco la pancia, qui, su due piedi. Capito?

LEONIDA — Gemisto? Ma il tuo nome non è Walter?

WALTER (*con un sorriso di trionfo*) — Ora fai meno lo scemo! Dunque il mio nome lo sai. Così mi piace. Mi chiamo Walter, sì, ma il mio nome di battaglia è Gemisto... (*Indicando Rosetta*) Quella è una partigiana come me. Vuoi saperne di più? Combattiamo contro i tedeschi e contro i traditori che si sono messi con loro! Li impiccheremo tutti!

ROSETTA — Parla, ti hanno mandato loro qui?

LEONIDA — Loro chi?

WALTER — Ci risiamo. Fai finta di non capire. E allora apri bene le orecchie: da questa casa, ogni settimana, partono i segnali che guidano gli aerei alleati sugli obbiettivi nemici. C'è una radio clandestina qui dentro...

ROSETTA — Walter!

WALTER — Stai tranquilla... Queste cose non le andrà a ridire. Gli chiuderò la bocca per sempre. Soltanto non capisco perchè lo abbiano truccato così.

LEONIDA — Truccato sì, mi hanno truccato così. Hai ragione. E anche tu sei truccato e anche lei...

Truccati tutti, siamo! (*Indicando il ritratto*) Anche lui è truccato! (*Ride*) Guardalo là che faccia! Ti pare la faccia di uno che abbia speso bene i suoi vent'anni?

WALTER — Farabutto! (*Fa per gettarglisi addosso*).

MARIA (*apre improvvisamente l'uscio seguita da Giulia*) — Walter!

WALTER (*appoggia la rivoltella contro il ventre di Leonida*) — Chi sei?

LEONIDA — Tuo padre! Ho il diritto di parlarti così. Sono tuo padre. Ed ho una missione da compiere: convincerti che tutto quello che ho fatto, che fai tu ora, è inutile. Che cosa ne ricaverai se spari? So già dove andrò io. Ma tu dove andrai?

WALTER — Fascista! Me la pagherai!

LEONIDA — Fascista? Che significa?

WALTER — Come che significa?

MARIA — Non fargli del male, Walter.

WALTER — Di' qualche cosa, tu. Non senti che cosa sta affermando costui?

LEONIDA — Benone. Mi metterò nella stessa posizione del ritratto. Ecco qua. (*Si mette in posa sotto il ritratto*) Sono o non sono Leonida Bulgarelli?

MARIA — Anche a me ha detto le stesse cose.

GIULIA — Volevamo andare dai carabinieri. Non è escluso che sia un pazzo.

WALTER — Che carabinieri! Volete che mi metta in casa i carabinieri di questi tempi?

LEONIDA (*a Walter*) — Vuoi o non vuoi credermi? Sono tuo padre!

WALTER — Mio padre è morto!

LEONIDA — Bel fesso! E ora è resuscitato per dirti di non farlo anche tu, il fesso. Morire per farti mettere sul ritratto una medaglia d'oro non è un affare. Credimi.

ROSETTA — Cosa hai intenzione di fare?

LEONIDA — Salvare mio figlio.

ROSETTA (*incredula*) — Salvare tuo figlio? Da che cosa?

LEONIDA — Dal fare la fine che ho fatto io, perbacco!

ROSETTA — E per dar retta a te, ammesso che tu sia suo padre e che tu sia resuscitato da chissà dove egli dovrebbe battersela e fare il vigliacco!

GIULIA (*risentita*) — Sentila ora! Prende le sue difese! Certamente il vigliacco no! Ma credi che andarsene in giro con la propria amante e lasciar la moglie a sfacchinare in casa sia un bel mestiere?

WALTER — Io vado in giro con l'amante?

ROSETTA — Lasciala perdere!

GIULIA — Non lascio perdere proprio niente! Sì, tu fai il partigiano e te ne vai a spasso per i boschi con quella lì...

ROSETTA — Come se non si fosse la guerra e non ci fossero i tedeschi che ci danno la caccia!

GIULIA — Ma che guerra! Ma che tedeschi! Tu sei una puttana, ecco quello che sei!

WALTER (*si avvicina a Giulia*) — Smettila! Io, lei, i miei compagni, tutti rischiamo la vita, ogni giorno, capisci? E tu fai delle stupide scene di gelosia! Ti pare il momento questo? Basta! Un'altra volta che ti sento dire certe cose ti rompo la faccia di schiaffi! Capito?

GIULIA — No! Io sono tua moglie, ecco. Voglio fare la moglie e non la serva a quella lì! (*Scoppia in singhiozzi*).

ROSETTA — Io me ne vado.

MARIA (*smarrita a Leonida*) — Che farai ora?

LEONIDA — Io? Beh, mi sto accorgendo quanto sia difficile andare d'accordo qui.

WALTER (*minaccioso*) — Tu verrai con me stanotte. Ci metteremo d'accordo, noi due, non dubitare.

LEONIDA (*sorridendo*) — Verrò dove tu vorrai, Walter. Ho fatto il soldato, so andare di pattuglia, sopporto il freddo e la fame. Non mi spaventa

venire con te. So che siete tutti bravi ragazzi. Giovani e valorosi. So che combattete per una causa giusta. Anch'io ho combattuto per una causa che forse era giusta. Non me lo sono mai chiesto seriamente, comunque era bene pensarla così. Si diceva: dopo sarà la volta di un mondo migliore... i nostri figli non partiranno più, si godranno la pace che noi gli avremo preparata... Tutte queste cose non le dicevamo, le pensavamo tutti in buona fede. Sono andato, ho messo lo zaino in spalla, perchè nello zaino, ciascuno di noi, accanto al pacchetto di cartucce di dotazione aveva pure il proprio avvenire: un avvenire sereno, accanto ai nostri figli e alle nostre donne che avevamo lasciato a casa giovani... Mio Dio! Abbiamo fatto la guerra così, senza cattivi pensieri per il capo, voglio dire senza grandi idee, da bravi soldati e molti di noi hanno lasciato la vita e guadagnato delle belle medaglie. Tutto questo è bello ma non è utile. Non è mica possibile inventare, ogni quindicina, una causa giusta da difendere. Di cause giuste ce ne sarebbe dovuta essere una sola: sacrificarsi una volta per sempre perchè gli altri non si dovessero trovare nelle condizioni di doversi sacrificare per altri ancora... Comunque bisogna eliminare questa inflazione di cause giuste. Noi siamo le vittime di queste crudeli giustificazioni per le quali si uccide e si porta sul petto il segno onorato degli omicidi commessi... No, non sono gli eroi che servono al progresso dell'umanità, non sono i milioni di cadaveri decorati che faranno diventare gli uomini più buoni... Non c'è posto per loro in cielo! Era questo quello che pressapoco volevo dire, ma ce n'è voluto!

MARIA — Mio marito non avrebbe detto di queste cose.

LEONIDA — No, di certo. Per parlare come me bisogna morire a vent'anni e resuscitare a cinquanta.

WALTER — Senti: io non so chi tu sia, non voglio saperlo. Non credo alle balle dei preti nè tanto meno ai miracoli e alla resurrezione dei morti... Ma forse sei un uomo onesto, per lo meno un uomo che non è venuto qui per farmi del male...

ROSETTA — Sono certa che è una spia. Stai attento, Walter.

WALTER — Vattene ora. Se vuoi da mangiare, mia madre te ne darà. Ma vattene, qui abbiamo da fare. Ed è pericoloso per tutti.

LEONIDA — Walter, eri appena nato quanto sono partito per il fronte. Non so niente di te. Avevo solo vent'anni quando sono morto. Eppure... vedi quel ritratto? E' passato di moda, bisogna aggiornarlo. Allora la giovinezza si sacrificava per il trionfo dell'autorità costituita, per la difesa dei sacri vincoli sociali... oh sì, ci siamo battuti per la soddisfazione di ritrovare all'angolo della strada il battichiappe dei reali carabinieri e per il piacere di invitare

il principale al battesimo di nostro figlio... (*Interdetto*) Come mi vengono in mente queste cose? (*Indicando il ritratto*) Allora non ci pensavo nemmeno. Allora credevo allo stellone, a Trento e Trieste e alla propaganda socialista, credevo a un mucchio di belle cose inutili mentre ciò che è utile è la vita e la pena di viverla ogni giorno. Oggi quel ritratto di uomo ingannato non è più valido. Il cielo è ricoperto di quegli onesti ritratti, Walter. E sotto ognuno di essi c'è un nome e un cognome con l'aggiunta: « Chi l'ha visto? ». Vuoi finire anche tu, così?

GIULIA — No, glielo dica, non deve finire così lui. Ne abbiamo abbastanza di uno, in casa.

WALTER — Sta' zitta tu! (*A Leonida*) Voglio ammettere per un istante che tu sia mio padre. Sì, che tu non sia morto e che tu abbia camminato per trent'anni disperso e con la mente sconvolta... capita. Poichè se tu sei mio padre è chiaro che per tutti questi anni non ti sei ricordato di avere nè una famiglia nè un figlio. Poi ritorni - bada, sto parlando per ipotesi - e ti ricordi di avere una casa, una moglie e un figlio. Cosa credi che si sia fatto in tutto questo tempo? Tu per noi eri morto, ed è stata una cosa che ci ha onorato. A scuola, dappertutto io ero il figlio di un eroe caduto in guerra... in una guerra che avevamo vinto, beninteso, e dove era così difficile guadagnarsi una medaglia! Tu eri qualcuno, io, mia madre, tutti siamo stati qualcuno perchè tu ce ne hai data la possibilità, e tutti abbiamo creduto nel tuo sacrificio. (*Sorride beffardo*) Già, ma questa è soltanto una ipotesi. Che prove hai per dimostrarci che sei davvero mio padre?

LEONIDA (*frugandosi addosso*) — Il piastrino di riconoscimento... (*Se lo strappa dal collo e glielo porge*).

WALTER — Non serve. Non è una prova.

LEONIDA — I motivi che mi hanno condotto qui. La volontà di convincere te, tutti, che le guerre, le medaglie, i ritratti del genere sono tutti una pazzia! (*Walter scoppia in una lunga risata*).

ROSETTA — I pazzi siamo noi che ti stiamo ascoltando.

LEONIDA — Senti, ragazza, tu non puoi non capire... Ti pare serio andare in giro vestita in questo modo?

ROSETTA — Che significa?

LEONIDA — Voglio dire che se ti ci metti anche tu dove andremo a finire?

ROSETTA — Il dovere di noi donne è di combattere a fianco dei nostri uomini. Comunque anche noi abbiamo il diritto di partecipare a questa grande rivoluzione alla pari con loro!

LEONIDA — Trent'anni fa, proprio qui in paese, l'Adelaide Petoni del « Comitato per l'emancipa-

zione delle donne » li teneva ogni sabato dopo scuola, questi discorsi...

MARIA — L'Adelaide? Dio mio! E' vecchia ormai, ha messo su una osteria a Revere...

GIULIA — A fianco dei nostri uomini? Sentila! E io che ci sto a fare? Non sono sua moglie, io?

ROSETTA — Vieni con noi allora. Iscriviti anche tu al Partito, combatti come faccio io. Nessuno te lo ruba, tuo marito.

GIULIA — Io non mi iscrivo a nessun Partito. Ne ho abbastanza di sentire parlare di Partito. Prima era la stessa cosa: partito, partito, partito!... Voglio starmene tranquilla in casa mia, mi sono sposata per questo, io!

WALTER — Vuoi smetterla una buona volta?

GIULIA — No! Voglio parlare invece. Voglio dirti che così non gliela faccio più! La guerra, la miseria, tutto il giorno a tribolare io e tua madre come due serve...

WALTER — E io a divertirmi?

GIULIA — Non so cosa fai tu, non voglio saperlo, non m'importa. Sono io che sono stufa! Ti ho aspettato per tre anni di guerra e adesso peggio di prima... Fino al giorno in cui ci ammazzarono tutti come bestie... (*Indicando Maria e se stessa*) Sono io, siamo noi che dovremmo avere la medaglia, noi che siamo costrette a starcene qui spiate, sospettate, con i crampi allo stomaco! Ed ogni passo, tutte le volte che si apre quella porta, è come se il sangue se ne andasse in acqua!... E' vita questa? Mentre lui, con l'amante travestita da uomo... (*Ride sguaiatamente*).

WALTER — Maledetta! (*La schiaffeggia*).

MARIA — Stamattina presto ho visto un tedesco. Mi sembrava un soldato. S'è fermato dietro la tabaccheria e guardava la casa, poi si è avvicinato. Sembrava come se volesse entrare... Invece è andato via.

WALTER — Perché non fai scuola?

MARIA — Ho dovuto mandar via i bambini quando è entrato lui... (*Indica Leonida*).

WALTER — Così sospetteranno di qualche cosa! Ci mancava anche questo guaio, adesso! (*A Leonida*) Dunque, vuoi andartene con le buone o no? Ne ho abbastanza, capito? Hai visto lo scompiglio che mi hai messo in casa?

LEONIDA (*ingenuamente*) — Eppure voglio sistemare questa faccenda. E' una promessa che ho fatto all'Angelo.

WALTER — A chi?

LEONIDA — All'Angelo che ci sorveglia.

ROSETTA (*a Maria*) — Hai detto di aver visto dei tedeschi qui intorno?

MARIA — Sì, stamattina presto.

WALTER — Bisognerà non far sospettar di nulla.

(*A Rosetta*) Andiamoci a cambiare. Se verranno, è normale che ci vedano qui. (*Indicando Leonida*) Tenetelo d'occhio comunque... (*Esce seguito da Rosetta*).

GIULIA — Vanno a fare i loro comodi come se io non ci fossi. (*Maria le sfiora con la mano la testa*) Non toccarmi tu! Non hai neppure il coraggio di dire qualche cosa a tuo figlio! Diventi sua complice! Ma io vi pianto tutti!

MARIA — Ci rovineresti tutti.

GIULIA — Non me ne importa. Avete rovinato la mia vita, tu e tuo figlio con quella là...

MARIA — Non l'ho portata io in casa.

GIULIA — Ma la subisci e la giustifichi.

MARIA — No, la subisco per il bene di tutti. Non voglio, capisci non voglio che me lo prendano e me lo ammazzino.

GIULIA — E così permetti che in casa tua, lui si porti a letto l'amante di fronte agli occhi di tua nuora... (*A Leonida*) Capito? Che moralità! Cos'è, anche questa una ragione superiore di guerra?

MARIA — Non voglio che succeda uno scandalo. Non voglio che si parli di Walter. Una cosa simile volgerebbe l'attenzione di tutti su di lui.

GIULIA (*esasperata*) — Bell'eroe da strapazzo che ti cresci. Bell'esempio di onestà. E fai la maestra, insegni ai bambini come ci si deve comportare! Perché hai voluto che ci sposassimo?

MARIA — Vi volevate bene. Lui ti amava.

GIULIA — E adesso? E' facile per te: adesso tocca a un'altra. Perché non li fai sposare? Ah! Proprio facile!

MARIA — No, non è facile. Ma bisogna fare di tutto perché non mettano gli occhi su di lui. E' la cosa più importante per me. Ho fatto di tutto per vederlo crescere sano, forte e coraggioso. Ho tanto desiderato che diventasse qualcuno. Ci sono riuscita. Vuoi che per dar retta alla tua gelosia io...

GIULIA — Gelosia? Ma prima di tutto si tratta di moralità.

MARIA — Moralità? Ti paion tempi in cui conti qualche cosa la morale, questi? C'è forse qualcuno che conosci che sia una persona per bene? Quello che conta è salvarci, ora.

GIULIA — A che prezzo?

MARIA — A qualsiasi prezzo. Basta non cadere in mano a quelli là.

GIULIA — Allora approvi.

MARIA — Non approvo. E poi io non conto niente. Non mi ascolterebbe.

GIULIA — Sei d'accordo con lui.

MARIA — Non è vero, ma è come se lo fossi. A me preme tenerlo al sicuro.

GIULIA — Ma se non rischia niente.

MARIA — Rischia la vita.

GIULIA (*ironica*) — A letto con quella là...

MARIA — Rischia la vita, e tu lo sai! Tutti i giorni, alla macchia, con i suoi compagni. E' il migliore di tutti, il capo... Mentre gli altri se ne stanno nascosti lui viene fino in paese per organizzare tutto. Un giorno se ne accorgeranno e scopriranno chi è. Tu sei sua moglie, non puoi non sapere queste cose. E dovresti esserne fiera!

GIULIA — Non sono della vostra pasta, io! Non sono la figlia di quello là. (*Indica il ritratto*) In casa vostra sembra ormai obbligatorio dover prendere la patente di eroismo! (*Volgendosi verso Leonida*) Ah già! Lo abbiamo qui sotto mano il capostipite, resuscitato per l'occasione! Dico a lei: bella famiglia, eh!

LEONIDA (*dolcemente a Maria*) — Davvero non credi che io sia Leonida? (*Scopre il polso*) Guarda, questa è una ferita che mi feci da ragazzo. Te ne ricordi? Se io riuscissi a convincerti le cose sarebbero più facili per tutti. Potremmo convincere anche Walter e a poco a poco gli altri... Sarebbe la cosa più bella del mondo dimostrare a tutti che Iddio non ne vuol sapere di guerre e di eroi e che tutto il tempo che si impiega a combattere e a superare gli altri nel coraggio, è tempo perduto... Questa ragazza (*indica Giulia*) ha ragione, vuole ciò che le appartiene e lo vuole integrale. Preferisce che nella sua stanza da letto riposi un marito sano e fedele piuttosto che un bel ritratto come questo con sotto scritto: «Morto per la Patria»... E' la Patria delle buone idee, dei buoni propositi quella che conta. L'altra, quella delle fanfare, dei discorsi in piazza funziona purtroppo da sempre ma a scapito di tutti. Questa ragazza ha ragione.

MARIA (*irritata*) — Smettila! Smettila! Pazzo o no bisogna che tu te ne vada, capito? Ne ho abbastanza delle tue prediche. Viviamo in tempi dove chi ruba e chi ammazza passa per un galantuomo! Tu non sei mio marito, mio marito è morto, vattene per i fatti tuoi! Credi di incantarmi con i tuoi discorsi? (*Ride forzatamente*) Credi che se mio marito fosse vivo parlerebbe come parli tu? Il colpo non t'è riuscito, te lo assicuro... Sono trent'anni che qui viviamo per lui, perchè io devo tutto a lui, tutto... Anche quel poco di sicurezza che mi circonda! Dunque lasciami in pace e lascia in pace tutti. Vattene per la tua strada. Faccio conto che tu non sia pazzo, se vuoi qualche soldo e del pane sono disposta a darteli, ma vattene... Forse ti riuscirà qualche altro espediente altrove. Qui no.

HANS (*chiama in italiano ma con spiccata pronuncia tedesca*) — Maria, Maria...

GIULIA — Ecco quell'otre pieno di vino. Io me ne vado. Cerca te.

MARIA — Resta. Non voglio star sola con lui.

GIULIA (*guardandola ironicamente*) — Va là... (*A Leonida*) Vieni tu, ti darò qualche cosa da mangiare. Un padre di famiglia ha diritto a un pezzo di pane...

LEONIDA — Grazie... (*Escono insieme. Maria va alla finestra e fa cenno nervosamente a Hans di entrare. Frettolosamente si rassetta gli abiti e si ravia i capelli*).

HANS (*entra dalla porta laterale di rimpetto a quella da dove sono usciti Leonida e Giulia. E' un tipo di ufficiale tedesco grassoccio e tarchiato dal volto abbastanza cordiale. E' chiaro che non appartiene ad un corpo combattente. Porta gli occhiali a pince-nez. Dimostra una cinquantina d'anni*) — Buongiorno, cara signora Maria! (*Si guarda intorno e dopo essersi assicurato che non c'è nessuno le si avvicina e le stringe la vita sfiorandole con le labbra il collo*).

MARIA (*schermendosi*) — Lasciami! C'è mio figlio di sopra.

HANS — E' tornato da Mantova?

MARIA — Sì. Non mi piace che tu entri in questo modo in casa mia. Quante volte te l'ho detto? Se qualcuno ci vedesse...

HANS — Oh! Niente di male! Ufficiale tedesco, niente paura!

MARIA — Sì, ma non voglio che mio figlio se ne accorga.

HANS — Io voglio sposarti! Voglio parlare di questo a tuo figlio.

MARIA — Non è il momento, adesso. Se ne parlerà dopo la guerra. Di questi tempi non sarebbe mica una cosa ben fatta.

HANS (*con fervore*) — Sì, ma io voglio sposarti presto, presto, presto, Maria!

MARIA — Bada a non farti sentire e a non alzar la voce. A proposito, che notizie ci sono?

HANS (*trionfante*) — A casa! A casa!

MARIA — Come sarebbe a dire?

HANS — Che tutti torniamo a casa! Tedeschi, americani, inglesi e partigiani! La guerra è finita! Ognuno a casa propria!

MARIA — Come la guerra è finita?

HANS — Per me è come se fosse finita, dato che non potremo vincerla più. A me preme tornarmene a casa mia con te. L'esercito tedesco è stanco! Ieri abbiamo raccolto dei pacchi di provviste e di indumenti che gli aerei americani hanno lanciato ai partigiani: quanta roba! E che abbondanza di grasso, di lana e di limoni! E' con quella roba che si vince la guerra, ormai! I cannoni e il valore del soldato tedesco non servono più.

MARIA — Davvero?

HANS — E' proprio così. Ho una casetta in Slesia e quattro buoni acri di terra. Non avremo preoccupazioni. Anche l'altra volta è stato così.

MARIA — L'altra volta quando?

HANS — Dopo l'altra guerra. Proprio la stessa cosa: abbiamo vinto e poi abbiamo perso. Allora sono ritornato solo, questa volta ritorno con te.

MARIA — Ragiona, mio buon Hans: non so se potrò lasciare mio figlio e la mia casa.

HANS — Perché no? Staremo meglio in Germania, a casa mia. Qui non c'è più niente da fare. Anche voi avete perduto come noi. Tutti e due abbiamo una certa età. Bisogna organizzare il nostro avvenire. Sarai sempre la moglie di un ufficiale tedesco! Vieni, su non pensiamo a queste cose, dammi un bacio... (Cerca di sfiorarla con le labbra mentre ella si schermisce debolmente).

LEONIDA (entra d'improvviso e si ferma a guardarli stupito sulla soglia dell'uscio masticando, con la bocca piena, un pezzo di pane — Caspita!

HANS (leggermente irritato) — Chi è?

MARIA (incerta) — Un mendicante. Giulia gli ha dato del pane.

HANS (accostandosi a Leonida e osservandolo meglio) — E' un soldato... (Improvvisamente insospettito) Un partigiano?

MARIA — Ma no... (Come ripensandoci) Un partigiano?

HANS (perentorio a Leonida) — Dove avete preso quell'uniforme?

LEONIDA — Me l'hanno data al deposito del mio reggimento a Reggio Emilia.

HANS — E dov'è il vostro reggimento?

LEONIDA (stringendosi nelle spalle) — A quest'ora penso che lo avranno congedato...

HANS — Congedato? Nessun reggimento italiano è stato congedato. Voi siete fuggito come tutti gli altri vostri colleghi soldati italiani. Vi farò fucilare! Siete un ribelle! Avete capito?

LEONIDA — Sì.

HANS (interdetto) — Non siete un ribelle?

LEONIDA — No.

HANS — E allora chi siete?

MARIA — Te l'ho già detto: un mendicante. Quella è una vecchia uniforme dell'altra guerra. Non vedi?

HANS — Un mendicante? Un veterano della prima guerra mondiale? Come è possibile? Dove avete combattuto?

LEONIDA — Sull'altipiano di Asiago...

HANS — C'ero anch'io sul fronte italiano. Se ricordo bene fu nel 1917, a Udine. Cosa avete fatto in questi trent'anni, camerata? Per un ex combattente non è dignitoso mendicare. In Germania, dopo l'altra guerra, molti di noi sono stati costretti a chiedere l'elemosina per le strade. Ma è stato per poco. Tutti abbiamo ripreso il nostro posto.

LEONIDA — Io no, invece. Mi ci sono voluti proprio

questi trent'anni per accorgermi quanto è stato inutile battersi allora...

HANS — Avete ragione.

LEONIDA — E quanto è inutile battersi ora. In ogni modo sarebbe stato meglio che tutti gli ex combattenti di questo mondo fossero rimasti a mendicare agli angoli delle strade, come voi dite, camerata. Molto meglio. L'uniforme dei reduci è sporca di fango e di giovinezza perduta. Ogni ex combattente scoccia il proprio paese con la ostentazione dei suoi vent'anni finiti nel fondo di una trincea. E' là che egli vuol ritornare perchè crede di ritrovarceli, quei suoi vent'anni... E invece cosa ritrova? Fango, sangue e ingiustizia. E il cadavere di un'altra generazione.

HANS — Voi siete un disfattista simpatico, caro amico. Peccato che dei tipi come voi si dedichino all'accattonaggio. (Gli porge un foglio da cento lire) Tenete... Forse fra trent'anni non ci incontreremo più su qualche fronte, ma in compenso mi ricorderò ancora di voi. Spero di vivere ancora fra trent'anni. La Germania allora avrà vinto la sua terza guerra mondiale!

LEONIDA (prendendo le cento lire) — Grazie. Voi sperate in una nuova guerra mondiale?

HANS — Ogni buon tedesco spera di partecipare almeno ad una guerra nella sua vita. E di vincerla, naturalmente.

LEONIDA — Allora è inutile ciò che vi ho detto poco fa.

HANS — Utilissimo, amico, ma poco pratico. Troverete sempre un plotone di esecuzione disposto a farvi la pelle mezz'ora prima che vi proclamino presidente della Repubblica che voi sognate. (Volgendosi a Maria) Maria, questo è un mendicante della prima guerra mondiale che bisogna onorare. Camerata ex combattente, attenzione! Avete scelto la strada più pericolosa per mendicare. E' una strada battuta da migliaia di pesanti luoghi comuni di cui si serve l'umanità quando è a corto di argomenti. Attenzione a non rimanerne schiacciato. Questo ve lo dice uno dei tanti sconosciuti ufficiali tedeschi che torneranno fra poco ad ingombrare le strade del loro paese di stracci, di tracotanza e di miseria. Come voi che da trent'anni andate girando con una uniforme che, come tutte le uniformi da soldato quando non portano i segni della vittoria, assomiglia più di ogni altro indumento a quella di un mendicante.

MARIA — Vuol dire che l'uniforme che indossa mio marito (indica il ritratto) non è gloriosa? Quelli la guerra l'hanno vinta!...

HANS — Comunque io intendevo questa qui. (Indica Leonida).

LEONIDA — Avete ragione! Vi dirò allora chi sono...

HANS — No, no, risparmiatemi questa rivelazione, no! Non m'importa nulla di voi. Potreste essere benissimo un pazzo evaso da un manicomio e allora che figura ci farei? Oppure potreste essere un uomo che ragiona veramente con la sua testa, in tal caso di che utilità mi sareste?

LEONIDA — Io sono l'originale di quel ritratto là! (Indica il ritratto).

HANS (osserva stupito il ritratto) — Volete dire che siete il marito di Maria?

LEONIDA — Sì.

HANS — Ma se è morto da tanto tempo...

LEONIDA — Sono resuscitato.

HANS (divertito) — E a quale scopo?

LEONIDA — Per confermarvi ciò che voi pensate della guerra. In cielo hanno le stesse vostre opinioni in merito.

MARIA — Hans, lascialo perdere, non ha la testa a posto.

HANS — Le mie opinioni? Milioni di uomini hanno le mie opinioni.

LEONIDA — E non se ne servono?

HANS — A che scopo?

LEONIDA — Per impedire la guerra e agli uomini di uccidersi a vicenda e diventare degli eroi!

HANS — Maria ha ragione: siete un pazzo. Siete fuggito da un manicomio.

LEONIDA — Non sono un pazzo! Sono Bulgarelli Leonida, medaglia d'oro!

MARIA — Lo senti? Non c'è verso di levargliela dalla testa, questa fissazione. Non c'è riuscito neppure mio figlio.

HANS — Lo farò ricoverare dal mio Comando.

LEONIDA — Nessuno mi vuol credere. Avevo sperato, per un momento, di esserci riuscito con voi.

HANS — Ma caro amico, come potete affermare di essere prima resuscitato e poi marito di Maria?

LEONIDA — Lo sono, lo sono! Sono suo marito e vengo da un luogo dove c'è un Angelo e milioni di eroi senza più patria... Tutti, tutti ci sono, i più antichi, i più famosi. Se ne stanno lassù e giuocano come bambini e aspettano che qualcuno li sistemi da qualche parte. Fanno un po' ridere. Sono carichi di medaglie e di storia e non sono niente... Perchè nessuno, lassù, sa niente di loro. Per favore, signor ufficiale, credetemi, non sono un pazzo. Vengo da un immenso giardino dove non si sente che il bisbiglio di tutti questi inutili eroi e il passo del buon Angelo che li sorveglia...

HANS (a Maria con intenzione) — Il manicomio...

LEONIDA — I cielo degli eroi! Un'anticamera di gente che parla sottovoce e si trastulla e si racconta sempre le stesse cose e sa che le imprese e le battaglie e le stragi e le vittorie e il sacrificio della vita

non sono serviti ad innalzarli di un pollice nella considerazione di Dio! Un manicomio, avete detto bene, un manicomio placido ed eterno! Bene, io sono fuggito da quel manicomio e ho chiuso i suoi cancelli dietro di me. Sono venuto a dirvi: meglio cento vigliacchi qui che un eroe lassù! (Mentre egli parla sono entrati in scena alle spalle di Leonida, Walter e Rosetta. Hanno cambiato d'abito. Walter è vestito borghesemente, Rosetta ha ripreso il suo abbigliamento femminile).

WALTER (disinvolto) — Buongiorno, maggiore. Ha visto? Questa mattina c'è spettacolo in casa mia.

HANS — Interessante. Come è capitato fin qui?

MARIA — Stamane, mentre stavo facendo scuola. Ho dovuto mandar via i bambini. Avevo paura che me li spaventasse.

LEONIDA — Signor ufficiale ascoltate, vi prego...

WALTER — Avvertirò la polizia che mi liberi da questo pazzo!

LEONIDA — No, no. Me ne andrò.

HANS (a Walter) — Ero proprio venuto per dirvi che al Comando di Polizia tedesca sospettano che qui intorno si nascondino dei partigiani. Bisogna tenere gli occhi aperti e informare il Comando di qualsiasi cosa...

MARIA — Maria Vergine! Ci andremo di mezzo noi?

HANS — No, non ho detto questo, signora Maria. Ma ho consigliato vostro figlio ad accorgersi ogni tanto di qualche cosa. Diamine! E' il consiglio di un amico non l'ordine di un ufficiale tedesco... (Bacia galantemente la mano a Maria e fa per uscire) Oh! (Indica Leonida con un sorriso) Non fate del male al pazzo, non avvertite la polizia... E' l'unico italiano resuscitato che abbia almeno un paio di notevoli idee in testa... Aufwiedersehen! (Esce).

MARIA — Lo avevo detto io che siamo sospettati. Fin da stamattina li ho visti curiosare qui intorno. La visita di Hans non mi convince molto.

WALTER — Quello è un amico, non lo hai ancora capito?

ROSETTA — Io non mi fiderei mai di quella gente. Sono sempre tedeschi.

MARIA — Per di più c'è questo ingombro, ora! Se tu avessi sentito i discorsi che gli ha fatto.

WALTER — Quali discorsi?

MARIA — Gli stessi che ha fatto a te: il perchè della guerra e tante altre stupidaggini del genere.

LEONIDA — Sono sicuro che quell'ufficiale mi dava ragione.

WALTER — Non hai sentito che cosa ha detto? Sospettano che qui intorno vi siano dei compagni. E adesso ci mancavi anche tu con quei discorsi e il resto...

LEONIDA — Me ne andrò, Walter, ma prima ascoltami. Sono tuo padre, abbandona questa impresa, non ti servirà a nulla. Sono tuo padre! (*Gli si avvicina scuotendolo per le braccia*) Come puoi non accorgertene? Sono tuo padre e questa è la tua Patria: tua madre, la tua casa, tua moglie, domani tuo figlio!... Al di là di quella soglia c'è la jungla e gli uomini che si cacciano come bestie feroci e i cadaveri appesi agli alberi come trofei e le grida dei vincitori e quelle dei vinti! (*Si volge verso Maria e le si avvicina con la stessa foga*) E tu, se non credi a me, credi almeno alla disperazione di queste mie parole... Non sono pazzo! Voi siete i pazzi, voi, voi, voi! (*Si volge intorno smarrito di fronte alla muta incomprendimento dei presenti, si avvicina a Rosetta*) Tu, sei giovane, bella... Come puoi odiare, come puoi credere che il sacrificio della tua bellezza possa giovare a qualcuno, se davvero ami, come puoi impugnare un'arma e uccidere?

ROSETTA (*sprezzante*) — Vecchio pagliaccio! E' scappato da qualche circo equestre per venirci a raccontare di queste cose putride ed ovvie. Retorica e disfattismo borghesi... (*Ride*) La fine di una classe sociale in uniforme! Lasciami in pace! (*Volgendosi a Walter*) Bisogna trasmettere il solito segnale. Che facciamo? (*Walter si dirige verso un banco*) Un momento! E questo qui? (*Indica Leonida*).

WALTER (*guardando sopra pensiero Leonida*) — Vai per la tua strada. Non è qui che avresti dovuto fermarti stamattina. Non posso far niente per te. Non insistere. Mio padre è morto e son tanti anni. Ciò che ci serve, oggi, è la sua memoria... non la sua presenza, ammesso che possa, pover'uomo, essere resuscitato. E' un mondo questo dove, io credo, lui non ci si ritroverebbe affatto. Ma se non vuoi guai, è meglio che te ne vada anche dal paese. Queste storie puzzano a tutti... (*Aprè il sottofondo di un banco di scuola e ne estrae una piccola radio trasmittente. A Rosetta*) Andiamo?

LEONIDA — Partirò fra qualche ora, verso sera, se non vi dispiace. Sono stanco. Il tempo per riposarmi un poco.

WALTER — Siediti pure qui, se vuoi. Ma appena è notte vattene. Intesi? (*Esce con la radio trasmittente sotto braccio seguito da Rosetta*).

MARIA — Hai sentito che cosa ti ha detto mio figlio?

LEONIDA — Sì.

MARIA — Allora te ne andrai?

LEONIDA — Per forza.

MARIA — Dove?

LEONIDA — Dove? Non so.

MARIA — Hai famiglia?

LEONIDA — Famiglia? No.

MARIA — Nessuno?

LEONIDA — Nessuno.

MARIA — Si può sapere perchè hai inventato tutta questa storia?

LEONIDA — Così...

MARIA — Hai conosciuto mio marito per sapere dove eravamo e perfino la data della sua morte?

LEONIDA — Sì...

MARIA — Dove, al fronte?

LEONIDA — Sì.

MARIA — Eravate insieme allo stesso reggimento?

LEONIDA — Sì.

MARIA — Ti parlava di me?

LEONIDA — Qualche volta.

MARIA — E perchè ti sei fatto vivo solo adesso? Non rispondi? Perchè?

LEONIDA — Non so...

MARIA — Da dove vieni?

LEONIDA — Non so.

MARIA — Non so, non so... Non sai rispondere che questo! Fammì vedere la cicatrice al polso. (*Leonida gliela mostra*) Mio marito non aveva cicatrici al polso!

LEONIDA — Come vuoi...

MARIA — insisti ancora col dire che sei mio marito?!

LEONIDA — No, no...

MARIA — Così va bene. Del resto che te ne faresti di una moglie come me e di un figlio come lui? Io sono già vecchia e lui non ti ha mai conosciuto. Suo padre è in quel ritratto... E anche Leonida per me è in quel ritratto. Trent'anni sono tanti, sono troppi, per tutti! Non si può tornare indietro.

LEONIDA — Hai ragione. Non ci avevo pensato. Non si può tornare indietro.

MARIA — Lo pensi anche tu, vero?

LEONIDA — Mi ci hai fatto pensare tu. E' giusto.

MARIA — Non avrai freddo, di notte, per strada?

LEONIDA — Ci sono abituato.

MARIA — Stai attento a non farti trovare fuori dopo il coprifuoco.

LEONIDA — Mi fermerò da qualche parte.

MARIA — Siediti... (*Va alla credenza e prende una bottiglia e un bicchiere*) Tieni, avrai sete. E' del vino.

LEONIDA (*si mette a sedere*) — Grazie.

MARIA (*in procinto di andarsene*) — Ho da fare. Se non ti vedrò prima che tu te ne vada, ti saluto.

LEONIDA — Addio.

MARIA — Addio. (*Esce guardandolo lungamente mentre egli curvo si versa del vino nel bicchiere*).

GIULIA (*entra dopo un istante*) — Ancora qui?

LEONIDA — Ancora per poco.

GIULIA — Come? Così su due piedi? E Walter e Maria?

LEONIDA — Non ne vogliono sapere.

GIULIA — Tutto inventato?

ATTO TERZO

QUADRO PRIMO

LEONIDA — No. Ma nessuno mi vuol credere. E' una eventualità a cui non avevo pensato. Neanche tu mi credi, vero?

GIULIA — Per me è indifferente. Sono cose che riguardano voi. Del resto non ho mica sposato Walter perchè era il figlio di una medaglia d'oro! Mi piaceva e gli volevo bene. Bel risultato!

LEONIDA — Vedrai che tutto si risolverà per il meglio.

GIULIA — Ho paura di no. In fondo tu potresti benissimo essere mio suocero. Non sei stato dato per disperso?

LEONIDA — Sì.

GIULIA — E allora? E' possibilissimo che tu non sia morto e che dopo tanti anni...

LEONIDA — Il guaio è che sono veramente morto. La mia tomba è proprio quel bel ritratto lì. Non ho mai visto una faccia più ridicola di quella...

GIULIA — Anch'io... (*Indica ridendo il ritratto*) Guardalo, guardalo, quanto è goffo, con quei baffi e in quella posa... Poveretto!

LEONIDA (*scuotendo il capo*) — Poveretto... (*Si versa un bicchiere di vino*) Quella sì, che è davvero una brutta fine. Come è orgogliosamente stupida l'umanità!

GIULIA (*ridendo*) — Che cosa dici?

LEONIDA — Dico che ce ne sono a migliaia di ritratti del genere.

GIULIA — E tutti così buffi!... (*Si spengono di improvviso tutte le luci. Solo il ritratto è illuminato di un verde riflesso spettrale.*)

IL RITRATTO (*con aria e tono offesi*) — Volete smetterla? Maleducati che non siete altro! Che colpa ne ho io se hanno scelto per l'ingrandimento la fotografia che mi feci da recluta? Mica l'ho scelta io questa posa, è stato il fotografo! Se fosse stato per me avrei scelto quella che mi feci quando vinsi la gara atletica al mio paese... Questa piaceva a mia madre e a Maria. Me la sono fatta per loro a Reggio Emilia, insieme a Testa Giovanni e a Munareto Felice... Poveretti anche loro non sono più tornati!... Non c'è proprio niente da ridere. Lo so, tutto è stato inutile, è facile dirlo adesso, ma quei seicentomila poveri cani che ne sapevano loro? Tutti come me, tutti fotografati così, e nessuno ha detto di no, nessuno ha cambiato faccia. Avevano tutti i loro ridicoli vent'anni e una gran voglia di vivere e di fare all'amore e invece: Ortigara, Doberdò, Caporetto, il Piave... Non è servito a niente, lo so, ma non prendeteci in giro, dimenticateci, è meglio! (*Improvvisamente le luci si riaccendono. Leonida dorme con il capo appoggiato sul tavolo.*)

GIULIA (*come in sogno lo scuote leggermente per una spalla*) — Signor Leonida, signor Leonida...

(*La stessa scena del secondo atto. E' il crepuscolo. Leonida dorme con la testa sul tavolo nella stessa posizione in cui lo abbiamo lasciato alla fine del secondo atto. Si sente bussare al vetro della finestra. Il volto di un bambino appare al di là del vetro. Leonida si scuote. Non si rende conto subito da dove proviene il rumore, poi si alza, si accosta alla finestra e l'apre.*)

FRANCO — C'è nessuno in casa?

LEONIDA — Non so. Entra. Fa freddo fuori. (*Richiude la finestra.*)

FRANCO (*entra dalla porta con una bottiglia di latte in mano*) — La mamma mi ha detto di portare questo latte alla signora maestra. Lo lascio qui? (*Lo posa sul tavolo.*)

LEONIDA — Lì va benissimo. Come ti chiami?

FRANCO — Franco...

LEONIDA — Bravo. Che classe fai?

FRANCO — La quarta. E tu chi sei?

LEONIDA — Non lo vedi? Un soldato.

FRANCO — Così vecchio? I soldati sono tutti giovani.

LEONIDA — Ce ne sono anche di vecchi. Non ti piaccio?

FRANCO (*alza le spalle*) — Non capisco perchè sei qui. Non ti ho mai visto prima di adesso.

LEONIDA — Sono di passaggio.

FRANCO — Ritorni via?

LEONIDA — Sì.

FRANCO — E' un brutto camminare soli di notte per le strade.

LEONIDA — Non ho paura.

FRANCO — Io sì, invece. Ho paura. Ma mi faccio coraggio.

LEONIDA — Quanti anni hai?

FRANCO — Dieci. Mi faccio coraggio come i grandi.

LEONIDA — Come si fanno coraggio i grandi?

FRANCO — Cercano di non pensare alla paura.

LEONIDA — Mi sembra che tu sia davvero un bambino in gamba. Ti piace studiare?

FRANCO — No.

LEONIDA — Perchè?

FRANCO — Non serve. Non fa passare la paura.

LEONIDA — Come sarebbe a dire?

FRANCO — Se tu credi che studiare significa soltanto saper leggere e scrivere... io so già leggere e scrivere. Ma a che serve? I soldati mica sparano con la penna e con l'inchiostro.

LEONIDA — E tu vuoi diventare un soldato?

FRANCO — Certo. Tutti fanno i soldati. Da quando sono nato non vedo che soldati e non sento par-

lare che di guerra. Vincere la guerra significa essere i più forti e i più bravi di tutti.

LEONIDA — E' questo che ti insegnano a scuola?

FRANCO — No. Questo l'ho imparato fuori, dal mio papà. Comanda tanti soldati, lui, e va alla caccia dei partigiani e dei nemici.

LEONIDA — Chi è tuo padre?

FRANCO — Un fascista.

LEONIDA (*perplesso*) — E' la seconda volta che sento questa parola. Che cosa significa?

FRANCO — Non lo so. Dice che vorrebbe ammazzare il re, se lo incontrasse.

LEONIDA — Quale re?

FRANCO — Il re d'Italia...

LEONIDA — Vittorio Emanuele III?

FRANCO — Credo...

LEONIDA — Il re?... L'hai mai conosciuto tu, il re?

FRANCO — No.

LEONIDA — Beh, era vestito come me. Aveva un gran cappotto grigioverde e il chepì che gli nascondeva metà della faccia. Sai come lo chiamavano al fronte? Sciaboletta.

FRANCO — Sciaboletta? (*Ride*).

LEONIDA — Un nomignolo, così, per ridere. Era un ometto in gamba, allora, e veniva spesso a trovarci. Dicevano che portava fortuna. (*Volgendo lo sguardo alle pareti dove sono appese le oleografie*) Vedi? Quello è suo nonno.

FRANCO — Lo so. E quell'altro è Garibaldi. L'hai conosciuto, tu, Garibaldi? Quello sì che è un grande eroe. E quello è Cavour e quell'altro è Mazzini... (*Indicando la carta geografica*) E quella è l'Italia.

LEONIDA (*indicando il suo ritratto*) — E quello?

FRANCO — E' il marito della signora maestra. Lui ha vinto quell'altra guerra.

LEONIDA — E questa chi la vincerà?

FRANCO — Questa la vincerà papà... E' tardi, io devo tornare a casa. Glielo dirai tu alla signora maestra che sono venuto a portarle il latte.

LEONIDA — Non dubitare. Addio, bambino.

FRANCO — Addio e buon viaggio... (*Esce. Leonida si accinge anche lui ad andarsene. Si ode un lungo fischio dal di fuori*).

ROSETTA (*entra precipitosamente*) — Chi c'era qui?

LEONIDA — Un bambino. Ha portato quella bottiglia di latte.

ROSETTA — Dove è andato?

LEONIDA — Non so. E' uscito di là.

ROSETTA — Fuori ci sono i tedeschi. Stanno venendo qui. Sono armati.

WALTER (*entra eccitato dalla stessa porta da dove è entrata Rosetta*) — Che cosa significa tutto quel trambusto di uomini, fuori? Sospettano qualche cosa forse. Lasciarci sorprendere così, è stupido.

ROSETTA — Li abbiamo giocati fino ad oggi. Stai calmo. Perché dovrebbero sospettare di noi?

WALTER — La roba è tutta nascosta?

ROSETTA — Al sicuro. Dove sono Giulia e tua madre? (*Si odono dal di fuori voci e comandi tedeschi*).

GIULIA (*entra spaventata*) — Che cosa vogliono?

ROSETTA — Calma, adesso, non perdiamo la testa. Sarà una normale ispezione.

WALTER — Non l'hanno mai fatto con noi. Ci credono dei loro. Per Dio, se ci scoprono, è un guaio maledetto!

ROSETTA — Vuoi star calmo? (*Volgendosi a Leonida*) Di', tu, parla chiaro: cosa c'entri in tutta questa faccenda?

LEONIDA (*scuotendo bonariamente il capo*) — Io? Proprio nulla, ve lo assicuro.

GIULIA (*guardando dalla finestra a Walter*) — Ecco, stanno parlando con tua madre. (*Si spalanca la porta ed entra un ufficiale tedesco delle «S.S.» seguito da quattro o cinque militi con il mitra spianato. Dietro l'ufficiale, Hans. Per ultima terrorizzata, Maria*).

L'UFFICIALE (*tono secco, incolore, sguardo cattivo indicando ai suoi uomini Walter*) — Portatelo fuori e fucilatelo! (*Le «S.S.» si gettano addosso a Walter*).

WALTER — Perché? Che cosa ho fatto?

GIULIA — No! No!

L'UFFICIALE — Tutti fuori di qui! Farò saltare in aria la casa!

ROSETTA — Ma perché?

L'UFFICIALE (*indicando Walter*) — Traditore! Partigiano!

WALTER — Non è vero!

MARIA — Non è vero! Non è vero!

L'UFFICIALE — Non è vero? E' stato comunicato dal nostro servizio informazioni che da questa casa si è direttamente in contatto col nemico. Non è vero? Fuori, portatelo fuori!

WALTER — Un momento! Voi non potete uccidermi, prima di essere sicuri. Non sono un partigiano. Mi conoscete ormai, conoscete la mia casa, mia madre, mia moglie... Hans, tu, spiegagli tu... Questo è un errore spaventoso. (*Hans lo guarda freddamente senza rispondere*) Io non so niente, ve lo giuro!

ROSETTA — E' innocente, è innocente, lasciatelo! (*Viene brutalmente spinta da un lato*).

L'UFFICIALE (*con un sorriso crudele*) — Innocente? Tutti gli italiani sono innocenti e tutti colpevoli. Che schifo! Fuori di qui!

WALTER — Ma se vi ho detto che mi conoscete, se conoscete la mia famiglia. Ogni settimana mi presento al vostro comando. Sono stato podestà di

questo paese! (*Volgendosi ancora a Hans*) Hans, tu puoi confermare quello che dico! Vieni qui tutti i giorni. Se fossi un partigiano...

HANS (*con un mezzo sorriso*) — Questo non è un affare privato. Questo riguarda l'esercito tedesco.

WALTER — Giusto. Di' allora a questi camerati che non esiste un alleato più fedele di me.

L'UFFICIALE — Alleato? (*Fa un gesto di disprezzo*) Alleato italiano? Meglio nemico inglese o americano! Via di qui!

GIULIA (*accorrendo vicino a Walter mentre le « S.S. » cercano di respingerla brutalmente*) — Walter! Walter!

ROSETTA (*indicando il ritratto di Leonida*) — Vedete quello là? E' suo padre! Non può avervi tradito.

L'UFFICIALE (*sospettoso*) — Suo padre? Dove si trova?

ROSETTA — E' morto!

L'UFFICIALE (*sempre più sospettoso*) — Morto? (*Ride con sarcasmo*) Morto! (*Imperiosamente alle « S.S. »*) Perquisite la casa e cercate quel farabutto! (*Indica il ritratto*).

WALTER (*divincolandosi indignato*) — Farabutto?

LEONIDA — Ecco qua... Il partigiano che cercate sono io.

L'UFFICIALE (*che sembra accorgersi di lui per la prima volta*) — Chi sei tu?

LEONIDA — Un partigiano. Mi sono introdotto qui cercando di farmi passare per il marito di quella donna... (*Indica Maria*).

ROSETTA — Lo dicevo io!

LEONIDA (*indicando Walter*) — Volevo far fuori questo traditore.

ROSETTA — Voleva ucciderlo, avete sentito? Portatelo via, fucilatelo, voleva rovinarci tutti!

L'UFFICIALE — Da dove vieni? Non rispondi? Ti farò fucilare come un cane!

HANS — E' meglio dir tutto, amico.

LEONIDA — Volevo vendicare i miei compagni, quelli che sono morti e quelli che moriranno per causa di tutti coloro che la pensano come lui.. (*indica Walter*) e come voi!... Da dove vengo? E' inutile che ve lo dica, ma se ci tenete: vengo dal paese dei grandi e sorridenti invalidi... sono battaglioni, reggimenti, divisioni di invalidi che voi non potrete sconfiggere mai, perchè essi si ridono delle vostre vittorie e delle vostre leggi di guerra, delle vostre bandiere e dei vostri plotoni di esecuzione... sono migliaia, milioni di invalidi senza paura. Sono di quelli io e a quelli ritorno!

HANS (*sorridendo*) — Poeta...

L'UFFICIALE — Che cosa dice?

ROSETTA (*accostandosi a Leonida*) — E' inutile

che adesso fai la parte dello scemo! (*Volgendosi ai tedeschi*) E' da ieri sera che non sappiamo come liberarci di lui. E' una spia! (*Si accosta a Hans*) E' lui quello che dovete punire, non Walter!

L'UFFICIALE — Sarà meglio portarli via tutti di qua.

HANS (*indicando i presenti meno Leonida*) — Di questi rispondo io. Quello che cercate è sicuramente lui. Lo ha confessato. (*A Leonida*) E' vero, sì o no?

LEONIDA — Sì.

HANS — Sai che cosa ti aspetta?

LEONIDA — Ho sentito parlare di fucilazione... (*Indicando le « S.S. »*) Non credo però che sia una cosa che li metterà eccessivamente in imbarazzo.

HANS — E' un esempio per coloro che ci colpiscono alle spalle.

LEONIDA (*perplesso*) — Un esempio? Se fossi sicuro che questo esempio servisse allo scopo, morirei soddisfatto. A qualche cosa sarebbe servito...

L'UFFICIALE — Meno chiacchiere! (*Fa un cenno alle « SS » che lo afferrano per trascinarlo via*).

HANS — Non servirà, amico. Questa è una vecchia, stupida storia. (*Ridendo*) Raccontala a tutti quegli allegri invalidi di cui parlavi poco fa. Sono certo che non era questa la fine che credevi di fare.

LEONIDA (*volgendosi indietro*) — No, non era questa... (*Guarda suo figlio*) Comunque è sempre una fine...

WALTER — Dove lo portate?

L'UFFICIALE (*sprezzante*) — Caput! (*Esce seguito da Leonida e dalle « SS »*).

WALTER (*a Hans*) — Non gli farete un regolare processo?

HANS (*sorridendo*) — A che scopo? Continuerebbe a confessare di essere lui il partigiano che cerchiamo. E' una forma come un'altra di autolesionismo. Del resto non c'è scelta per noi. (*Con ironica intenzione*) Tra un partigiano e un nostro fedele collaboratore, è sempre preferibile fucilare il partigiano, d'accordo? (*Esce*).

GIULIA (*coprendosi il volto con le mani, quasi singhiozzando*) — Dio mio! Dio mio!

ROSETTA (*gelida*) — Che ti prende ora? Su, su, con la vita, e niente crisi... Non si può compromettere la nostra organizzazione per correre dietro a un pazzo. Il Partito ha bisogno di tutti noi. La nostra vita è preziosa. Appartiene al Partito.

GIULIA — Ma quello non era un partigiano... Non ti sei accorta che mentiva?

ROSETTA — Non mi sono accorta di nulla, io. Non m'interessa sapere chi fosse. Ha mentito? Sono affari suoi. Per il momento è importante che noi si sia fuori da questo imbroglio. E ci siamo! Soltanto

che bisogna sbrigarci ad andarcene di qui. Se non era per quel vecchio rimbambito... (*Ride compiaciuta*).

GIULIA — Non ridere!

ROSETTA — E tu non fare la stupida!

GIULIA — Non ridere, non ridere! (*Sta quasi per aggredirla*).

ROSETTA — Levati di qua!

GIULIA — Vattene tu da questa casa! Assassina!

ROSETTA (*minacciosa*) — Cos'hai detto?

GIULIA — Assassina! Assassina! (*Le dà uno schiaffo. Rosetta sta per scagliarsi contro di lei. Maria fa per intromettersi e dividerle quando esplose dal di fuori lo schianto della fucileria del plotone di esecuzione. Tutti si arrestano come impietriti*).

HANS (*appare sulla soglia dopo qualche istante, sorridente*) — Liquidato... (*Alza le spalle*) Tanto per quel che serviva... Attenzione ora a tutti: Aufwiedersehen! (*Saluta sorridendo con accentuata intenzione ed esce*).

WALTER (*come trasognato*) — Quello era mio padre.

ROSETTA (*vivacamente*) — Sbrigate! Io me ne vado! Questa è una gabbia di matti e pericolosa per giunta. Vieni via!

WALTER — Quello era mio padre...

ROSETTA — Sì, caro, se ti fa piacere, ma io non voglio finire come è finito lui.

WALTER — Ed è morto per salvarmi... (*Si volge improvvisamente verso il ritratto, poi verso la madre*) Tu, rispondi, era mio padre? Non l'hai riconosciuto? Possibile? (*La scuote per le spalle*) E noi l'abbiamo ammazzato una seconda volta!

MARIA (*tremando*) — Che cosa dici?

WALTER — L'abbiamo ammazzato due volte: prima, per averlo lasciato lì, trent'anni... (*ride*) in mostia, come una licenza per esercitare, tutti, il mestiere di congiunti della medaglia d'oro, ed ora... perchè io, tu, sapevamo che era lui, in carne ed ossa, mio padre, tuo marito!...

MARIA — No! No!

WALTER — E c'è mancato il coraggio di credergli. Ora sì che è morto! Definitivamente.

MARIA — Come puoi affermare una cosa simile, tu che non l'hai mai conosciuto?

WALTER — Ora, l'ho conosciuto.

MARIA — Nemmeno ora. I morti non ritornano, Walter.

WALTER — Non m'interessa di sapere se i morti ritornano o no. So soltanto che quello era mio padre.

ROSETTA — Ma è assurdo.

GIULIA — Non parlare! Che c'entri tu?

ROSETTA — Fatela finita! E' così difficile farvi entrare in testa che neanche tra noi purtroppo esiste un accordo? Che centinaia di spie fasciste si na-

scondono nelle nostre file? Che reparti partigiani appartenenti ad altre formazioni politiche odiano il nostro Partito e non esiterebbero a servirsi perfino dei nostri nemici per farci fuori? Si è visto perduto, ecco tutto, e ha fatto il gran gesto!

WALTER — Il gran gesto?

ROSETTA — Sì. Cosa aveva da perdere quel vecchio arnese? Ora i suoi gli faranno un monumento. Prima ha cercato di spacciarsi per vostro parente. Se gli andava bene, ci avrebbe magari trovato anche il suo tornaconto. Visto che non attaccava si è ricordato che bisognava comunque gettare del fango su di noi... Ci ha rimesso la pelle. E' cosa che non ci riguarda.

MARIA (*trasognata*) — E' cosa che non ci riguarda...

GIULIA — E adesso?

ROSETTA — Adesso bisogna tagliare la corda e presto! Prima che ci ripensino e ritornino a farci visita. Avete notato la faccia e l'espressione di quell'ufficiale tedesco, poco fa?

MARIA — Quello è un nostro amico.

ROSETTA — Non mio, però.

MARIA — Sa benissimo chi siete e cosa fate voi due. Non ha nessuna voglia di denunciarvi, ve lo assicuro. Come non alzerebbe un dito per difendervi, se vi prendono. Non vuole aver noie, lui.

WALTER — Qualcuno gli ha detto chi siamo?

MARIA — Se lo è subito immaginato. Bisogna tenerlo buono. Non mi chiede quasi mai di te, ma mi basta guardare nei suoi occhi per accorgermi che è l'unico tra i tedeschi che stanno qui intorno, a non averla bevuta.

WALTER (*concitatamente*) — Continua a tenerlo buono, allora. Per stasera niente da fare, ormai. Bisogna ritornare dai nostri.

GIULIA — Te ne rivai?

WALTER — Lasciami in pace, Giulia. Vuoi o non vuoi metterti in testa che è la guerra che travolge tutto? Quando tutto sarà finito, tutti riprenderanno le abitudini di prima. Ho da fare adesso. Dopo staremo insieme per tutto il tempo che vorrai. Sempre.

GIULIA — Dopo non mi troverai più.

WALTER — Fa' come vuoi. (*A Rosetta*) Vado un momento fuori a vedere che cosa è successo. Approfitta intanto per andarti a cambiare. Per stasera non è neanche il caso di pensare alla trasmissione. (*Si avvia verso la porta centrale e l'apre di colpo. Il cadavere di Leonida appoggiato alla porta, in ginocchio e con una benda davanti agli occhi, con il volto coperto di sangue, cade pesantemente ai piedi di Walter che si ritrae inorridito mentre Maria e Giulia lanciano un grido di terrore*).

ROSETTA (*padrona di sé*) — Lo hanno appoggiato alla porta dopo averlo fucilato. Per sfregio!

WALTER — Mamma, guarda! E' lui! (*Indica il quadro con un braccio mentre lo sguardo resta fisso sul cadavere in terra*) E' mio padre! Guarda! Lo stesso! (*Giulia con un grido scavalca il cadavere e fugge dalla porta aperta*).

ROSETTA — Sembra ringiovanito di trent'anni. Incredibile!

MARIA (*s'inginocchia presso il cadavere, gli alza la testa insanguinata e gli toglie la benda dagli occhi. Come chiamandolo, sottovoce*) — Leonida... Leonida... (*Buio improvviso. Nel buio si sente la voce di Maria chiamare forte da lontano: «Leonida! Leonida!»... Una brevissima pausa, poi la luce, mentre esplose il suono di una banda militare*).

QUADRO SECONDO

(*Il giardino del primo atto. Alcuni soldati americani riconoscibili dai larghi cappelloni a falda suonano rumorosamente. Intorno ai soldati americani e dovunque, la solita pittoresca confusione. Dalla parte opposta avanza lentamente, quasi vergognoso, Leonida. Accanto alla banda, sorridente, l'Angelo. La banda cessa di suonare. Alcuni applaudono*).

L'ANGELO — Bravi. Ma adesso basta. E' proprio uno strappo alla regola tutto questo chiasso.

PRIMO EROE (*al secondo eroe*) — Chi sono questi soldati?

SECONDO EROE — Eroi americani.

PRIMO EROE — Tutti così insieme, e in una volta?

SECONDO EROE — Sembra che li fabbrichino in serie e li mandino fin qui provvisti persino di banda.

PRIMO EROE — Accidenti che organizzazione! (*Dal gruppo plaudente esce Dalila che sorpresa va incontro a Leonida*).

DALILA — Toh! Guarda chi riscappa fuori!

L'ANGELO (*che si è anche lui accorto di Leonida*)

— Tu? Credevo di non rivederti più.

SANSONE — Salute, giovanotto! Come hai trovato il vecchio mondo?

MUZIO SCEVOLA — E' che ti è successo?

DALILA (*incalzando*) — Racconta...

LEONIDA (*esitando*) — Mi hanno fucilato...

DALILA (*trattenendo il riso*) — Questa è davvero buffa!

L'ANGELO (*contrariato a Leonida*) — Fai proprio cascar le braccia! Ti offro un'occasione d'oro e tu la sciupi così stupidamente. C'era proprio bisogno di andarsi a ficcare ancora una volta nei guai? (*Intorno a Leonida gli eroi cominciano ad indicarselo a vicenda e a ridere. A poco a poco tutti ridono divertiti, mentre egli sempre più avvilito non sa cosa dire*) Come hai potuto cascarci una seconda volta?

SANSONE — Davvero imperdonabile! (*Volgendosi*

verso Nelson) Sir Orazio, come dovremo giudicare questo recidivo?

NELSON — Temo che non vi siano scusanti per lui. (*A Leonida*) Tu avevi un compito ben preciso da assolvere...

LEONIDA — Niente da fare.

L'ANGELO — Te l'avevo detto. Hai fatto almeno qualche tentativo?

LEONIDA (*sorride desolatamente*) — Come no? Mi sono fatto ridere dietro, mi hanno preso per pazzo e poco ci mancava che mi mettessero in manicomio.

DALILA — Meglio...

NELSON — Adesso avrai sulla coscienza un altro monumento in Patria. Ammesso che te ne abbiano eretto uno l'altra volta.

LEONIDA — Non c'è pericolo. La prima volta mi avevano eretto un quadro formato naturale sulla parete di casa mia. L'ho visto: avvilito! Adesso no. La guerra che si combatte adesso laggiù, non fornisce ai suoi eroi nè monumenti, nè quadri formato naturale. E' una faccenda sporca e senza gloria. Pessima sotto tutti gli aspetti. Si muore presto dimenticati, credo. E basta.

L'ANGELO — Ragione di più per stare in guardia.

MUZIO SCEVOLA — L'Angelo ha ragione: dovevi stare in guardia. Sono tremila anni che non si vede arrivare che gente del nostro stampo... (*Sbuffa*) Di questo passo dove arriveremo? La cosa comincia a diventare monotona! E' una emorragia di eroi!

SANSONE — E tu per soprappiù ti fai fucilare!

LEONIDA — Per salvare mio figlio! Per salvarlo da una sicura morte e quindi dal pericolo di capitare qui in mezzo a noi. Mio figlio! Posso dire di averlo spinto indietro, di non avergli permesso di fare la squallida fine di tutti noi! Non c'era altra via che fare quello che ho fatto, e del resto per me non si è trattato che di percorrere la vecchia strada...

IL MILITE IGNOTO (*passa con altri quattro soldati vestiti, rispettivamente, in uniforme tedesca, americana, inglese e francese*) — Ehi, tu! Ti sei ricordato di dire il mio nome a tutti quei raccatta ossa di imboscati?

LEONIDA — Me ne sono dimenticato. Mi dispiace.

IL MILITE IGNOTO — Ti ringrazio invece.

LEONIDA — Mi ringrazi?

IL MILITE IGNOTO — Naturale. Ho cambiato idea. Pensa: mi hanno schiaffato sotto un monumento: che pacchia! Ogni giorno festa: divise, musica e stendardi! Li vedo venire da lontano e arrancare su per la scalinata con le facce da schiaffi e la cera da cerimonia. Che risate! Guarda qui questi miei colleghi anche loro Ignoti (*indicandoli*): un disertore tedesco, un autolesionista americano... gli è andata male!... un apoplettico francese e que-

st'ultimo qui un obiettore di coscienza britannico...
(I quattro salutano allegramente).
 NELSON — E' indubbio che il materiale che ci mandano su comincia a diventare scadente.
 IL MILITE IGNOTO *(a Leonida)* — Ciao, vecchio!
(Esce seguito dagli altri quattro).
 L'ANGELO — Il tuo viaggio non è servito a niente.
 LEONIDA — A niente. Bisognerà rassegnarsi a vederne arrivare sempre di più. Adesso poi, con i tempi che corrono, tutti hanno gli eroi che si meritano e non si guarda troppo per il sottile. Vi sono macchine addizionate che li sommano e li moltiplicano per servire alla speculazione nazionale. Un affaraccio. Esiste perfino la professione di eroe, credo. Una professione ben remunerata.
 IL GROGNARD — E' spaventevole! Vi sarà un impressionante intasamento!
 SANSONE — Addio nostra bella tranquillità!
 MUZIO SCEVOLA — Avete sentito che chiasso quegli americani con la banda?
 DALILA — Davvero. Non avevano niente di attraente - come dire? - di personale. Qualche cosa che li distinguesse. Tutti eguali. Scommetto che sono morti tutti nella stessa maniera.
 L'ANGELO — Questo significa, con tutta probabilità, che gli uomini hanno fretta e interesse a confezionare i loro campioni. Dall'artigianato alla produzione industriale. E' naturale che fra tanti esemplari vi si nasconda anche quello deteriorato.
 LEONIDA — Bisognerebbe far cessare le guerre. Forse allora si raggiungerebbe lo scopo.
 L'ANGELO — Questo purtroppo è impossibile.
 LEONIDA — Perché?
 L'ANGELO — Bisogna chiederlo agli uomini. A loro che sono i soli padroni della loro vita. Oh! se non esistessero al di sopra del mondo creato una perfetta armonia ed un inesorabile senso di equilibrio, tutto sarebbe naufragato da millenni in un mare di sfacelo e di morte. Se gli uomini non si odiassero, se nello spazio non vagassero le stelle anch'esse cariche di vita e di odio come si giustificerebbe la presenza di Dio? Le sue creature hanno scoperto i mezzi per distruggere l'universo, hanno già raggiunto gli spazi interplanetari, hanno già illuminato di luce sfolgorante le tenebre della Creazione. Eppure v'è un limite al di là del quale sembra non si possa andare.... E' in questo aldilà che Dio ha eretto la sua tenda. Forse è per questo che le guerre e l'odio servono. Servono alla sua infinita giustizia. Chi non serve sono coloro che alla guerra e all'odio hanno dato e danno il meglio di loro stessi, la parte più nobile della loro natura... Avresti dovuto convincere i tuoi simili di questo.
 LEONIDA — E' una parola! Soltanto il due per

mille, credo, ragiona come te. E di questo due per mille, l'uno e mezzo è in perfetta mala fede. Sono chiamati i pacifisti ma lo fanno perchè hanno paura di rimettere la pellaccia!

IL GROGNARD — Esistevano anche ai miei tempi.
 SANSONE — Per questo, esistevano anche ai miei.
 L'ANGELO — Comunque io ti avevo avvertito. Il tuo tentativo è fallito.

LEONIDA *(indicando gli altri)* — Sì, tu me lo avevi detto, ma vorrei che qualcuno di loro provasse per convincersi. Gli uomini credono ai miracoli ma non a quelli che avvengono dinanzi ai loro occhi. E andare a dir loro, oggi, che battersi è indizio di barbarie e che non battersi è segno di una profonda coscienza civile, si rischia il linciaggio, se va bene.
 FRANCESCO FERRUCCI *(sconfortato)* — Quando penso alla buona fede che abbiamo impiegato per riempire il mondo di maramaldi!

IL GROGNARD — Bisogna inventare il cielo dei disfattisti!

VOCI — E' vero! E' vero!...

IL GROGNARD — E lasciarci in pace!

L'ANGELO — Non è colpa nostra se gli uomini vi indirizzano qui.

IL GROGNARD — E allora bisogna che qualcuno riconosca i nostri meriti! Abbiamo constatato che non c'è niente da fare. Non ci siamo mica inventati da noi. Abbiamo diritto ad un riconoscimento!
 MUZIO SCEVOLA — Esatto. Noi non siamo giudicati per ciò che di buono e di giusto abbiamo fatto nella vita, ma soltanto per quello che di inutile ci è capitato di fare una volta, e molto spesso per caso.
 FRANCESCO FERRUCCI — Tu hai detto che le guerre servono alla giustizia di Dio. Ebbene, finchè ci saran guerre, ci saremo noi!

L'ANGELO *(ironico)* — Un modo di dire come un altro: finchè ci saranno beffe ci saranno beffati... Ma adesso credo che sia meglio che ve ne torniate quieti senza farvi cattivo sangue. *(Si allontana).*

LEONIDA *(chiamandolo smarrito)* — Angelo, che cosa devo fare, ora?

L'ANGELO — Cercarti un posto e passeggiare come più ti piace. C'è tanto spazio qui, quanto ne vuoi... E del tempo anche... *(Si perde tra la folla che a poco a poco dirada e che continuerà a bisbigliare con quel diffuso sussurro).*

LEONIDA *(sempre più smarrito)* — E adesso?

DALILA *(gli si avvicina)* — Adesso comincia l'attesa... Tutto ti sembrerà eterno e immutabile e non sarà che il principio di questa immutabile eternità... Il cielo degli eroi non esiste, è vero, ma esiste in compenso, per noi, questa dolce e sorridente delusione. E si attende, si attende, si attende. Questa è la ricompensa che ci è offerta: attendere.

Che cosa? Non so, non lo sapremo mai. Ciascuno di noi ha dietro di sè un piccolo bagaglio di vita, poche cose, poche gocce in questo sterminato mare di tempo che ci avvolge... forse è quello che conterà, un giorno: apriremo quel bagaglio e ne tireremo fuori un sorriso, una parola buona, un gesto di misericordia. Io credo che bisognerà contare su quel sorriso, su quella parola buona, su quel gesto di misericordia.

LEONIDA — E chi non ha niente?

DALILA — Tutti abbiamo qualche piccola cosa di cui servirci al momento buono. Vedi: ogni tanto qualcuno di noi se ne va, sparisce... Dove? Non so. Ma vuol dire che gli uomini, laggiù, lo hanno dimenticato, se lo sono perduto attraverso i millenni... E' allora che bisogna aprire la valigia, ed è per questo che tutti aspettiamo: che ci dimentichino. Capito?

LEONIDA — Sì.

DALILA — Ed ora arrivederci. Ti ci abituerai. E' un luogo questo che ci invidierebbero sulla terra, se sapessero. Loro si immaginano chissà che cosa... Un soffice materasso di nuvole bianche! Puah! Anche la retorica invecchia! Siamo alla fine, caro mio. Siamo alla fine! Si festeggia il trionfo delle mediocri epopee! Quelli che arrivano, eccoli, assomigliano presso a poco tutti a te: smunti, snervati, fradici di nazionalismo e vinti già prima di esserlo, melanconici e con la famiglia a carico... Siamo alla fine, finalmente! Ancora qualche migliaio di anni e la terra non produrrà più eroi. E a poco a poco questo giardino si spopolerà e tutti ce ne andremo per i fatti nostri, ciascuno con la sua valigetta e il suo campionario...

LEONIDA (*interrompendola*) — Guarda!

DALILA — Eccoli, te lo avevo detto: è l'ultima generazione che dà di questa roba... (*Poco lontano appare lenta, silenziosa e grigia una lunga fila di gente: borghesi laceri, soldati curvi sotto il neutro colore delle uniformi, il volto nascosto sotto gli elmetti che preciseranno la loro diversa nazionalità: Tedeschi, Inglesi, Francesi, Americani, Italiani, Russi. Una donna vestita a lutto stretta in uno scialletto nero, un vecchio, un bambino. La fila procederà come se seguisse un feretro*) ...borghesi, soldati, una madre, un vecchio, un bambino... (*Improvvisamente due bambini escono festosi da dietro un cespuglio rincorrendosi. Il primo è vestito da contadinello, il secondo con l'uniforme dei tamburini dell'esercito piemontese del 1859*).

PRIMO BAMBINO (*chiamando il bambino che procede lento nella fila*) — Ehi, bimbo, vieni con noi a giocare? (*Il bambino che si trova nella fila si ferma, insieme a lui si fermano tutti gli altri. Guarda senza curiosità gli altri due bambini ma*

con nell'espressione del volto un profondo senso di desolazione. Sorride a stento).

SECONDO BAMBINO — Vieni? Non ci riconosci?

PRIMO BAMBINO (*presentandosi festoso*) — La piccola vedetta lombarda.

SECONDO BAMBINO — Il tamburino sardo. (*Il bambino della fila cessa di sorridere, si volge e riprende il suo posto dietro gli altri i quali a loro volta riprendono il cammino. Il tamburino sardo e la piccola vedetta lombarda si perdono rincorrendosi e scomparendo*).

DALILA (*allontanandosi*) — Arrivederci.

LEONIDA — Arrivederci... (*Scende il crepuscolo carico di lievi ombre. Leonida si siede sulla panchina. La scena si vuota a poco a poco. Una cupa espressione di sgomento si stende sul suo volto. Esce dall'ombra un guerriero di grande statura. Si avvicina alla panchina. Leonida con un sussulto*) E tu chi sei?

IL GUERRIERO — Leonida... (*Leonida riprende il suo atteggiamento di cupa indifferenza*) E tu?

LEONIDA — Anch'io: Leonida. (*Alza lo sguardo verso di lui*) Bell'affare, eh, che ci è capitato... A me due volte, come se non bastasse.

IL GUERRIERO — Hai mai sentito parlare del mio paese?

LEONIDA — Qual è il tuo paese?

IL GUERRIERO — La Grecia.

LEONIDA — Sì...

IL GUERRIERO — Bene. Esiste ancora laggiù un luogo detto le Termopili dove oggi i pastori pascolano le capre...

LEONIDA — Lascia andare, la storia di quel luogo non mi interessa.

IL GUERRIERO — Non è la storia di quel luogo. E' la storia di Leonida, del suo gran corpo chiuso nell'armatura e sepolto sotto l'erba verde della Tessaglia, a guardia della sua Patria. E' quello il Leonida che conta, quello rimasto laggiù, fermo nel tempo, se pure disfatto nella polvere dei millenni, e non i fantasmi e non l'illusione che noi rappresentiamo qui, di quella vita piena, pura e feroce che abbiamo vissuto... Il nostro cielo è laggiù! LEONIDA (*alzandosi e afferrandolo per un braccio prima che il guerriero se ne vada*) — Vuoi dire allora che qualche cosa resterà di noi...

IL GUERRIERO — Sì, qualche cosa: la morte eterna!

F I N E



ANCHE TENNESSEE WILLIAMS NEL COMPLESSO DI WILLY LOMAN



IL TEATRO DEVE SCIogliere L'ETERNITÀ DA CIÒ CHE È DESTINATO A PERIRE

Carson Mac Cullers termina uno dei suoi poemi con questa frase: «Il tempo, questo povero idiota, corre gridando dietro al mondo». E' proprio questa febbrile corsa del tempo, tanto violenta da dare l'impressione che stia urlando, che priva la nostra vita attuale di tutta la dignità e di tutto il suo profondo significato. Senza dubbio è questo «arresto del tempo», più di ogni altra cosa, che dà a certe commedie una impressione di profondità e di risonanza. In un articolo su La morte di un commesso viaggiatore, apparso in una rivista londinese, un noto critico fece osservare con scetticismo che Willy Loman appartiene a quella categoria di uomini che la maggior parte delle persone presenti nella sala avrebbero rigettato se fossero venuti a chieder loro del lavoro o avessero fermato uno di essi per esprimere il loro disgusto. Quest'osservazione in se stessa è abbastanza vera, ma l'argomento che assicura che in fondo Willy Loman è un carattere che non ci interessa nel dramma, rivela una concezione particolarmente erronea di ciò che deve essere un lavoro teatrale. La contemplazione, come il senso tragico, è un atto fuori del tempo. Anche in questo mondo moderno in continua agitazione, esistono degli individui dotati di una sensibilità permeabile alle miserie degli altri e che sono capaci di interessarsi del disagio degli altri che rappresenta il sopravvivere di un modo di esistere più umano separato da questa gabbia moderna fatta di fili di ferro attorcigliati dall'attività affaristica... Faccia a faccia con Willy Loman, separati solo da un tavolo dell'ufficio, incrociando il suo sguardo nervoso, ascoltando la sua voce piagnucolosa, è molto probabile che noi avremmo gettato uno sguardo al nostro orologio da polso e sulla lista degli altri appuntamenti. Forse non l'avremmo rigettato, categoricamente, ma in tutti i modi saremmo riusciti a rimandarlo con un mezzo ancor più spedito di quello che Willy non avrebbe

sperato. Ma immaginate che non ci sia l'orologio da polso, nè un pendolo... immaginate che non ci sia una lista di appuntamenti urgenti... immaginate di non trovarvi faccia a faccia con Willy Loman separati solo da un tavolo dell'ufficio... (stare faccia a faccia con una persona non è certo il miglior modo per vederla bene), insomma immaginate che questo incontro con Willy Loman sia avvenuto in un mondo fuori del tempo. Io credo allora che l'avremmo ricevuto con bontà, con interesse e persino con rispetto. Se il complesso dei lavori teatrali non riesce a darci l'occasione di percepire dei caratteri e dei personaggi che godano di questa particolare condizione di esistere fuori del tempo, allora veramente i personaggi e gli avvenimenti di un dramma perderebbero tutto il significato e sarebbero volgari quanto gli incontri e gli avvenimenti della vita reale. La tragedia classica greca possedeva una nobiltà straordinaria. Gli attori portavano delle maschere; i gesti erano solenni, quasi una danza. Il dialogo aveva una magnificenza poetica ed etica che, senza dubbio, era tanto staccata dalla conversazione normale della società contemporanea di allora, quanto oggi ci appare. Tuttavia non suonava falso al pubblico greco. La grandezza degli eventi, la violenza delle passioni, non apparivano affatto ridicole, nè sproporzionate con l'esperienza umana. E questo non si spiega forse col fatto che il pubblico greco sapeva istintivamente o per educazione che l'universo teatrale deve essere spogliato di quell'elemento che rende gli esseri umani meschini e le loro reazioni prive di conseguenza? L'arte della scultura prende spesso a modello le linee del corpo umano: e tutta-

via, quest'arte, grande per eccellenza, converte queste linee umane in una assolutezza, in una purezza, in una bellezza che sarebbe impossibile ritrovare in un'immagine vivente e mobile. Un lavoro teatrale può essere violento, pieno di movimento, ma possiede una costruzione particolare che permette allo spirito di fissarsi; fa sorgere un clima nel quale il tragico assume tutto il suo peso, a patto che certe condizioni vengano rispettate. Nella vita reale la sazietà ed il sonno succedono ai momenti di amore. Il dubbio cinico alla frase sincera; la verità non è mai totale, in una parola sola, noi ci amiamo e ci tradiamo gli uni con gli altri se non proprio nello stesso momento, almeno nell'istante dopo. Se la passione è passeggera e si trasforma subito in un sentimento molto prossimo all'indifferenza, non è una buona ragione per negare la sua esistenza e le sue conseguenze. Questa è la verità profonda che un dramma ci deve apportare. Che noi la ammettiamo o meno è certo che siamo tutti perseguitati dalla terribile impressione di essere temporanei, d'essere in evoluzione. Ho sempre sentito questo in modo molto intenso durante quei cocktails-parties di New York ed è senza dubbio la ragione per la quale io bevo i « Martini » più in fretta che posso: questo sentimento stagna nell'atmosfera dell'ambiente. L'ipocrisia, l'insignificanza annebbiano queste riunioni come il fumo delle sigarette e il borbottio insipido. Però queste due cose sono le sole di cui non se ne parla in quelle occasioni. Tutte le riunioni sociali che adunano un gruppo di persone non intimamente legate le une alle altre, subiscono questa patina ombrosa... Assomigliano quasi sempre - inconsciamente del resto - all'ultimo pranzo del condannato, in cui tutto ciò che il disgraziato desidera viene servito nella sua cella per ricordargli crudelmente ed ironicamente ciò che questo grande piccolo mondo transitorio gli può offrire. In un lavoro teatrale, il tempo viene arrestato, nel senso che viene limitato. Con un colpo di prestidigitazione, per così dire, gli avvenimenti debbono restare dei puri avvenimenti anzichè essere ridotti rapidamente a dei semplici incidenti. Il pubblico dev'essere confortevolmente assiso in una penombra piacevole per osservare l'universo illuminato di luce nel quale l'emozione e l'azione raggiungono una grandezza e una dignità che potrebbero avere anche nella vita reale se fosse possibile sopprimere l'intrusione distruttiva del tempo. Durante la loro vita le persone dovrebbero ricordarsi che alla fine di questa esistenza tutto ciò che appartiene a loro acquisterà un grado di riposo e di ordine perfetto; simile a ciò che essi ammirano incoscientemente nel dramma. L'agitazione è provvisoria. La grande ed unica dignità di un uomo è formata dalla possibilità di scegliere deliberatamente certi valori morali grazie ai quali può vivere così solidamente quanto gli sarebbe concesso se si fosse incastrato nel quadro di un lavoro teatrale, al riparo dalla furia corruttrice del tempo. La grande astuzia dell'esistenza umana è di saper sciogliere l'idea dell'eternità da ciò che passa... Per quanto ne sappiamo, per quanto esista una specie di evidenza empirica, non vi è alcun mezzo di guadagnare nel gioco di essere e non-essere poichè, sul piano realista, il non essere è predestinato a guadagnare. Ciò nonostante i lavori teatrali della tradizione tragica ci mostrano certi valori morali in violenta sovrapposizione. Poichè noi non vi partecipiamo, se non come spettatori, possiamo percepirli chiaramente se-

condo le nostre possibilità emotive. Gli attori sulla scena non respingono il nostro sguardo, non siamo tenuti a rispondere alle loro domande, non abbiamo l'impressione di essere con loro, non dobbiamo considerarci rivali delle loro virtù, nè resistere ai loro attacchi. Per questa ragione, tutto ad un tratto, noi possiamo « vederli ». I nostri cuori sono sconvolti dalla riconoscenza e dalla pietà a tal punto che la sala in cui siamo tutti riuniti anonimamente, resta inondata da un fiotto umano di simpatia, calda ed incontrollabile, libera ad abbandonarsi a se stessa. Gli uomini si compiangono e si amano reciprocamente più di quanto vogliono ammettere. Appena il telefono è stato riattaccato, una mano afferra il taccuino degli appunti e scrive rapidamente: « funerale martedì alle ore 17 nella chiesa di... Non dimenticare i fiori ». La stessa mano si impadronisce qualche minuto più tardi - forse un po' più tremante del solito - di un bicchiere di whisky che calmerà i nervi irritati. La paura e il bisogno di evasione sono due piccoli animali che rincorrono la loro coda nella gabbia di fili di ferro attorcigliati del nostro mondo agitato. Ci impediscono di sentire profondamente certe cose. Il tempo si precipita verso di noi col suo vassoio di medicinali coperto da una quantità svariata di narcotici, anche quando l'ora dell'operazione fatale è ormai vicina. Siamo riusciti così bene a sminuire l'intensità dei nostri sentimenti, la sensibilità dei nostri cuori, che certi lavori teatrali della tradizione tragica cominciano a sembrarci irreali. Per due ore possiamo facilmente ammettere un mondo in cui dei valori morali violenti siano in conflitto. Ma quando il sipario è calato, quando la sala si illumina, il dubbio sorge immediatamente: « Beh, beh » diciamo, mentre ci precipitiamo all'uscita e il dramma svanisce dietro a noi tanto improvvisamente quanto una prospettiva di un De Chirico prima maniera. Arrivando al solito ritrovo se non già nell'atrio stesso del teatro, siamo ormai convinti nuovamente che la vita ha tante rassomiglianze con gli avvenimenti che abbiamo visto così stranamente commoventi e pieni di significato, quanto il tintinnio dei bicchieri con una elegia di Rilke. Un autore deve sfortunatamente tener conto di questa reazione moderna del pubblico. L'influenza negativa del fattore tempo, distruttore della vita, deve in qualche modo essere tessuto nella commedia. Una certa buffoneria, una tendenza al grottesco, porterà forse una soluzione a questo problema, oppure l'autore dovrà semplicemente mettere un freno alla violenza delle passioni che vorrebbero manifestarsi in tutti i modi? Ma se non riconduce, in un modo o nell'altro, le dimensioni della sua tragedia alle dimensioni di un mondo nel quale il tempo ha la sua parola da dire, è quasi certo che finirà solo, abbandonato sulla scena deserta, mormorando a se stesso: « questi imbecilli... » E se quelli potessero ascoltarlo mentre stanno facendo degli sciocchi discorsi, incrociando i loro bicchieri, risponderebbero così: « Ci avete mostrato un mondo che non ha subito l'offesa del tempo. Ammiriamo il vostro candore. Ma abbiamo visto le nostre fotografie, quelle del passato, quelle di oggi. Ieri sera, abbiamo incontrato per la strada la nostra prima sposa. Sorridiamo a parlarne, perché in verità non l'abbiamo veramente incontrata. E' un vero peccato. Ma noi sappiamo ciò che è vero e ciò che non lo è. Alle tre del pomeriggio il vostro insuccesso sarà divulgato dalla stampa... ».

Tennessee Williams

NOTA - Questo scritto di Tennessee Williams posto come prefazione all'edizione americana di *The Rose Tattoo*, è uno spiraglio di luce che l'autore lascia cadere sulla sua opera che finora non ha costituito un grosso invito ai critici più accreditati ed autorevoli a penetrare nello spirito della sua arte per rintracciarne gli elementi più caratteristici e particolari. Quando il lettore porrà a confronto questa concezione del teatro di Tennessee Williams con le sue opere, avrà facilmente modo di constatare che viste sotto questa luce esse si arricchiscono di un nuovo significato e soprattutto possono venire riallacciate alla produzione drammatica europea in virtù di quel particolare intento a liberarsi dal dominio del tempo e quindi del caduco, del temporaneo, del passeggero destinato a perire, che contrassegna in parte la nostra epoca. Si può persino pensare che sia stato proprio tale intento a sconcertare dapprincipio i critici che da parte loro si limitarono ad osservare come le sue commedie fossero ricche di talento e di originalità, ma che nel complesso dell'attività teatrale americana stessero a sé. Oggi un'opera di classificazione sembra più facile in quanto l'autore stesso ci ha mostrato il bandolo della matassa, ma all'infuori di queste preoccupazioni critiche, saranno i lettori che si sentiranno portati a rileggere o rivedere le sue opere con immutato piacere e rinnovata curiosità. Nato nel 1914, a soli venticinque anni Tennessee Williams vinse il premio « Theatre Guild » per quattro atti unici intitolati *American Blues*, ma fu nel 1945 che raggiunse la celebrità con *The Glass Menagerie* con la quale ottenne la laurea dei commediografi americani: il « New York Drama Critics' Circle Award ». Nel 1947 con *A Streetcar named Desire* il suo nome ebbe risonanza internazionale essendo quell'opera rappresentata in tutto il mondo. Dopo la parentesi di *Summer and Smoke* (1948) e *Battle of Angels*, scrisse, pensando alla nostra *Anna Magnani*, *The Rose Tattoo* (1950) che riconfermò le sue doti di drammaturgo e in questi giorni *Camino Real* (1953). Fra gli atti unici che formano un po' una specialità di Williams grazie all'intensità drammatica che egli sa racchiudere in brevissimo spazio e tempo, ricorderemo *27 Wagons full of Cotton*, *Hello from Bertha*, *This Property is Condemned* e *The Long Goodbye*.

Riferire sul teatro tedesco è come fare la radiocronaca di una partita di calcio in cui ogni giocatore disponga di un suo pallone personale, sì che in campo s'intrecciano ventidue azioni contemporanee. Mentre, infatti, si può generalmente dare un'idea abbastanza esatta di quel che succede nel teatro francese non tenendo d'occhio che Parigi, o di quel che accade in Inghilterra, osservando la sola Londra, nella decentratissima Germania, invece, in cui ogni località, anche minuscola, dispone di una scena spesso notevole per tradizioni o per iniziative è assolutamente indispensabile avere lo sguardo un po' dappertutto, e talvolta si resta alquanto intricati nel distinguere l'episodio provinciale senza seguito dall'avvenimento destinato a lasciare un'eco ben più vasta.

OGNI TEDESCO HA IL TEATRO IN TASCA



■ La vita teatrale tedesca, oltre che sparpagliata, è oltremodo intensa, non di rado incandescente: e basti a provarlo un dato statistico. Dei 5000 abitanti che compongono il villaggio di Georgs-Marienhütte, sapete quanti sono abbonati al teatro della vicina Osnabrück? Badate, non dico solo frequentatori, dico abbonati: sono 700, vale a dire che su ogni cento abitanti quattordici hanno in tasca la tessera dell'abbonamento teatrale. Non a torto il regista Leo Mittler, elencando le difficoltà che in Germania, come in tutto il mondo, intralciano la vita del teatro, poteva mettere all'attivo il fatto che il pubblico tedesco è animato da un vero e proprio fanatismo per il fenomeno teatrale. Purtroppo il '52 è finito con un grosso e immaturo lutto per la scena germanica. Horst Caspar, che a 39 anni era ormai comunemente considerato il più grande attore della nuova generazione, e che con plastica potenza interpretativa aveva impersonato una galleria di personaggi di altissima tensione poetica (Romeo, Egmont, Tasso, Danton, Amleto, Oreste, il Sigismondo de *La vita è un sogno*), è mancato improvvisamente

per un attacco di cuore, seguito a pochi giorni di distanza dal figlioletto di nove anni. A questa duplice sciagura tutta la Germania si è stretta, con reverente cordoglio, intorno alla vedova, l'attrice Antje Weisgerber, e alla figlioletta superstite. Un altro più grande morto ha raccolto su di sé, nel 90° anniversario della nascita, l'attenzione affettuosa dei tedeschi: Gerhart Hauptmann, di cui un numero stragrande di teatri ha ripreso, con solennità celebrativa, la maggior parte delle opere. Questa figura, in cui noi latini abbiamo riconosciuto un'intima povertà di valori poetici e uno stile polveroso e impersonale (difetti che paiono precludergli una durevole assunzione tra i grandi scrittori dell'umanità), è invece, per la Germania contemporanea, circondata da una specie di solenne prestigio che, alquanto abusivamente, lo fa già salutare un classico. Diamo tempo al tempo e per ora non invidiamogli l'imponente omaggio che gli vien reso e che in un certo senso, almeno per la sua parte di incitatore verso nuove formule teatrali, egli ha pur meritato. Il ricordo dei padri, intanto, par spronare alla ricerca e alla valorizzazione di coloro che dovranno prenderne il posto. Come fu già detto nella cronaca precedente, il lancio dei giovani autori, che ancor poco tempo fa avveniva timidamente e in pochi casi sporadici, ora sta diventando una moda. E' logico che venga a galla molta roba che promette di riaffondare al più presto e per sempre, ma intanto, qualcosa che era meglio non lasciar nel cassetto qua e là si afferma, e i pochi risultati positivi compensano largamente le esperienze fallite. Dopo Altendorf, dopo Zusanek, dopo Forster (che ha fornito al teatro per ragazzi, in Germania fiorentissimo, un lavoro che sta diventando un classico del genere, *Robinson non deve morire*), hanno lasciato sperare in autentiche doti di drammaturgo il finora sconosciuto Albert Bosper, che in *Pane, miele e sarafân* racconta, con un candore da primitivo, una favola di «bontà punita» perchè non inquadrabile in un sistema politico, ambientata in una Russia tra favolosa, tolstojana e contemporanea; Axel Ivers (autore di un dramma poliziesco eseguito anche da noi),

che nel *Re d'Uganda* ha tratteggiato per l'ennesima volta, ma con garbo, la fortunatissima figura della « simpatica canaglia »; Rolf Honold, autore di un dramma di guerra, *Der Stoss nach Ssgrebitsche* (per dirla tutta, « Rottura dell'accerchiamento in direzione Ssgrebitsche ») che dibatte una questione rimasta nella coscienza di ogni tedesco dal conflitto in poi, e che ha avuto la sua formulazione-tipo nel *Generale del diavolo*, di Zuckmayer (l'obbedienza militare si deve estendere fino all'assurdo di prolungare una situazione ormai disperata?); Leopold Ahlsen, che s'è attirata l'attenzione del mondo culturale col suo *Dovere di peccare*; Stefan Barcava (*I prigionieri*, di guerra, naturalmente, e per di più in Russia), Goetz Pflug (un adattamento teatrale, in chiave contemporanea, di *Delitto e castigo*), Horst Schäfer (autore-attore ventitreenne, che con *Conoscete René Clairmont?* ha fatto una spiritosa parodia del dramma giallo) e un buon numero di altri giovani, che giorno per giorno spuntano sulle ribalte ormai a loro disposizione. Artisticamente e teatralmente non molto felice, ma significativo come sintomo della mentalità odierna dei tedeschi, è il dramma storico *Dalla sera alla mattina*, di Walter Erich Schäfer, rappresentato a Stoccarda sotto la regia di Paul Hoffmann, nel quale Federico il Grande (sentite un po'!), dipinto a tinte fosche e pressochè odiose, non è che una maschera sotto la quale traspare il ceffo spietato di Adolfo Hitler! Chi l'avesse detto all'attore Otto Gebühr quando, grazie alla sua somiglianza col re prussiano, dava fuori a getto continuo dei films su ogni episodio possibile e immaginabile della di lui vita, favorendo quell'inveterata, affettuosa venerazione che disponeva ogni tedesco, fin dagli anni di scuola, a vedere nell'« alter Fritz » una specie di onnipotente, bonario papà Natale in spadino e tricorno, che distribuisce in permanenza, alla sua grande famiglia germanica, ricordi di vittorie campali, lezioni di civica disciplina, dilettesche sonatine di flauto e aneddoti sulla sua affabilità verso la povera gente. Intanto, mentre i giovani si danno da fare, gli anziani non dormono: il sessantenne Ernst Penzoldt da gran tempo in prima

linea tra gli scrittori e non ultimo tra gli scultori, ha ottenuto a Berlino, allo « Schlossparktheater », sotto la regia del grande Barlog, un successo vivissimo con la prima della sua commedia *Le scarpe smarrite*, in cui, con un'arte deliziosa, ricca di un umorismo di sottile liricità, è rappresentata per quadri successivi la vita di quel bizzarro personaggio che fu il conte Gustav von Schlabrendorf, implicato a suo tempo in un'amicizia coi Girondini che lo portò sull'orlo della ghigliottina, nemico imprudentemente ciarliero di Napoleone (che però lo lasciò in pace, giudicandolo un innocuo originale) e aspirante inventore di una macchina parlante che doveva riprodurre alla perfezione la voce umana. Un momento di autentica poesia chiude la delicata commedia allorchè lo stravagante vecchietto, con l'orecchio attaccato alla sua macchina diabolica, sente finalmente una voce, « la cara voce », nientemeno, « del vecchio padre Omero: ironica, con un lieve accento eolio »! Ma non basta: Richard Billinger, il sanguigno cantore degli istinti primigeni dei contadini a contatto con una civiltà che non riescono ancora ad assimilare, ha già visto rappresentata ad Amburgo, Norimberga e Linz la sua nuova commedia intitolata *La vita nuda*; mentre è attesa con vivo interesse entro febbraio la prima di un dramma storico di Fritz von Unruh, *Guglielmo, principe di Orange*. Anche Kaiser avrà una specie di reviviscenza con la rappresentazione della sua opera postuma *Rosamunde Floris*, che andrà in scena allo « Staatsschauspiel » di Stoccarda. Un'altra « novità » di tipo un po' insolito è il *Demetrio* di Schiller (come si sa, rimasto un frammento: bellissimo, forse la sua cosa migliore), che, completato e rielaborato da Theodor B. Janssen, affronterà il pubblico del Novecento allo « Stadttheater » di Basilea. Un'altra rappresentazione in territorio svizzero che ha avuto vasta risonanza in tutta la Germania, è la prima assoluta di quell'*Ingranaggio* che Oskar Wälterlin ha elaborato da una sceneggiatura cinematografica di Jean Paul Sartre, come l'anno scorso aveva fatto, con esito altrettanto felice, per *I Dialoghi delle Carmelitane* di Bernanos (da Bernanos a Sartre: un bel salto ideologico!). La messa in scena

quasi cinematografica dello stesso Wälterlin — e perchè dico cinematografica non ha ormai più bisogno di spiegazioni, dopo che Strehler ci ha presentato questa opera al « Piccolo Teatro » di Milano — se dal punto di vista di un « purismo » teatrale può essere discutibile, si è però rivelata di una sicurezza, di una potenza suggestiva, di un virtuosismo assolutamente esemplari. Degli altri stranieri, Anouilh ha lasciato un'ottima impressione col suo *Amore punito*, presentato ai tedeschi dallo Zoo-Theater di Francoforte (unica menda, quel benedetto quart'atto in cui già Gabriel Marcel, l'indomani della prima parigina, indicava una pericolosa frattura di tono nella altrimenti splendida commedia); Claudel continua a essere accolto con pensosa reverenza, specie grazie agli sforzi del « Zimmertheater » di Aquisgrana, che si è apertamente proposto di farne conoscere, una per una, tutte le opere più significative; Roussin, come dappertutto, solletica anche qui i gusti più facili di un pubblico che ama divertirsi senza angosce né problemi; mentre Giraudoux, dopo una catena di trionfi, è incappato in una fischiata solenne quando le « Städtische Bühnen » di Norimberga vollero farne conoscere il delizioso *Intermezzo*, e, quel che è peggio, con la piena approvazione della critica, che giudica l'opera con una sprezzante alzata di spalle. Tant'è, un'intesa tra il francesissimo spirito di Giraudoux e la mentalità germanica è troppo poco naturale per poter essere costante. Dalla zona sovietica, intanto, ci giungono le solite notizie a base di epurazioni di attori, autori e registi non abbastanza ingranati nella nuova macchina socialprogressista, di rabbuffi a uomini di teatro che hanno « falsato » i classici in rilievo, com'era di dovere, il recondito materialismo storico; in più ci vien riferita la trama di una rappresentatissima commedia sovietica (di Cesare Solodor), *Esterno sinistro*, che mette alla gogna un giocatore di calcio che segna, sì, un sacco di reti, ma diletandosi più di virtuosismi individuali che di un « sano e collettivistico gioco di squadra ». Il che sarebbe come se Ugo Betti scrivesse una tragedia sul « caso Cappello »!

Italo Alighiero Chiusano

Memo Benassi in

IL TABACCO FA MALE





A sinistra: Ermete Novelli in uno dei suoi atteggiamenti comici, abituali nel dire i suoi famosi monologhi, e qui sotto, Eduardo Ferravilla nel tipo del «gigione»



Coquelin «cadet» mentre dice un monologo



Gandolin in una caricatura di Scarpelli



Atteggiamenti di Luigi Rasi alla ribalta, come pure le figurine del testo sono di Rasi e illustrarono *L'arte di dire un monologo*

IL MONOLOGO

Eravamo al Teatro di via Manzoni, a Milano, la sera del 6 marzo: si recitava la Medea di Euripide, interprete Sarah Ferrati, regista Luchino Visconti. Il secondo « avvenimento teatrale » per i milanesi, dopo le Tre sorelle di Cecov, rappresentato dalla stessa Compagnia Stabile di Roma col successo sbalorditivo (il superlativo è forte, ma il solo che possa valere il milione e mezzo di media giornaliera) che ormai sanno tutti. Il secondo avvenimento, dunque, portava il nome di Euripide, per quella Medea che fino alla soglia del Novecento aveva fatto « tremare i polsi », come si diceva, alle tragiche del tempo, dalla Marchionni alla Tessero, da Maddalena Pelzet alla Internari, alla Robotti e fino ad Adelaide Ristori, che andata sposa al marchese del Grillo, aveva dichiarato di non aver mai avuto timore di nulla nella sua vita, nemmeno di diventare marchesa (nella società in cui si viveva era infatti un grosso rischio per un'attrice) perchè l'unica sua paura era stata ed era la Medea. Prima della Medea, il 6 marzo, il programma portava un altro piccolo avvenimento, davvero inusitato ai giorni nostri: Memo Benassi avrebbe detto avanti la recita della tragedia, il monologo di Cecov: Il tabacco fa male. I giovani sorridevano, e si domandavano stupiti e divertiti: « che c'entra il monologo? »; « che vuol dire il monologo? », in quanto la nuova generazione, effettivamente, non aveva mai inteso dire un monologo. Forse avrebbero compatito a priori un farsa, ma un monologo sembrava non lo « capissero » davvero. Invece quelli che come noi hanno i capelli bianchi, intimamente se ne compiacevano, aspettando Benassi alla prova, poichè — per questi ultimi — Benassi attore estroso ed a volte geniale, poteva sembrare anche il meno adatto a dire un monologo. E ciò per l'errata valutazione ed il ricordo confuso del monologo come specie di scena comica, una faccenda tutta da ridere, insomma, secondo la tradizione. Meglio: la deformazione decadente della tradizione. Ma in queste cose nessuno sottilezza e precisa. Messo lì, davanti alla Medea, poteva davvero essere o sembrare sconcertante. Sulla comicità del monologo, riparleremo; ritorniamo alla cronaca. Il monologo di Cecov Il tabacco fa male è tra le opere minori del grande autore, evidentemente scritto per divertire se stesso, come per suo « piacere » scrisse quasi tutti gli atti unici, alcuni dei quali — per l'osservazione e l'interesse — riuscirono dei piccoli capolavori. Uno scherzo, dunque, la faccenda del povero diavolo Ivàn Ivànovich Niùchin, succube di una moglie tiranna che lo costringe a tenere una conferenza sul tabacco, ed egli racconta invece al pubblico le sue pene di marito e le sue tristi esperienze familiari. Ma per quanto io sappia, per aver letto ed ascoltato centinaia di monologhi nella mia vita tutta teatro, non esistono monologhi di « eccezione » il cui contenuto possa superare l'interpretazione: è sempre l'interprete che si serve di una traccia, indicata, più che effettivamente scritta, dall'autore. Perchè il monologo è virtuosismo di interpretazione e qualche volta di mimica soltanto. Tanto è vero che — stando sempre al principio del secolo — il grande Ermete Novelli, dalla prodigiosa maschera e dalla improvvisa eccezionale facilità discorsiva (la Francia ha avuto





famosissimi i Coquelin, che del nostro Novelli possedevano le virtù artistiche), che « recitava » come forse non è possibile immaginare Il signore che pranza in trattoria, monologo senza parole, che oltre al gioco fisionomico, necessitava dell'esattezza automatica dei gesti, presentandosi l'attore alla ribalta senza nulla in mano ed a testa nuda, e dovendo fingere di avere cappello guanti bastone e soprabito col giornale in tasca, prendere quindi posto e « pranzare » senza che in scena vi fosse nè tavolo, nè stoviglie, nè cameriere, nè portate, eppure animando tutto con una verità e naturalezza strabiliante. Tutto era inesistente, come per Piccola Città di Thornton Wilder, alcuni decenni avanti. Vent'anni dopo, Armando Falconi ideò e recitò — per quel ricordo ormai lontano — il monologo mimico Il bottone, doppione del Signore che pranza in trattoria di Gandolin. Tutti gli attori noti fino ai primi anni del secolo hanno detto monologhi: era quasi un diritto della « serata d'onore » dimostrare al pubblico, tra il secondo ed il terzo atto, di possedere quel virtuosismo necessario alla carriera, ed all'onore che in quel momento si tributava loro. Neppure Eleonora Duse ne rimase immune, anche se nel 1883 era ancora nella vita e sul manifesto Eleonora Duse-Checchi. Al Teatro Carignano di Torino, ella disse, la sera del 19 gennaio di quell'anno, il monologo scritto da Giuseppe Giacosa Il filo per il quale Arrigo Boito aveva tradotto i versi di Arlecchino, originariamente scritti in veneziano. Veri maestri nell'arte di dire un monologo furono, d'altronde, Leigh e Benini, Sichel e Arturo Falconi, come Armando, come Gandusio e Baghetti, per non dire del Rasi e del suo allievo Amerigo Guasti: il primo, ricordato ora soltanto come storico del teatro, fu un maniaco del monologo e lasciò due volumi ripetutamente stampati su di esso, dopo averne scritti moltissimi altri rimasti inediti, e detti centinaia; il secondo — con il quale sono stato in Compagnia nove anni e fu il compagno più valido di Dina Galli — non solo scriveva i monologhi che diceva, ma nobilitò in certo senso il genere, senza per questo allontanarsi dalla tradizione, ma migliorandolo non poco con argute osservazioni e originalità di trovate fino a sconfinare nella vera e propria conferenza umoristica, tanto che — per opportunità di collaborazione — ideò anche un « duo », senza per questo trasformare il monologo in duetto, poichè Dina Galli che gli era accanto, non parlava, ma si limitava ad eseguire controcene con commenti muti di irresistibile eloquenza. Le sere nelle quali annunciavano questo (generalmente per una serata o per beneficenza) il pubblico non voleva più saperne della commedia. Un bel fatto. Ricordo a tal proposito di aver preso parte ad un trattenimento dei Sovrani, a Villa Savoia, durante una delle nostre Stagioni romane al Teatro Valle, che duravano sei mesi: era stato predisposto accuratamente un programma, ma nessuno di noi recitò perchè la

Dina e Guasti « fecero il monologo » per prima cosa e furono pregati di ripeterlo. Erano trascorse più di due ore e tutto il resto venne scartato. Luigi A. Vassallo (Gandolin) fu scrittore di monologhi singolarissimi e popolari; Sabatino Lopez ne scrisse certo più d'uno, quello per Ugo Piperno, il famoso Elogio funebre lo sapevano a memoria anche molti non attori; conosciutissimi erano i monologhi che Yambo, figlio di Ermete Novelli scriveva per il suo illustre genitore, e perfino Dario Niccodemi scrisse con Dino Falconi, un monologo per Armando, intitolato Falconi non dice un monologo, rassegna di molti monologhi che permetteva ad Armando di accennarne diversi, senza dirne specificatamente uno. Ma per quanto non si abbia nessuna intenzione di scrivere qui un saggio, nè tampoco proporsi una esatta cronologia del monologo, pure è da ricordare Robert Browning che portò il monologo ad inconsuete altezze, facendolo diventare poemetto in prosa con Andrea del Sarto; Fra Filippo Lippi; Antiche pitture in Firenze, come conta nel genere il famoso Prima di colazione (recital: dicono gli americani) di Eugene O'Neill e La voce umana di Jean Cocteau che Emma Gramatica recita abitualmente, ed Anna Magnani ha portato

sullo schermo con la regia di Rossellini. Nè vanno dimenticati Feydeau e Courteline, che hanno scritto monologhi che fanno testo, dopo aver dato la popolarità ad interpreti quali i fratelli Coquelin, Max Derly, Galipaux. Ed ancora tra i più vicini a noi, impossibile dimenticare Luigi Lucatelli (il famoso Oronzo Marginati), Baccio Bacci, e



Disegno dal vero di Edoardo Calandra, celebre scultore torinese: La signora Eleonora Duse - Checchi (come a quel tempo portavano i manifesti) recita per la prima volta al Teatro Carignano di Torino, la sera del 19 gennaio 1888, il monologo "Il filo", di Giuseppe Giacosa.

d'altronde quasi tutti gli autori noti alla fine dell'Ottocento, da Antona Traversi fratelli a Carlo Bertolazzi, da Davide Carnaghi a Oreste Poggio. Non parliamo di Ferravilla perchè a differenza di Ermete Novelli — e lo diceva e se ne compiaceva — preferiva creare un vero personaggio e farlo parlare monologando, sì che resolo familiare col pubblico, lo trasportava in commedia, ag-

giungendo ad altri qualche battuta e formando col tutto un ambiente. Le sue commedie ebbero così Tecoppa e Massinelli, Pedrin, Panera, ecc. Renato Simoni diceva, infatti, che Ferravilla era stato un monologhista famoso ed inarrivabile, e che questa qualità gli aveva permesso di creare da solo un repertorio.

Ritorniamo al Teatro di via Manzoni, a Milano, ed a Memo Benassi che si è appiccicato le lunghe fedine — come indica Cecov nella didascalia del suo *Il tabacco fa male* che appresso pubblichiamo — di Ivàn Ivànovic Niùchin « marito di sua moglie, la quale tiene una scuola di musica e un convitto femminile ». Prodigioso Benassi: lo era in modo perfetto, Niùchin, appena si è presentato; ha saputo esserlo fedelmente fino alla fine e con impareggiabile bravura. Eppure « non ha recitato un monologo » — posso dirlo io che non sono critico, ma sono stato attore — cioè non lo ha recitato nel senso tradizionale (siamo entrati in arte insieme, appunto con Novelli, ed egli quel nostro grande maestro non lo ha certo dimenticato, come



Quella stessa sera che la Duse recitava il monologo "Il filo.", al Teatro Carignano, lo scultore Calandra disegnava le tavole qui sopra riprodotte: Giuseppe Giacosa, come marionettista; Arrigo Boito che per il monologo stesso aveva tradotto i versi veneziani di Arlecchino; e la Duse in un altro atteggiamento scenico, durante la dizione.

me) e avrebbe potuto imitarlo o quanto meno ricordarlo. Non l'ha fatto, il prodigioso Benassi; ha recitato, sì, un monologo, ma creando immediatamente un personaggio, formandogli intorno una vera e propria commedia immaginaria, e noi abbiamo visto quel dramma, abbiamo conosciuto tutti gli altri personaggi invisibili. Ed i giovani che credevano di ascoltare il monologo come avrebbero potuto dirlo, sia pure in modo eccellente, tutti gli attori del passato che man mano sono andati citando in questa nota, hanno avuto invece la sorpresa, certo gradita, di ascoltare una commedia nella quale ha parlato un personaggio solo. Il che non è più nè virtuosismo e, peggio, lenocinio scenico, ma vera interpretazione. Benassi, lo abbiamo detto, sembrava il meno indicato a dire un monologo e l'impressione poteva forse anche essere giusta; si è dimostrato invece il più valido. E Luchino Visconti sapeva benissimo questo, altrimenti non avrebbe composto lo spettacolo con *Il tabacco fa male* e *Medea*. Applaudendo diecine di volte Memo Benassi, il pubblico non ha applaudito un monologo, sapeva di aver ascoltato una commedia.

Il testo diventa persona

■ Il monologo non è un « genere » della letteratura drammatica; è un punto di equilibrio in cui si realizza il miracolo più sconcertante della scena: l'attore che si libera del testo, il testo che diventa persona. E' uno stato di grazia che non ammette indagini di occhi indiscreti. Godiamolo. Non ci sono scenari, non costumi; la sola luce della ribalta si rifrange sul volto dell'attore posto di fronte alla enorme sala buia. Nessun gladiatore è mai sceso nell'arena in condizioni tanto privilegiate e tanto svantaggiose; ma non è più l'attore, è un uomo che si confessa e se fra le tante debolezze denunciate c'è anche quella di essere stato un attore, ebbene, perdoniamogli di cuore: applaudiamo. Egli parla, ma è solo; deve rivolgersi a noi, spettatori, e prenderci uno per uno nel suo laccio che non è fatto però — oh quanto sarebbe semplice e comodo — di fantasia o di racconto. Non può una persona intrattenere un pubblico con una bella narrazione; queste cose si possono fare con un ristretto numero di intimi seduti accanto al fuoco, ed ecco che quel piccolo uomo disarmato ne accende uno grande, fuoco: la simpatia. Come ha fatto? Dalla prima battuta, dal primo gesto, senza che nessuno di noi se ne accorgesse, l'uomo-attore è scivolato dietro le quinte e il posto suo l'ha preso subito un personaggio che non usa neppure una parola per descriversi; dal momento in cui appare sino alla fine, è quel personaggio e basta. Tanto umano e naturale da evitare la descrizione delle sue gioie, dei suoi affanni, dei suoi tormenti, sacrificando ogni artificio per gioire e soffrire con schiettezza. Non solo, ma il nostro è un personaggio richiamo che a poco a poco affolla il palcoscenico vuoto di una sorprendente quantità di altre figure. Quando soffre, ecco lì, al suo fianco, apparirci lo strumento del suo dolore, una donna sdegnosa del suo amore, una moglie infedele, il rivale, il prepotente; anche queste persone sono giunte in scena per virtù magica, nessuno le ha viste entrare, eppure la loro presenza sorpassa la concretezza di qualsiasi realtà. Egli ce le impone alla nostra immaginazione e noi le arricchiamo di infiniti profili, atteggiamenti, caratteri. In sala non ci saranno forse due spettatori che le hanno viste sotto le stesse sembianze, ma appunto per ciò siamo tutti soddisfatti. Le parole ch'egli pronuncia si disperdono senza eco in quanto sono le più semplici che possano essere profferite, quelle della confessione dell'uomo piccolo e solo alla folla anonima, ma sul piccolo uomo ha preso così saldamente sopravvento il personaggio, che tutti collaborano a far sì che le parole diventino quelle del personaggio rivolte agli altri, invisibili ma presenti. Sembra persino impossibile che un personaggio abbia tante cose da dirci, ma in verità nei pochi minuti della dizione del monologo è racchiusa tutta la sua vita, e a patto di saperla esprimere, è questa l'unica occasione propizia che gli si presenta per essere, per vivere. Esistenza effimera, potreste pensare, ma vi sbagliereste. Contro la limitatezza del tempo ha ingaggiato una lotta in cui gioca il tutto per tutto senza timori: se sbaglia e perde, è il piccolo uomo che ha fallito, che non è riuscito ad andare oltre l'attore. Il personaggio no, quello non sbaglia mai; nel caso di una riuscita incompleta o negativa non si è neppure affacciato alla ribalta, ha rimandato di un giorno la sua nascita e, anche, la sua morte. E' per questo che tutti i monologhi sono in fondo degli intermezzi tragici, anche quando tendono a far ridere o a sfiorare la farsa. E' sempre una questione di una vita che deve manifestarsi, svilupparsi, compiersi e perire. Nel cuore e nella memoria di noi, spettatori, continuerà forse a vivere ancora un poco, ma non sarà più che una debole eco della realtà che apparve sulla scena, magicamente. Non dimentichiamoci che questa prodigiosa realizzazione si compie disputando al tempo, briciola per briciola, attimi di pausa e di respiro, come solo potrebbe fare un condannato a morte. Ed abbiamo già visto che lo è, condannato a morire, solo che si trova nell'eccezionale condizione di avere in precedenza lottato con la stessa foga per nascere. Con i minuti contati rivela tutta la sua natura, i suoi segreti, le sue ansie. Qui la parola ritorna signora incontrastata della scena, ma è una parola che ha un corpo, un volto, una voce, un'anima. E' inutile cercare nel frattempo dov'è andato il piccolo uomo-attore ch'era apparso all'inizio; il personaggio lo ha completamente eliminato e tolto di mezzo. Ma nessuno di noi intende imputargli tale colpa, pago della gioia ricevuta a piene mani, elargita con prodigalità e dedizione. L'uomo-attore, là dietro le quinte, attende; attende che il personaggio concluda il suo periodo di vita, il mormorio delle ultime sillabe sulle labbra, per venire avanti sulla scena, riluttante, ad accogliere l'eredità che gli lascia: l'applauso prolungato senza fine. Nella modestia del ringraziamento si cela un atto di remissione e di scusa: « Non a me, signori, non a me, ma a colui che è ora scomparso », e lo dice perchè dal personaggio l'attore è ritornato uomo, semplicemente uomo.



André Villiers



IL TABACCO FA MALE

MONOLOGO DI ANTON CECOV
VERSIONE ITALIANA DI CARLO GRABHER

PERSONAGGIO: Ivàn Ivànovic Niùchin,
marito di sua moglie, la quale tiene una
scuola di musica e un convitto femminile.



Egualin

La scena mostra una specie di predella-palcoscenico che, in un circolo di provincia, serve ai conferenzieri.

NIUCHIN (con lunghe fedine, senza baffi, con indosso un vecchio frac tutto consumato, entra solennemente, s'inchina e si aggiusta il panciotto) — Egregie signore e, diciamolo pure, egregi signori. (Si liscia le fedine) A mia moglie è stato proposto che io, a scopo di beneficenza, tenessi qui una conferenza di propaganda. E perchè no? Si deve fare una conferenza? E facciamo una conferenza! Per me è proprio lo stesso. Io, per dir la verità, non sono un professore e sono estraneo alla carriera accademica, ma, nondimeno, e ciononostante, sono già trent'anni che io, ininterrottamente e, si può anche dire, con nocumento della mia propria salute eccetera, lavoro intorno a questioni di carattere strettamente scientifico, medito e talora, figuratevi, scrivo anche degli articoli scientifici; cioè, non proprio scientifici, ma, permettete l'espressione, di carattere quasi scientifico. Fra l'altro, in questi giorni, ho scritto un poderoso articolo intitolato: « Conseguenze nocive derivanti da alcuni insetti ». Alle mie figliole è piaciuto assai, specialmente per ciò che riguarda le cimici; io invece ne ho dato lettura e poi l'ho stracciato. Del resto, che l'abbia scritto o no, è perfettamente lo stesso, poichè, tanto, della polvere insetticida non si può fare a meno. A casa nostra ci sono le cimici perfino dentro il pianoforte... Come tèma della mia odierna conferenza io ho scelto, diciamo così, il danno che arreca all'umanità l'uso del tabacco. Anch'io fumo; ma mia moglie mi ha ordinato di tenere oggi una conferenza sui dannosi effetti del tabacco e quindi non c'è niente da obiettare. Dobbiamo parlare del tabacco? E parliamo del tabacco! Per me è proprio lo stesso; ma a voi, egregi signori, rivolgo la preghiera di assistere a questa mia conferenza con la dovuta serietà, altrimenti va a finir male! Chi poi si spaventasse di un'arida conferenza scientifica, chi non avesse piacere di sentirla può non ascoltare e andarsene. (Si aggiusta il panciotto) Chiedo una particolare attenzione ai signori medici qui presenti, i quali potranno attingere dalla mia conferenza molte utili cognizioni; giacchè il tabacco, a parte i suoi dannosi effetti, è usato anche nel campo della medicina. Così, per esempio, se si mette una mosca in una tabacchiera, la mosca muore; probabilmente per shock nervoso.

Il tabacco è, soprattutto, un vegetale... Quando io faccio una conferenza, di solito mi viene un tic all'occhio destro, ma voi non ci badate: dipende dall'agitazione. Io sono un uomo assai nervoso, generalmente parlando, e questo tic all'occhio mi è cominciato il 13 settembre del 1889, il giorno stesso in cui mia moglie dette alla luce, diciamo così, la quarta figlia: Barbara. Tutte le mie figlie sono nate il 13. Del resto (*guarda l'orologio*),

data la ristrettezza del tempo, non staremo a divagare dal tema della nostra conferenza. Debbo farvi notare che mia moglie tiene una scuola di musica e un convitto privato, cioè, non proprio un convitto, ma qualcosa di simile. A dirla tra noi, mia moglie ama lagnarsi delle sue ristrettezze, ma lei ha qualche cosa da parte — un quaranta o cinquanta rubli — mentre io non ho il becco d'un quattrino. Ma è inutile parlarne! Nel convitto io faccio da amministratore e da economo. Faccio le provviste, sorveglio la servitù, annoto le spese, cucio i quaderni, dò la caccia alle cimici, faccio passeggiare il cane di mia moglie, acchiappo i sorci... Ieri sera mi fu affidata la mansione di distribuire alla cuoca burro e farina per fare le frittelle. Ebbene, per farla breve, oggi, quando le frittelle erano già cotte, mia moglie è venuta in cucina a dire che tre convittrici non avrebbero mangiato le frittelle, perchè avevano gli orecchioni. Si è constatato quindi che avevamo cotto alcune frittelle in più. Che dovevamo fare? Mia moglie dapprima ha ordinato di metterle in serbo in cantina, ma poi, dopo averci pensato e ripensato, ha detto: « Mangiale tu, queste frittelle, bamboccio ». Lei, quando è di cattivo umore, mi chiama così: bamboccio, oppure vipera, demonio... Ma vi sembra un demonio io? Lei è sempre di cattivo umore. Io, dunque, non ho mangiato le frittelle, ma le ho trangugiate addirittura, senza nemmeno masticarle, giacchè io sono sempre affamato. Ieri, per esempio, mi ha lasciato senza pranzo. « Tu, bamboccio, mi dice, non c'è ragione che mangi... ». Ma, intanto (*guarda l'orologio*), noi ci siamo perduti in chiacchiere e abbiamo divagato un po' dal nostro tema. Proseguiamo. Sebbene non ci sia dubbio che voi, ora, ascoltereste più volentieri una romanza, o una sinfonia, o una qualche arietta come questa... (*Canticchia*) « Della pugna nel furore, sempre impavido avrò il core... ». Non mi ricordo che pezzo sia... Fra l'altro io avevo dimenticato di dirvi che, nella scuola di musica di mia moglie, oltre all'amministrazione è a me affidato anche l'insegnamento della matematica, della fisica, della chimica, della geografia, della storia, del solfeggio, della letteratura, eccetera. Per il ballo, il canto e il disegno mia moglie fa pagare una quota a parte, sebbene anche il ballo e il canto li insegni io. La nostra scuola di musica sta al vicolo dei « Cinque cani » n. 13. Ecco perchè forse la mia vita è così disgraziata; perchè abitiamo al n. 13. Anche le mie figlie sono nate il 13 e la nostra casa ha 13 finestre...

Bah; non perdiamo il tempo in chiacchiere!... Per combinare, mia moglie si può trovare in casa a qualunque ora e il programma della scuola, se lo desiderate, è in vendita presso il portiere a 30 copek la copia. (*Tira fuori dalla tasca alcuni opuscoli*) Ecco; se lo desiderate, posso distribuirli. Ogni copia 30 copek. Chi ne vuole? (*Pausa*) Nessuno ne desidera? Beh, per 20 copek! (*Pausa*) Peccato! Già, la casa è al numero 13! Non me ne va una dritta; sono invecchiato, rimbecillito... Mentre faccio una conferenza, all'aspetto sono allegro, ma avrei una gran voglia di gridare a squarciagola e di scappare dovunque sia, magari in capo al mondo. E non ho nessuno con cui



sfogarmi; anche se ho voglia di piangere... Voi direte: le figlie... Che cosa sono le figlie? Io parlo con loro e quelle non fanno che ridere... Mia moglie ha sette figlie... No, scusate, mi pare sei... (*Vivacemente*) Sette! La più grande, Anna, ha 27 anni, la più piccola 17... Egregi signori! (*Si guarda intorno*) Io sono un infelice, sono diventato un imbecille, un uomo da nulla, ma in sostanza voi vedete davanti a voi il più felice dei padri. In sostanza deve essere così e io non oso dire il contrario. Ah, se sapeste! Sono 33 anni che vivo con mia moglie e posso dire che questi sono stati i più begli anni della mia vita; cioè... non proprio i più belli, ma in genere sì. Questi anni, per farla breve, sono passati come un felice istante, propriamente parlando, che il diavolo se li porti!... (*Guarda intorno a sè*) Del resto mia moglie, a quanto pare, non è ancora venuta; qui non c'è e si può dire tutto quel che si vuole... Ho una paura maledetta... ho paura quando lei mi guarda. Già; stavo dicendo: le mie figliole è tanto che aspettano di trovar marito, probabilmente perchè sono timide e perchè i giovanotti non le vedono mai. Mia moglie non vuol dar mai una serata, nè invita mai nessuno a pranzo, perchè è una donna avarissima, irritabilissima, litigiosissima e perchè nessuno viene a casa nostra, ma... posso dirvelo in gran segreto (*si avvicina alla ribalta*) ... le figlie di mia moglie si possono vedere, nelle grandi ricorrenze, in casa della loro zia Natàlia Siemiònovna, quella stessa che soffre di reumatismo e che porta un certo abito giallo a macchioline nere: come se fosse tutta cosparsa di scarafaggi. Là danno pure delle pagnottine imbottite. E quando non ci viene mia moglie, si può anche... (*fa l'atto di trincare*). Dovete notare che, appena ho bevuto il primo bicchiere, io mi ubriaco, dopo di che mi viene nell'anima un gran senso di benessere e, nello stesso tempo, una tristezza tale da non poterla nemmeno descrivere; mi tornano alla mente, chissà perchè, gli anni giovanili e mi viene, chissà perchè, una gran voglia di fuggire. Ah, se sapeste, che voglia ne avrei! (*Con trasporto*) Fuggire... lasciare ogni cosa e fuggire senza nemmeno voltarsi... Dove? Non importa dove... pur di fuggire da questa vita grossolana, vile, insignificante, che mi ha ridotto come un vecchio miserabile idiota; pur di fuggire lontano da questa sciocca, meschina, malvagia, malvagia, malvagia strega di mia moglie, che mi ha torturato per 33 anni; scappar lontano dalla musica, dalla cucina, dai quattrini di mia moglie, da tutte queste cose misere e vili... e fermarmi in un luogo qualunque, lontano lontano, in mezzo alla campagna e restar lì piantato come un albero, come un palo, come un fantoccio impagliato, sotto l'ampio cielo e guardare per tutta la notte come sopra di te pende quieta, chiara la luna e dimenticare, dimenticare... Oh, come vorrei non ricordare più nulla!... Come vorrei strapparmi di dosso questo vile, vecchio frac, col quale 30 anni fa ho sposato... (*si sfila con violenza il frac*), col quale faccio sempre le mie conferenze di beneficenza!... Tieni! (*Calpesta il frac*) Tieni! Io sono vecchio, povero, mal ridotto come questo panciotto col suo dosso consumato e spelacchiato... (*Mostra la schiena*) Non mi serve niente! Io sono più in alto e più puro di tutto ciò; io ero giovane un tempo, studiavo all'università, sognavo, mi consideravo un uomo... Ora non mi occorre niente! Niente; eccetto un po' di pace... un po' di pace! (*Dopo aver guardato da un parte, indossa rapidamente il frac*) Ecco là mia moglie dietro le quinte... E' venuta e mi aspetta là... (*Guarda l'orologio*) E' già passato il tempo prescritto... Se vi domandasse qualche cosa, per favore ditele che la conferenza è stata fatta... che il bamboccio, cioè io, si è comportato dignitosamente. (*Guarda da una parte e tossisce*) Lei sta guardando qua... (*Alzando la voce*) Poichè da questa tesi consegue che il tabacco contiene un terribile veleno, del quale or ora ho parlato, bisogna assolutamente astenersi dal fumo ed io, in certo modo, oso sperare che questa mia conferenza, che ha illustrato i danni arrecati dal tabacco, porti i suoi utili effetti. Ho detto quanto dovevo. Dixi et animam levavi! (*Fa un inchino ed esce con gran solennità*).



Franco Monicelli, autore di *Leonida non è qui*, la commedia che pubblichiamo in questo fascicolo; voi siete liberi di fare quel che vi pare, ma questa commedia proibita dalla censura la dovrete proprio leggere



Camillo Pilotto, Lia Angeleri e Valentina Fortunato, ne *Il malato immaginario* di Molière, rappresentata nella bella versione di Lorenzo Gigli pubblicata nel volume *Molière* della nostra Collana «Capolavori». Questa opera si è giovata delle scene e costumi di Emanuele Luzzati, che in questa stagione è stato più attivo e presente. Il successo è stato vivissimo e l'interpretazione eccellente, soprattutto per merito di Camillo Pilotto, magnifico avrebbe dovuto parlarvi Enrico Bassano in una sua lettera da Genova, ma si vede che la posta in quella città non fa



Per dire del successo della tournée del Piccolo Teatro di Milano, attraverso le non poche capitali europee — il cui itinerario abbiamo citato nel fascicolo scorso — occorrerebbero alcune pagine; ma gli entusiasmi li ritroveremo nei fascicoli avvenire, man mano che i corrispondenti manderanno le loro cronache. Al momento «su due piedi» riferiamo dell'entusiasmo sollevato ovunque dalle due Compagnie, e soprattutto il grande rilievo dato dalla stampa francese alla mirabile rappresentazione dei *Sei personaggi* di Pirandello. Tutti gli interpreti sono stati lodatissimi, ma compensiamo Nico Pepe delle amarezze lasciate in Italia in un'aula di tribunale dove, come sapete, lo hanno cacciato il dott. De Biase, la signorina Natalini e l'on. Biagioni, e riportiamo le lodi spercitate delle critiche francesi nei suoi confronti, ad incominciare da Robert Kemp che ha scritto: «Nico Pepe nel personaggio del direttore, elegante, distinto, molto italiano per la mobilità del volto, per la perfezione della dizione, è stato veramente perfetto. Non resterebbe altro da fare che ricopiarlo». Inoltre, Sylvain Zegel, ha scritto: «Nico Pepe ha recitato la parte del direttore con rara intelligenza», e Marcelle Capron a sua volta, dice: «Non si può recitare la parte del direttore con maggior naturalezza e disinvolture di quella dimostrata da Nico Pepe». (N. d. R.): bravo giovanotto; siamo a posto.



Luigi Squarzina, autore della commedia *Tre quarti di luna* cui l'estate scorsa fu assegnato il secondo posto al Premio Riccione. Ora la sua opera, come è risaputo ed abbiamo già pubblicato, è stata recitata con vivissimo successo. Il primo premio al «Riccione» fu dato a Franco Monicelli per *Leonida non è qui*.



Franco Pastorino

Il giovane Franco Pastorino è stato molto lodato come uno degli interpreti principali della commedia di Squarzina *Tre quarti di luna*; con ragione, perché è stato bravissimo. Anton Giulio Bragaglia nella sua critica su «Film» (le cronache di A. G. sono un vero tiro a segno di critica con almeno nove centri su dieci alla volta) ha scritto: «Colei che mi ha intenerito è la signora Gassmann — nella foto è accanto a Pastorino — la mamma di Vittorio. Come è bello il caso di questa madre che tanto ama suo figlio da innamorarsi dell'arte sua e da apprenderla assistendo alle prove fino a trovarsi matura, pronta, disinvolta scenicamente, senza aver mai recitato. Il giovane Pastorino e la signora Gassmann sono di turno a dimostrare la assoluta inutilità delle scuole». Non ci sembra esatto, Anton Giulio, con tutto il rispetto dovuto alla tua antica sapienza direttoriale: mamma Gassmann e Franco Pastorino sono eccezioni, ma la regola vuole la scuola; altrimenti si avrebbe il caos dell'impreparazione e dei presuntuosi, dieci volte superiore a quella che esiste già con la scuola. Infatti la cronaca-polemica di Bragaglia cui ci riferiamo, incomincia: «Da alcuni decenni i ragazzi si affacciano alla vita con una fretta indiatolata. La loro giusta ambizione non ha freno. Come tutti i giovani essi vengono a giudicare (condannare naturalmente) gli anziani ed è cosa naturale; ma ora non intendono più far vivere gli anziani: essi vogliono spazzarli via subito. Firmerebbero volentieri un decreto di morte per i cinquantenni, allo scopo di prendere il loro posto. Non apprezzano né rispettano il lavoro di chi li precede, per assicurar fortuna ai loro programmi. Per la loro carriera non danno tempo al tempo, avidi di tutto. Non ammettono più di dover fare un tirocinio. Non vi sono più «giovani di studio» non pagati». Anche in teatro, Anton Giulio, mestiere quanto mai redditizio e piacevole con contorno di alloro e fegetelli; anzi, soprattutto in teatro.



al Piccolo Teatro Duse di Genova. Questa nuova edizione della famosa perfino più lodato di Gianni Ratti, nifico Argante. Di questo spettacolo on funziona: la lettera non è arrivata



Una truccatura di Marcello Giorda, come sarebbe piaciuta a Pirandello, in *Costi è se vi pare*. In questa Stagione, Giorda ha recitato con la illustre Alda Borelli, con quella dignità di intenti che si identificano sempre con la sua maturità artistica



Ernesto Calindri e Isa Pola

nel prossimo fascicolo

SETTE SCALINI AZZURRI

COMMEDIA IN DUE TEMPI DI

ORIO VERGANI - CARLO SILVA - ITALO TERZOLI

RAPPRESENTATA AL TEATRO OLIMPIA DI MILANO, DALLA COMPAGNIA DIRETTA DA GIULIO STIVAL, CON ERNESTO CALINDRI E ISA POLA, IL 4 MARZO 1953.

■ *“La commedia è piaciuta. Ascoltata con interesse, è stata ripetutamente e calorosamente applaudita alla fine delle due parti. Dettata da un gusto gentile, svolta in un continuo gioco di scambio fra la realtà e la fantasia, è animata da scenette interposte destinate a ricostruire come pezzi di un mosaico l'esistenza di due coniugi qualunque, angustiati dalle ristrettezze di una sorte mediocre, senza consolazioni elevate...”*

Eligio Possenti

■ *“Il lievito che sorregge la commedia è da cogliersi soprattutto in quelle battute di amaro umorismo pince-sans-rire di cui Vergani ci ha dato tanti esempi, a partire dalle sue prime soste del Capogiro. In questo senso direi che il lavoro, a parte i meriti dei suoi collaboratori, porta l'impronta del suo ingegno e tiene incatenata l'attenzione dalla prima all'ultima battuta...”*

Eugenio Montale



Franco Pastorino, Margherita Autuori, Luca Ronconi, Anna Proclemer, Vittorio Gassmann, in *Tre quarti di luna* di Luigi Squarzina al Teatro d'Arte Italiana di Roma



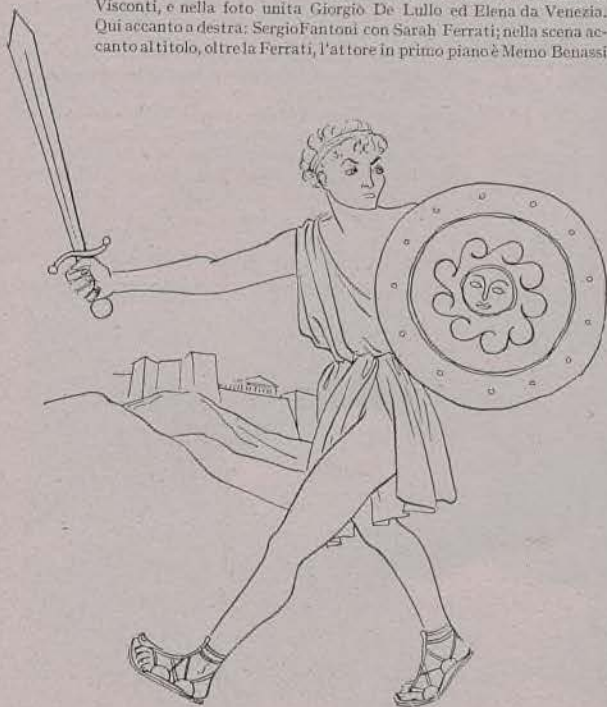
Salvo Randone e Andrea Bosis in *Rosmersholm* di Ibsen al Teatro delle due Città di Firenze. Dopo questo spettacolo hanno recitato *Ispesione* di Ugo Betti, cui ha partecipato con la sua bravura ed autorità Wanda Capodaglio



Ernesto Calindri, Valeria Valeri e Giulio Stival



Sopra: Sarah Ferrati in *Medea* di Euripide, al teatro di via Manzoni a Milano, con la Compagnia Stabile di Roma, diretta da Luchino Visconti, e nella foto unita Giorgio De Lullo ed Elena da Venezia. Qui accanto a destra: Sergio Fantoni con Sarah Ferrati; nella scena accanto al titolo, oltre la Ferrati, l'attore in primo piano è Memo Benassi





Lettera da Milano di Mario Apollonio

FRA MITI ROSSI ED AZZURRI

■ Mitologiche immagini e teatralissimi cenci svolazzavano nel vento questa prima quindicina di marzo. E se un revisore capriccioso e cocciuto potesse officiare lui le stagioni del teatro di prosa è accordare agli umori del tempo i testi, non poteva scegliere meglio che quest'aria mutevole e tesa, questa zona fra cielo e terra ora chiara ora fosca, ora accaldata nel fiato di una primavera trionfante, ora aggelata dal contrattacco di Borea scatenatosi dall'Alpi, sempre minacciata dai temporali che si sciolgono al limite delle colline e sull'arida sponda dei fiumi, per farci ripetere le storie di Medea e di Don Giovanni, dell'Ingenua e dell'Angelo. Il revisore non esiste e il dono è fatto a caso. Poiché i programmi sono preparati da molto, ciascuno per suo conto, e la mano destra dell'« Olimpia » non sapeva quel che era per fare la mano sinistra del « Manzoni », devo cercare altrove non so se la causa o il motivo del fatto che Luchino Visconti, Giulio Stival, Enrico d'Alessandro ed Enzo Ferrieri, registi, convenissero tutti, una volta tanto d'accordo nelle intenzioni se diversissimi nei metodi, e ci ammannissero a un tratto tanta copia di teatro mitografico. Bisogno d'evasione e ricerca di quell'atmosfera diversa dove l'opera d'arte rifiata, fra l'ispirazione della poesia e l'espiazione della realtà? Il pericolo incomincerebbe da quell'antitesi fra la commedia « borghese » e il cosiddetto teatro di poesia, che già sui primi del Novecento ha spaccato

in due il teatro italiano, proprio mentre tentava di riannodare una tradizione unitaria. Prova di un disinvolto dominio registico sui più diversi modi espressivi? E' probabile che questo legittimo desiderio, di provarsi bravi nel genere tragico dopo che nello stile mediocre, e nel genere elegiaco dopo che nello stile espressionista, sia alla base della scelta dei testi. In tal caso il pericolo sarebbe nella dispersione e nella virtuosistica bravura.

Luchino Visconti ed Enzo Ferrieri si hanno rappresentato il mito di Medea: l'uno nel testo di Euripide, l'altro nel testo di Anouilh. Non rifiuteremo i doni del caso, che ci obbligano a ripensarli insieme. La tragedia di Euripide discende sì al livello della storia di una povera donna tradita; ma senza il senso di quel moto, di quell'abbandonarsi giù, per poi risalire dove si sa (alla fissità disumana di chi dopo il delitto s'invola in un mondo incomprensibile e impietoso) la tragedia è mutila. Medea s'è per amore macchiata del sangue dei congiunti, e per gelosia si macchierà del sangue dei figli; ma intanto ha accettato la misura povera degli affetti e delle cose, si è accasata col suo bello eroe, ne ha avuto due figliuoli, ha l'ospitalità del signorotto di Corinto, e procura di dimenticare i progenitori inferi e superiori, le arti magiche: vive nella rete di giorni mediocri, fra la Balia e l'Ajo. Proprio quando ha voluto essere oscura è tradita, respinta da quel suo piccolo paradiso di donna. E le tocca riprendere l'arte atroce dei delitti, uccidere la principessa rivale, uccidere il re. Discende, ripeto: Euripide non crede agli iddii che Medea supplica: benchè se ne valga, in quanto creduti dal suo popolo, per vincere la sua sofistica prova: lo sorprende amaro e pietoso, mentre essa li invoca: gli dei dell'ospitalità, delle giuste nozze, dell'amor coniugale, dell'amor materno. Egli crede piuttosto alle misteriose potenze del cielo e di sotterra, al Sole che le appresta il suo carro di draghi alati, ad Ecate che l'assiste nei suoi sortilegi. Da quei misteri paurosi Medea discende, e là risale. La storia è del suo soggiorno sopra una povera terra, fra il marito che pensa di farsi una posizione con un divorzio, sposando la figlia del signorotto, ma senza rinunciare a nulla, né ai figli di primo letto né a una certa comprensione con la prima moglie, e le donne di Corinto che hanno pietà delle sue disgrazie e la trattano con una provvida moralità cittadina, e quel re Egeo che torna da un viaggio al santuario (ci si è recato per aver figliuoli). Ma non scorda mai, né vuol far scordare, che è figlia di re, discendente del Sole, maga tremenda. Il regista Visconti non fa avvertire questa *anticlimax* della maga che si fa donna, e questa *climax* della donna che si fa parricida e s'invola nei suoi cieli; o solo al *deus ex machina*, all'ultima scena, quando Medea appare in alto, impenetrabile e irraggiungibile, ormai; e ricorrendo, in quell'ultima scena, a un prestigioso giuoco scenico, ai tuoni e alle tenebre e alla paura e alla livida luce. Evidentemente, se il poeta crede ancora alla magia, il regista non vi crede più: crede alla regia soltanto, ma distaccata dalla materia scenica, che è il coro (dico noi che c'eravamo, non le donne di Corinto, che furono). E nel coro vivono ancora, come vivevano nel pubblico del v secolo ad Atene, le verità morali che consentono di distinguere il bene dal male, la vendetta dalla giustizia, la fedeltà dal tradimento, e credere in un Dio giusto e soccorritore: senza queste verità non è possibile la tragedia, che è primordiale contemplazione del vero e del giusto; ma solo un inquieto accorrere in direzioni diverse, raccogliendo brandelli di certezza (che è la tentazione di Euripide, da cui lo salva la sua gente, riportandolo alla elementare situazione religiosa del rito drammatico); o smaltar di vivi e densi colori la superficie delle cose, abitare in una prigione assurda e adorna, di qua dalla verità, nella realtà trita, di qua dall'eterno, nel vortice dei giorni, di qua dall'uomo, nella scacchiera delle sue passioni (ed è la tentazione di Luchino Visconti, a cui non lo salva il teatro d'oggi, che è spettacolo, non tragedia).

Non se n'abbia a male chi legge se discorro in termini di teologia: la tragedia greca è tale, una meditazione teologica intorno a un capitolo di storia sacra. La svolta euripidea è significativa, fra il suo atto di formale ossequio alla tradizione religiosa e il sussistere, nell'animo suo, dei

nomi degli iddii, del loro culto, della potenza magica intrinseca a quegli atti del culto, quando sian svuotati della sostanza della fede. Non può né meditare con la fede di Eschilo e di Sofocle, né inorridire senza soccorso, come Seneca: la cui *Medea*, appunto, finisce con le parole tremende: «Dà testimonianza che non vi sono iddii nei cieli dove viaggi». Quei vuoti abissi dove Medea porta la sua disperazione, finalmente muta. L'interprete contemporaneo si mette arbitrariamente sul gradino inferiore del dramma, abolendo le distanze spirituali di che pur la tragedia si anima e impedendo che le contraddizioni di Euripide si sanino, come al grande poeta accade nell'atto del poetare, che è atto di vita. I tre piani della tragedia (polemica teologica, magia, cronaca di poveri amanti) non l'interessano insieme; e con decisione unilaterale ne abolisce due: dando tuttavia alla cronaca quell'evidenza colorita e corposa che è del suo stile (uno stile che per suo abbaglio e per nostra disgrazia diventò emblematico, quando fecero irruzione sulla scena, ben schinierati, una frotta di corazzieri del re, gambuti e con la tintarella... Trasportata la regia sul registro dell'evidenza, i suoi ordini allo scenografo, Mario Chiari, ed alla prima attrice, Sarah Ferrati, credo risultassero espliciti. E non direi che si tratti di realismo: Visconti incanta le cose, non le ossequia: a meno che, dunque, non parlaste, per lui, di realismo magico, sull'esempio di Massimo Bontempelli; e sarebbe ricerca fruttuosa, da condurre su fondamenti critici e con metodo comparatistico, allestendo una schedatura di tutta la sua opera, tante volte ammirevole. Quella Corinto era un borgo di case cubiche sovrapposte, mito iconografico della città mediterranea, ognuna con un buco, uscio che fosse od occhio o bocca, e da ciascuno pareva uscire, come un bruco dal pomo, o dal legno un tarlo, una donnetta del coro, a blaterare. E Sarah Ferrati esplosse in gesti folli rincorrendo con braccia gambe mani e voci le sue ire stesse, i suoi tremori, il torbido vaneggiare della sua sete di vendetta: non si strappasse già, con disumano strazio, da quel mondo, per tornare in fuga al suo regno: restasse lì a incrudelire. Per debito di cronaca, riconosco che il pubblico apprezzava il sovraccarico dei particolari mimici, non già il processo di transvalutazione e la raggiunta sintesi: rimase freddo, e forse ironico, all'ultima scena, di Medea rifatta maga e sovrana, imperturbabile e remota: che è tratto di grandissima intelligenza registica; ed applaudì a scena aperta il racconto del Nunzio, Giorgio de Lullo, che non disse già l'orrore della morte di Creonte e di Glauce, ma la rabbia dei partigiani monarchici a sentir del re e della reginotta fatti fuori, e caricò ogni gesto con la pretesa di un titolo su nove colonne. (Anche il traduttore, Manara Valgimigli, ha reso scarso servizio. Rammento Johan Bojer dirmi che non occorre che i traduttori sapessero il norvegese: basta che sappiano l'italiano. Un tal grecista forse sa troppo bene il suo greco. Risale ad una stretta osservanza ortofonica: Ègeo, non Egèo; Giàsone, non Giasòne... A noi, seguaci dell'apparato diacronico delle varianti, par di dover preferire la tradizione veneranda che ha messo nella memoria di tutti, con la nuova parola, il nuovo accento. E discende ad una versione trita e informe che suppone di raggiungere la sostanza delle cose dette abbassando prosasticamente il tono. A Valgimigli siamo debitori, fin dagli anni giovani, di un saggio illuminante su poesia letta e poesia parlata; ma la ricca evidenza della parola scenica greca, irripetibile, diceva Serra citando Aristofane, qui si riduce a contornar le cose, che valgano da sé sole, anzi che suscitarle, e in termini non già canori, ma potenti quanto più dimessi. Io non penso che un linguaggio scenico cantabile sia efficace: la maniera di D'Annunzio, o di un epigono dannunziano del resto assai dotato, Ettore Romagnoli, sta alla maniera di Salvatore Quasimodo come un gruppo marmoreo del Vittoriano, quella montagna di pietra di Botticino e di marmo di Carrara sul Campidoglio di Roma, sta ad una scultura di Giacomo Manzù. Vorrei anche più giù, vorrei una concretezza più ansiosa, e dalla fantasia plastica di Arturo Martini scendere alle pietre parlanti di Marino Marini... Ma piuttosto che morire a terra, come una mosca d'autunno, meglio aprire spazi volanti fin dal primo verso della Nutrice, meglio l'endecasillabo foscoliano del buon Bellotti: «O volata la nave Argo non fosse fra le azzurre Simplègadi...».

Quando una donnetta colla testa fasciata ha da dire in prosa: come si stava bene al paese prima che ci venissero quei tangheri in nave e la mia figliuola perdesse la Trebisonda!... Si tratterà sì della Colchide, là vicino, ma lei lascia stare le isole natanti e i celesti epiteti. Occorre, sulla scena, misurare il divenir della parola: lo fa Euripide cantando; lo fanno i drammaturghi moderni e i moderni traduttori (Quasimodo) anche se rinunciano alla facile officatura dei ritmi chiusi: la rinuncia di per sé non basta (direi che occorre la grazia).

Ma in Francia il mito di Medea, fin da Pierre Corneille, che mette a contrasto la vanità di Creusa che vuole il bel vestito e ne smania, e l'aggressivo egotismo della protagonista (fra le due donne, all'uomo Giasone non resta che darsi la morte), e per giungere ad Ernest Legouvé, che sceneggia una *guerre de dames*, ha presto e sempre trovato sul terreno dello psicologismo la sua giustificazione. E qui la Medea di Ahouilh è donna: non maga, non madre. Non viene di lontano: va lontano, esclusa dalla festa che introna il borgo. (Chi tradusse in Italia, col quel nome di Medea, *Asie* di Lenormand vedeva giusto: la componente dell'esotismo fra noi è necessaria: non in Francia; e la bellissima *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro è una maga paesana, alla Carlo Levi, nata poco lontano da quel borgo lucano o calabrese dove in verità se non in realtà, avviene il fatto). Va lontano col suo carrozzone nomade e la tenda di zingara. La tragedia è tutta nel dialogo Uomo-Donna: dramma della carne insaziabile e sazia che non può stare né accoppiata né sola: *nec tecum nec sine te vivere possum*. Qua e là esistenzialistici lardelli: dire di no alla vita, dire di no alla gioia, e ammazzarsi, perché altro non resta, ammazzare i figli, bruciarsi nel rogo del campo. La regia di Enzo Ferrieri ha ottenuto risultati eccellenti: in uno stile pur diverso da quello di Luchino Visconti. Se l'altro isola ogni tratto e dà ad ogni cosa una precisa nozione, Ferrieri, abituato a valersi delle suggestioni foniche e verbali più che delle visive, accompagna il fantasma poetico nella correntia delle parole, non ne interrompe mai la virtù attiva, la vita che ha in sé, intorno a sé, dopo di sé. Agisce in uno spazio infinito. Ed Enrica Corti s'è dimostrata attrice di grande forza e di statura prode. Attrice tragica; ed eravamo abituati a sentirla modular con grande purezza, ma quasi con ritrosia umbratile, un'immagine che non sempre usciva dalla penombra. Il suo noviziato è qui finito: per un'artista di teatro, e probabilmente per ogni artista, non importa come giunga al pieno possesso dei suoi mezzi: importa che vi giunga: che sappia illuminare un tratto del reale, e dominarlo con una precisa nozione di stile: un rivelar vivo, e affidarlo alla memoria. Tino Carraro e gli altri, recitando sulla scena ospitale del « Piccolo Teatro » sapevano dimenticarsi di molte massicce presenze: specie Carraro, che, da dittatore truculento ed amatore ingordo ch'era nell'*Ingranaggio*, diventava, meno impietrito nella sua robusta maschera, Giasone. Per « divertimento » alla tragedia han fatto seguire un *Apollo di Bellac* di Giraudoux: delizioso ed elegantissimamente frivolo, un giuoco scoperto dove l'autore di *Anfitrione* e della *Guerra di Troia* confessa molti dei suoi amabili trucchi. Un altro modo di tessere una ragnatela lucente intorno ai vecchi miti: qui, il mito della bellezza maschile, che l'ingenua Agnese presto apprende, dando a tutti del bello (*omm e pурсей*, dice un proverbio milanese, *hin semper bej*) per ricavarne un utile: un impiego, un monile, un matrimonio; e poi s'invischia nel suo stesso giuoco, e si prodiga in illusioni col primo che non le può dar nulla.

Sette scalini azzurri meriterebbe più lungo discorso; e peccato che la lettera sia già troppo lunga. Colpa mia, se problemi di cultura e problemi di regia hanno stavolta preso la mano su problemi di linguaggio teatrale. Gli autori: Vergani, Silva e Terzoli. Gli attori: quelli della Compagnia Calindri - Pola - Volpi. Buone ed ottime firme, dunque. Ma che s'accordino ed ottengano risultati così precisi, così puliti, così persuasivi lavorando sulla tecnica dei tempi e degli spazi scomposti e delle suggestioni offerte non alla precisa distanza fra la platea e il palco, ma un

palmo più in là o un tratto infinito, e che ottengano ogni possibile mutamento di scena con un minimo cenno mimico, cui si lega ogni possibile verosimiglianza, questo è molto importante per la cronaca dei nostri teatri: né mi sembra che sia stato abbastanza rilevato. Prescindo dalla valutazione critica in sé; e dubito, del resto, che una autentica disponibilità lirica possa rendersi possibile in un lavoro così documentatamente collettivo: vuol dire che il critico futuro si eserciterà traguardando per filigrane quale passo conferma la mano di Orio Vergani, quale quella degli altri. Quel che m'importa storicamente importante, è che l'intesa di ottimi, scaltri, consumati tecnici si avveri concordando in forme moderne, ed esaurendone fino in fondo la diretta efficacia. E' facile ritrovare Molnar nella fiaba del sovramondo proiettata nella sfera delle fantasie abituali del defunto: là Liliom, qui un povero impiegato che muore all'improvviso, annunciatagli la morte dal suo Angelo Custode, che altri non è che l'anima di un burocrate come lui, ma più sù in grado, in cui rifugiarsi, nel calduccio di una protezione autorevole. Personalmente, al mio teologismo dispiace la finzione fiabesca del Paradiso, vedere il regno della libertà e della divina luce in una proiezione piccolo-borghese di ordine irreprensibile e di funzionari incorruttibili: a questo arriva, nonché *La leggenda di Liliom*, anche il film di Totò e i re di Roma. Né la novella del marito che lui solo ignorava di essere ingannato dalla moglie, né quella degli amanti che senza soccorso non hanno che da prendere il primo pretesto per accapigliarsi, morto il marito di lei, son nuove cose. L'episodio del morto che è ammazzato un'altra volta quando ritorna in terra nemmeno è nuovo. E non è nuovo il giudizio fatto sui colpevoli, lasciandoli agire da sé, che irresistibilmente si confessino. E la tenerezza del defunto promosso lui pure Angelo Custode, e intenerito, intenerendo il pubblico, all'idea della creaturina che aiuterà in vita per guadagnarsi il Paradiso, certo è dolcissima: troppo dolce (l'idea della immortalità dell'anima è un'idea eroica: comporta la responsabilità dell'uomo individuo di fronte al mondo universo e al tempo infinito: da lei discende, con una deduzione irremovibile, non l'immagine di codesto paradiso edulcorato, che è piuttosto un limbo dei bambini, un limbo dove le animule godono di essere soavemente citrulle, ma la realtà dell'inferno, dove ogni tormento è in atto e in eterno). Per me, preferirei che il pubblico si abituasse a veder questa tecnica applicata ad autentici drammi spirituali, e tutti i drammi autentici sono spirituali. Ma intanto ci siamo: come hanno insegnato anche i Gobbi, basta un gesto, a teatro, perché i vivi sian morti e i morti vivi, perché il pianerottolo di una casa borghese diventi l'arena di un circo o il corridoio di un treno in corsa. Senza disperdersi, la novella moltiplica lo spazio, le chiacchiere di un corteo funebre sono ripercosse dagli altoparlanti, raccogliendo la platea non solo intorno al vivo centro della scena, ma al centro ella stessa della vicenda, che le si svolge di sopra e d'intorno, qua, là, dovunque. Il trepidar delle animucce, umiliati ed offesi, le loro speranze, le loro sconfitte, da cui sempre si risolleivano (il Paradiso è ancora una volta all'ombra delle spade?), certo fa parte di un bagaglio crepuscolare cui il pubblico finge di credere, anche se gli autori non ci credono più; ma a teatro importa anche che si avverta quel che si crede e lo si distingue da quel che non si crede: importano anche i mondi perduti, e che possano essere rifatti vivi, purificandoli di qualche buccia indigesta. Pirandello richiudeva anche Lazzaro, forse, nella cassa del suo non voler sapere, morto due volte; e Borgese, idealisticamente, ammoniva, nell'altro *Lazzaro*, che quel che conta non è sapere, è credere. No: il sapere discende se mai dal credere, ma beato (e morto) è chi sa. Qui lo spazio umano è grande: c'è fede, c'è speranza e c'è carità.

Non ho detto tutto degli spettacoli milanesi di prosa; ma queste son lettere, non cronache; e chissà che qualcosa che qui si tace possa risultare, col tempo, importante, che adesso non pare. E di qualcosa, qui o no citato, allaceremo il ricordo ad altro discorso.

Mario Apollonio



Ferruccio Benini come *Nobiluomo Vidal* in una serata commemorativa di Giacinto Gallina: fu posto sulla scena un ritratto del poeta, davanti al quale — col pubblico in piedi — Benini restò in reverente omaggio

NOBILUOMO VIDAL

Alla eloquenza commemorativa che seguì la morte di Renato Simoni, la commemorazione veramente valida e degna del commemorato, è questa: il libro. S'intende del libro di lui, Simoni, autore drammatico critico e giornalista. Perciò è da lodare l'idea attuata da Eligio Possenti per l'editore Sansoni di curare una scelta delle prose d'occasione che Simoni dettò settimanalmente, durante sei anni, per l'«Illustrazione Italiana» dei Treves, firmandole con un nome che gli era particolarmente caro, desunto dal teatro veneto postgoldoniano, il «Nobiluomo Vidal».



■ Ecco dunque *Le fantasie del Nobiluomo Vidal* che di quelle prose ne raccoglie circa duecento, cioè più della metà. Raccolta anche troppo abbondante per scritti da effemeride, legati strettamente all'attualità, non considerata dunque dalla necessaria distanza per puntualizzarla e sistamarla con sentimento critico. Perciò anche il titolo di *Fantasie*, dato al libro, e sia pure voluto dallo stesso Simoni, non sembra felice, non risponde al carattere di codesti scritti condizionati quasi tutti dal fatto di cronaca, dalla ricorrenza, dal calendario, e, parecchi, irrimediabilmente scaduti per risonanza e interesse. Fatte queste riserve, l'iniziativa è senz'altro meritevole di consenso, aiuta a mettere a fuoco un aspetto meno conosciuto della personalità di Simoni, il giornalista, attento alla realtà

FRANCO SIMONI

**LE FANTASIE DEL
NOBILUOMO VIDAL**

JANSON



quotidiana, interprete e commentatore di essa con quella lucidità di spirito, ricchezza di reazioni e perspicacità di scrittura che gli erano proprie e che rendono di lui un'immagine da sovrapporre alle altre sue per completarle, anche se Simoni uomo, a chi l'abbia conosciuto, potesse apparire diverso, e talvolta distante, dal Simoni scrittore, meno generalmente ottimista, meno indulgente verso gli uomini e le cose del mondo di quanto, egli, scrivendo, lasciasse credere; meno disposto, insomma, a trovare che, davvero « meglio

de cussì no la podaria andar » secondo il popolare dettato del suo Vidal. Anche per questo sarebbe forse stato più opportuno che la scelta delle prose puntasse più su Simoni ritrattista, impressionista e storico del teatro che su Simoni postillatore di avvenimenti e di situazioni che l'entusiasmo del momento gli faceva vedere sotto un determinato angolo e che oggi appaiono sostanzialmente modificati. Perciò non è il caso di parlare d'un Simoni politico, le sue prose più deboli sono proprio quelle ispirate dai fatti della guerra e dell'immediato dopoguerra. Sarebbe stato opportuno, in cotesto settore, un più vigile criterio discriminativo. Ma dove si ritrova intero il Simoni artista, il Simoni che arriva all'essenziale toccando le corde del cuore e che dà piena testimonianza della sua partecipazione umana è nelle rievocazioni di figure e di casi sui quali si esercita la sua memoria che non è memoria di ricercatore brillante e di archivista superiore, ma memoria affettuosa, partecipe, giocata mirabilmente sui registri del patetico e dell'humour; e, com'è d'ogni artista vero, tale da elaborare una verità sua che sostituisce definitivamente la verità, per così dire, ufficiale. Qualunque sia la statura del personaggio ch'egli presenta — da Gabriele d'Annunzio a Emilio Treves, da Gozzano a Musco, da Roberto Ardigò a Ermete Novelli, dalla Réjane a Verga — sempre il ritratto gli riesce non soltanto nitido e senza sbavature sentimentali — dono di pochissimi ritrattisti, i quali di solito cedono alle facili tentazioni della necrologia, oppure alle suggestioni del dèmone ironico — ma libero dalle sovrastrutture convenzionali e restituito alla sua originalità. Ai nomi dianzi citati, se ne potrebbero aggiungere molti altri: basteranno quelli di Laura Zanon Paladini e di Cécile Sorel, anche per virtù dei contrasti, a rendere la misura di uno scrittore inimitabile nel dar sapore al soggetto e farlo vivo al di là degli schemi retorici obbligati dall'occasione. E così si ritorna al Simoni cronista di teatro, per aggiungere che le più belle e durevoli di queste prose raccolte sono proprio quelle dei temi che gli erano congeniali ed ai quali egli si abbandonava talvolta con emozione, sempre con infinita gioia. Ma il Simoni cronista teatrale non si esaurisce qui, e neppure il giornalista. C'è ancora molto di lui da riportare alla luce, ricordi, ritratti, recensioni, e soprattutto quella serie di articoli



PICCOLI PUNTI

di un viaggio nell'Estremo Oriente che quando uscirono in un quotidiano, tanti anni fa, rivelarono un Simoni prima sconosciuto, un « inviato speciale » che per preparazione culturale, facilità di osservazione, nobiltà di stile, riscattava la corrispondenza giornalistica da molte colpe di faciloneria e di superficialità. Gli articoli di Simoni sul teatro cinese e giapponese sono da ripubblicare, insieme con gli altri i quali danno di quei paesi e popoli un quadro che non si esita a dichiarare attuale. Si tratta, infine, di continuare l'impresa iniziata con la scelta delle prose del Nobiluomo, e di commemorare Simoni con l'opera sua. Che, anche nel settore del giornalismo di mestiere, è una qualità rara. E, quanto al gusto delle riesumazioni, si veda, nelle prose del Nobiluomo, il capitolino dedicato nella vigilia della battaglia del Piave (1918), ad una commedia poco nota del Goldoni, *La guerra*, che è una operetta minore e tuttavia non manca di fugaci ma colorite illusioni di vita reale espresse con senso di umanità. Sono verità generali, ma è il tono che fa la musica. E Simoni sottolinea anche qualche verità particolare detta dal suo autore, faccette, frammenti, episodi; ma qual è lo scrittore di teatro che sia stato veramente all'altezza del tema della guerra? C'è, nella commedia goldoniana, un'arguzia finale da ricordare, l'avvertimento del commiato: « L'autore s'è scordato una piccola cosa. Si è scordato di dire di qual nazione fossero i combattenti e il nome della piazza battuta. Noi commedianti non possiamo dirlo, senza suo ordine; ma dirò bensì che, poco più, poco meno, tutte le nazioni d'Europa guerreggiano ad una maniera, e sono tutte forti, valorose intrepide e gloriose, ed auguriamo a tutti la Pace... ».

Lorenzo Gigli

• E. Ferdinando Palmieri, ha pubblicato - firmando « Belvedere » - in « La notte » quotidiano di Milano del quale è critico drammatico, il 20 marzo 1953, quanto segue: « La commedia vincitrice del Premio Riccione 1952 - Leonida non è qui di Franco Monicelli - non ha ottenuto, per motivi di ordine pubblico, il "visto" della Censura. Andatevi a fidare. E' la seconda volta che i commissari del "Riccione" sbagliano: che scelgono, cioè, un testo non in regola con le regole che la Censura tutela. Un paio di anni fa, mi ricordo, approvarono inutilmente un Notturmo di Gennaro Pistilli. Giudici strani, per non dir peggio: da un Notturmo sprovveduto di morale a un Leonida sedizioso. Mi confesserò: son uno dei colpevoli. Ma sì. Il Notturmo e il Leonida devono anche a me, al mio voto di fanale di coda, l'esito riccionesse. (Mi capita, di quando in quando, di portar ai premi teatrali, il contributo della mia brillante inesperienza, con i soliti capricci del mio destino). Ora, che io riesca a distinguere la fantasia dalla maniera, il nuovo dal vecchio, no; ma che proprio non mi accorga d'una vicenda spudorata, di un dialogo turbolento... E i miei colleghi? Tutti insensibili, i miei sagacissimi colleghi? O, niente niente, tutti inverecondi e rivoltosi? La verità è questa: la Censura va esagerando. Se non boccia, taglia; e le opere tornano agli autori o sformite di consenso o fornite di segnacci. La libertà inventiva è obbligata a farsela con un tetro rigorismo che se non impedisce la rappresentazione, sopprime battute, scene, finali. Alla faccia della democrazia, è una Censura che, tanto per cambiare, si oppone alla satira del costume politico: in altre parole, un deputato italiano non può, in una commedia, tirar quattro paghe per il lezzo. Il cumulo delle cariche è vietato, alla ribalta, la fede deve ignorare, alla ribalta, i consigli d'amministrazione, quella fede che muove le montagne. E i gettoni di presenza. Non che un paese libero debba lasciar offendere le leggi. Non che la Censura d'un Paese libero debba limitarsi a lasciar correre. Ma un conto è reprimere l'illecito, un conto è proibire il lecito. Che pretendono, gli zelantissimi custodi del teatro nostrano? Forse, una rinuncia alle idee, alla realtà, alle cose come sono? Forse, un repertorio campato in aria? E' il colmo: si bloccano persino i copioni premiati dai galantuomini. Col suo chiuso vigore, il Notturmo di Pistilli è un dramma, non uno scandalo. Con la sua aperta ironia il Leonida di Monicelli è un copione pacifista non immemore di Giraudoux. A parte che, con la storia della morale e dell'ordine pubblico, due giovani commedianti sono costretti a subire un'aspra soverchieria, una grossa ingiustizia. La morale... Di chi? ». Non siamo stati noi ad informare Palmieri della proibizione della censura per Leonida non è qui, nè abbiamo detto a chicchessia della pubblicazione in questo fascicolo, non avendola volontariamente annunciata nel numero precedente.

• Diego Fabbri e Turi Vasile non scrivono commedie in questo momento tutti dediti come sono, per solo e puro ideale, al cinema. Quindi scrivono soggetti per film e di tale virtù ci hanno dato un bel saggio con *Il mondo* le condanna unanimemente riconosciuta come una delle più sciocche pellicole del creato. Noi non siamo affatto autorizzati a dare giudizi in fatto di celluloidi, poichè comunque la preferiamo sempre vergine in scatola chiusa, come la radio la preferiamo chiusa, ma basta ciò che scrive Gigi Cane sulla « Gazzetta del Popolo » per rendersi conto della bella ed intelligente attività cinematografica di Diego Fabbri e Turi Vasile. Ecco: « *Il mondo* le condanna, già: e alla luce dei fatti esposti in questo film, per molti versi pregevole, non vedo proprio come le potrebbe mandare assolte. Perchè insomma secondo Diego Fabbri e Turi Vasile autori del soggetto così stanno le cose: una bella ragazza di famiglia bensì umile ma nient'affatto miserevole si secca della vita grigiolina che conduce coi suoi di casa, piglia su e va a Parigi. Nessuno, si badi, le ha detto bè, nessuno, a quanto pare, le ha fatto il pur minimo torto: è proprio e soltanto questa ragazza che, per la noia sua personale, va in cerca d'avventure e di guai. E a Parigi, dove si trasferisce, non tarda a trovar le une e gli altri: il suo amante — il losco individuo che ella è andata

a scovarsi col lantermino, all'insaputa della famiglia e della società che pertanto non possono assolutamente essere indicate come responsabili della triste faccenda — il suo amante dopo un rapido idillio la manda a battere, come si dice, il marciapiede. Finché la polizia la acciuffa (ironia della sorte; costei era libera, voleva evadere, e finisce in guardina) e la rimpatria con foglio di via obbligatorio. Disperata la ragazza tenta d'uccidersi lanciandosi dal treno in corsa ma interviene tempestivamente un bravo signore che le salva la vita. E non solo: ma le procura pure un buon posto d'indossatrice presso la sarta di fiducia di sua moglie. A lume di naso parrebbe che la fanciulla ne dovrebbe aver abbastanza e ritenersi paga e soddisfatta e metter la testolina a partito recandosi puntualmente al lavoro: il meno che, in simili circostanze, possa fare una persona ragionevole. Invece, nossignore: la ragazza, chissà per quale misteriosa ragione, si sente vittima. Odiata tutto e tutti. E perciò — si osservi la coerenza del ragionamento — induce in peccato d'adulterio il bravo signore che l'ha salvata e le ha trovato il buon posto d'indossatrice, seduce un innocentissimo minorene, e per compir l'opera, richiama da Parigi l'amante lenone. Dal che appar chiaro come costei non sia una vera e propria vittima ma una semplice paranoica: non un caso pietoso ma un caso clinico. Gli autentici infortunati, alla lunga, sono i tre uomini che hanno avuto la leggerezza d'avvicinarla: uno dei quali (il lenone) finisce sparato dall'altro (il minorene) mentre il terzo (il bravo signore) ha il suo daffare a raccogliere e rimettere insieme i cocci della propria famiglia infranta. Tutto perché questa ragazza cui nessuno aveva mai dato il minimo fastidio (almeno dal film non risulta) si annoiava a stare al paese suo. Il mondo le condanna. E che dovrebbe fare, il mondo, in un caso simile? Dargli pure l'encómio solenne? Andiamo via». Che peccato aver sciupato in una pelliola un pezzo così altamente poetico; bisognava scrivere una commedia e farla rappresentare a Venezia al prossimo Festival. Ma l'Associazione Cattolica e la direzione del teatro dovrebbero preoccuparsene: stiamo proprio perdendo delle occasioni.

• A proposito di censura teatrale della quale si parla abbondantemente in questo fascicolo, aggiungiamo l'ultima perla: l'attore Rimoldi rispondendo ad alcune domande del giornale «La notte» di Milano — ed una di queste si riferiva alla censura — ha risposto: «E' intollerabile per l'intolleranza che dimostra. Si è giunti al punto di non permettere sulla scena la parola amante, sostituendola con amico». Ma gli italiani sanno di essere giunti inconsapevolmente a questo punto di scemenza?

• Ernesto Grassi, critico del giornale «Roma» di Napoli ha molto lodato la nuova commedia di Giuseppe Luongo Corinna ci sa fare che la Compagnia Milly-Rimoldi-Siletta-Riva, ha rappresentata a Napoli l'11 marzo. Alle lodi, il critico aggiunge la cronaca: «successo vibratissimo; in complesso una ventina di chiamate, e il pubblico si è molto divertito».

• Interessanti considerazioni pratiche a base di cifre fanno i giornali francesi, per nulla allarmati della decadenza in quel paese del cinema, ma vivissimamente compiaciuti dell'interesse del teatro sotto ogni aspetto: «Il cinema non gode più le simpatie della gente. Non gode nemmeno di "aiuti" come in Italia, anche perchè le "tasse erariali" finiscono nelle casse dello Stato e non vengono distribuite in giro per premiare chi tutto considerato fa l'industriale e cerca di cavar denaro dalle tasche altrui. Comunque la gente tanto a Parigi che in provincia, va assai meno al cinema e preferisce il teatro. In Francia esistono 5300-5500 sale di proiezione di cui solo a Parigi 348-350, per un totale di 2 milioni 650 mila posti (dati ufficiali avuti alla Direzione dello spettacolo - Centro del cinema). Nel 1948, per rifarci un po' in là, frequentarono il cinema pagando, 419 milioni di spettatori; nel 1950, gli spettatori furono 370 milioni; negli anni successivi non c'è stata "ripresa" anzi la crisi s'è accentuata. Fra parentesi sarà bene ricordare che quasi otto milioni di francesi hanno nel 1953 un apparecchio radioricevente, e per quanto possa sembrare un paradosso, molti sono convinti che la "forte ripresa" del teatro sia dovuta, appunto alla televisione. Questa ha il torto di fare del teatro vero e proprio per

televisione e quando una persona ha potuto constatare il misero e sciocco risultato di una commedia televisiva, con le persone alte sei centimetri e l'andamento che sembra sempre la casa della bambola come la ricordiamo nei giochi della nostra sorellina, corre di corsa in un teatro vero, finalmente. Quindi il teatro vive in una crisi perpetua di "teatro" come problemi, ma non vegeta, va a gonfie vele anzi. Gode di popolarità. Si può andare alla Comédie Française con trenta franchi, con cinquanta, con centocinquanta-ottanta si ottiene un posto in platea. Una poltrona all'Opéra costa meno di mille franchi: francamente il cinema costa di più. Lo Stato preferisce aiutare i teatri piuttosto che il cinema, sempre».

• Nella sua «aria di Milano» al settimanale «Film», Luciano Ramo dice assai piacevolmente ai propri lettori di «essere stato ad un concerto, e per di più un concerto di Sofocle nella scuola diretta da Giovanni Orsini a Milano che non è un'Accademia, grazie al Signore, ma una scuola seria, piccola ma non troppo, tanto che va crescendo di numero e di autorità di giorno in giorno nelle mani sapienti del suo fondatore. Il programma proponeva il Prologo e due parti dell'Edipo a Colono, e sapete (dovreste saperlo, almeno) che tanto questo Prologo come molte parti dell'Edipo a Colono sono affidate precipuamente al Coro: intendo dire che qui la funzione corale non è commento, ma personale partecipazione, un Coro personaggio, Uno e mille, che Orsini ha orchestrato per Uno e venti, venti essendo i «coristi» della Scuola. Orchestrato, ho detto, e il verbo non mi è fuggito via per caso, o per associazione d'idee. Un incanto. Che bravura, che coscienza, che disciplina, che risultato. Gli è che maestro e allievi, in questa scuola sono una cosa sola, un cuore solo, una volontà sola, infine una sola certezza. E bravo, bravo a te Bonazzi (Edipo), a te Borioli (Nunzio, Ospite), brava a voi signorina Goggi (Antigone), bravissimi voi tutti Ospiti, Corifei, e improvvisati apparatori, macchinisti, aiuti-macchinisti, servi di scena, uomini di fatica, addetti alla porta... Non dico bravo a lei suggeritore, per il semplice fatto che lei non c'era».

PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

Nel fascicolo scorso non è apparsa una parola per la Casa di Riposo; non avevamo spazio, non avevamo notizie, e soprattutto non avevamo soldi. Ma questa volta va meglio. Dunque, state a sentire, convinti come siamo che al disopra di ogni considerazione, amicizie, inimicizie ecc. quest'angolino dove si parla della vita che si svolge nella Casa dei vecchi attori interessa tutti, nessuno escluso, perchè senza solidarietà umana sarebbe inutile vivere civilmente. Ed a proposito di solidarietà e di istituzioni consimili, sappiate che a Parigi hanno tenuta la consueta Festa annuale per la loro Casa di Riposo, ed hanno incassato settanta milioni: dicono settanta, di franchi.

Dunque, mettiamo a posto le notizie arretrate, e facciamo sapere che per interessamento del comm. Aldo Versè, nostro fratello amico, al quale spetta questa volta il solito bacio in fronte, la Direzione della «Superga» di Torino, industria della gomma, ha fatto arrivare a Bologna ben quarantacinque paia di scarpe di feltro e gomma. Il solito angioletto che corrisponde al nome di Renato Perugia ha mandato degli abiti smessi suoi e anche di Remigio (che non ne sa niente, ma mentre lui era a Londra lo abbiamo detto alla signora Italia Paone sua moglie, che ci ha dato immediatamente un vestito) con aggiunti indumenti di lana e biancheria dell'altro angioletto Claudio Tridenti Pozzi, nonchè Cavaliere del Lavoro. E lui per questo lavora; meno male. Come ognuno può immaginare anche gli indumenti sono necessari e quindi l'appello sia rivolto agli elegantissimi del teatro e del teatro-cinema, escluso Ruggeri che lo fa da sé, da moltissimo tempo. Passiamo quindi alle sostanze mangerecce e bevibili: due damigiane di vino le ha mandate Evi Maltagliati e cento bottiglie Renzo ed Eva Magni; ma Evi Maltagliati non ha pensato solo al vino, ha unito cinquanta chili di pasta, e per contorno alla pietanza ha aggiunto venti chili di fagiuoli. Ci sono poi 46 panettoni della signora Rosetta d'Antonio, che è la vedova di Mario d'Antonio: un Uomo esemplare che ricordiamo con commozione perchè fu il primo a darci cinque lire il giorno che entrammo in Arte con Ermete Novelli, e lui era l'amministratore. Si possono dimenticare queste cose? Poi dovete sapere che tra le non meno di un centinaio di cariche che Remigio Paone porta sulle sue robuste spalle c'è quella di essere vice-presidente dell'ENPALS. Che mai sarà, il buon Dio lo sa, ma noi no; per questa carica Remigio ha dei rimborsi di spese di presenza: fin dai primi dell'anno 1952, il Remigio nazionale ha rinunciato a questi soldarelli che dall'ENPALS mandano direttamente alla Casa di Riposo: si tratta di 14.100 lire il mese, che naturalmente sono arrivate anche per il 1953 mese per mese. Ma ci sono anche altri soldi giunti direttamente: 16.000 lire della Compagnia Bezozzi; 6.000 lire della Società Mutuo soccorso Impiegati teatrali, arrivate a mezzo di Cesare Alessandri; 1400 lire dei componenti la Radio di Firenze.

Dopo il rito consueto degli inchini e riverenze per la gratitudine a tutti coloro di cui sopra, passiamo alla nostra sottoscrizione, cioè al

QUARTO ELENCO DELL'OTTAVO MILIONE

COMPAGNIA DI GILBERTO GOVI	L. 20.000
ETTORE NOVI, trattenute ad alcuni scritturati della Compagnia «Spettacoli Errepi», con Rascel	» 17.000
I MEDICI DI TURNO DEL TEATRO CARIGNANO DI TORINO	» 10.000
CARLO CIVITA, in memoria della prof.ssa Miriam Allan	» 3.000
LE SEI SIGNORE DEL LUNEDI' FILANTROPICO (1)	» 3.000
ETTORE BARRACO	» 500
TOTALE	L. 53.500
Somma precedente	» 230.930
TOTALE A TUTT'OGGI	L. 284.430

(1) La signora A. T. che è venuta cortesemente in redazione a portarci queste tremila lire, ci ha spiegato che cosa vuole dire il «lunedì filantropico»; si tratta di questo: ogni lunedì, sei amiche, si trovano a turno in casa di una di esse. In questi piacevoli conversari hanno stabilito di rinunciare ai consueti pasticcini, versando 500 lire a testa ad un'opera di beneficenza. La signora A. T. che ringraziamo con viva gratitudine, le ha date alla nostra Casa di Riposo.

BIBLIOTECA DELLO SPETTACOLO diretta da Luigi Chiarini - Laterza, Bari.

■ Il problema dei rapporti fra spettacolo e cultura che ha incominciato ad imporsi in modo più rigoroso dal giorno in cui l'interesse critico non si è più solo limitato all'esame del testo inteso come testo letterario, ma anche e soprattutto ai modi e alle forme della rappresentazione, ha denunciato una enorme lacuna di opere, studi, antologie specifiche inerenti allo «spettacolo». O tutto al più, le poche opere esistenti erano dirette alla cerchia chiusa degli specialisti e per la loro stessa natura non potevano approfondire e divulgare tale problema nel vasto movimento della cultura. Con lo scopo di colmare questa lacuna e di svolgere un proficuo lavoro di estensione del problema oltre un rigido tecnicismo, la Casa Editrice Laterza dà inizio ad una *Biblioteca dello Spettacolo* affidata alla direzione di Luigi Chiarini, intendendo presentare ai lettori, nell'unità organica di un metodo storicistico, opere classiche e moderne, tanto di carattere generale come i commenti degli umanisti alla *Poetica* di Aristotile e *La poesia drammatica* di Hegel, quanto di carattere particolare, come gli scritti di Diderot sull'arte dell'attore e quelli di Goethe e Schiller sul teatro di Weimar. Accanto alle opere classiche, alcune delle quali ormai introvabili come il trattato di Andrea Perrucci, appariranno testi fondamentali mai tradotti: Lessing, Schlegel, Rousseau; mentre più largo posto troveranno opere più recenti che rispecchiano le diverse tendenze e correnti teatrali: scritti di Kerr, Gordon Craig, Silvio d'Amico, Meyerhold, Appia, Nemirovic-Dancenko, ecc. Inoltre alcune antologie curate dai più noti studiosi offriranno panorami di epoche e di movimenti importanti nella storia del teatro mentre non saranno escluse le opere trattanti del circo, melodramma e danza in quanto è scopo primo della «Biblioteca» di esaminare tutte le forme dello spettacolo. I primi volumi in preparazione sono: Costantin Stanislavski: *L'arte dell'attore*; Bertolt Brecht: *Il teatro epico*; il grande attore, a cura di Vito Pandolfi; Harley Granville-Barker: *La*

rappresentazione dei drammi shakespeariani: *Otello, Amleto, Re Lear*; Alessandro D'Ancona: *Le origini del teatro in Italia*; Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa meditata e all'improvviso*; Denis Diderot: *Il paradosso dell'attore comico* e altri scritti; Gotthold Ephraim Lessing: *La Drammaturgia d'Amburgo*.

LIBRI RICEVUTI

SILVIO D'AMICO - *Palcoscenico del dopoguerra* - Vol. I - Ediz. ERI 1953 - L. 900.

DIEGO FABBRI - *Inquisizione* - Garzanti, Milano, 1952 - N. 131 collana « Amena » - L. 300.

DIEGO FABBRI - *Il seduttore* - Garzanti, Milano, 1952 - N. 132 collana « Amena » - L. 300.

MARIO VITALE - *Sulla soglia*, tre atti - Ediz. Catec, Napoli - L. 600.

SERVIZIO BIBLIOTECA

■ Il signor Barraco Ettore, via Simone De Saint Bon 89, Roma, cede isolatamente i seguenti fascicoli della Vecchia Serie: 212, 215, 222, 223, 233, 240, 241, 242, 253, 267, 270, 272, 274, 277, 284, 288, 304, 307, 383, 385, 390, 396, 399, 400, 401, 404.

Con squisita ed amabile cortesia, anche il dott. T. Masotino di Napoli, ci ha inviato un fascicolo del n. 2-3 della nuova serie « Il Dramma » perchè sia venduto a beneficio della Casa di Riposo. E questo perchè due numeri or sono abbiamo detto di avere a disposizione degli interessati collezionisti (sono parecchi) una copia offerta da Mariano Ravera di Torino. Mettiamo in vendita a diecimila lire, a beneficio della Casa di Riposo, anche il fascicolo del dott. Masotino.

Intanto il dott. Luciano Martini, per il quale abbiamo detto nel numero 176 che la signora Roberta Martini - via Mascheroni, 23 - Milano, cerca l'ultimo numero vecchia serie 444-446 (15 aprile 1945), ci scrive avvertendoci che a seguito di quella pubblicazione ha avuto due offerte - una da Milano ed una da Genova - entrambe per 30.000 (trentamila) lire. A noi, in verità, sembra che si esageri con questa « borsa di Dramma » perchè sarà, è vero, un fascicolo non facilmente trovabile, ma i lettori che posseggono per caso e per fortuna un numero esaurito e diventato un po' raro della nostra rivista, non sono ancora possessori della luna. Sempre un fascicolo di « Dramma », è. E soprattutto vorremmo che questi scambi fossero sia pure a pagamento ma un po' più amichevoli come si addice a collezionisti e studiosi.

LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile Proprietà artistica e letteraria riservata alla Editrice e stampatrice ILTE - Industria Libraria Tipografica Editrice - Torino - corso Bramante, 20 I manoscritti, le fotografie ed i disegni non richiesti, non si restituiscono per nessuna ragione

TUTTO IL TEATRO DI TUTTI I TEMPI

Tre volumi in ottavo - 2800 pagine

a cura di Corrado Pavolini

Questa grande opera illustrata, in tre volumi, non vuol essere un lavoro filologico sulla letteratura drammatica, ma un panorama vivo di quel vivente organismo che è il Teatro; una storia, secondo i testi più belli e più « teatrali », della sua continua evoluzione come arte e come spirito. Ecco, perchè, accanto a *Prometeo incatenato* troverete *Un cappello di paglia di Firenze*; accanto a *La Mandragola*, il *Cirano di Bergerac*; e un canovaccio della Commedia dell'Arte, e il *Woyzeck*; *Amleto* e *Yerma*; e così via. Farsa e alta tragedia, commedia e dramma romantico: un modo anche questo di vedere la storia degli uomini, attraverso le mille luci della ribalta universale.

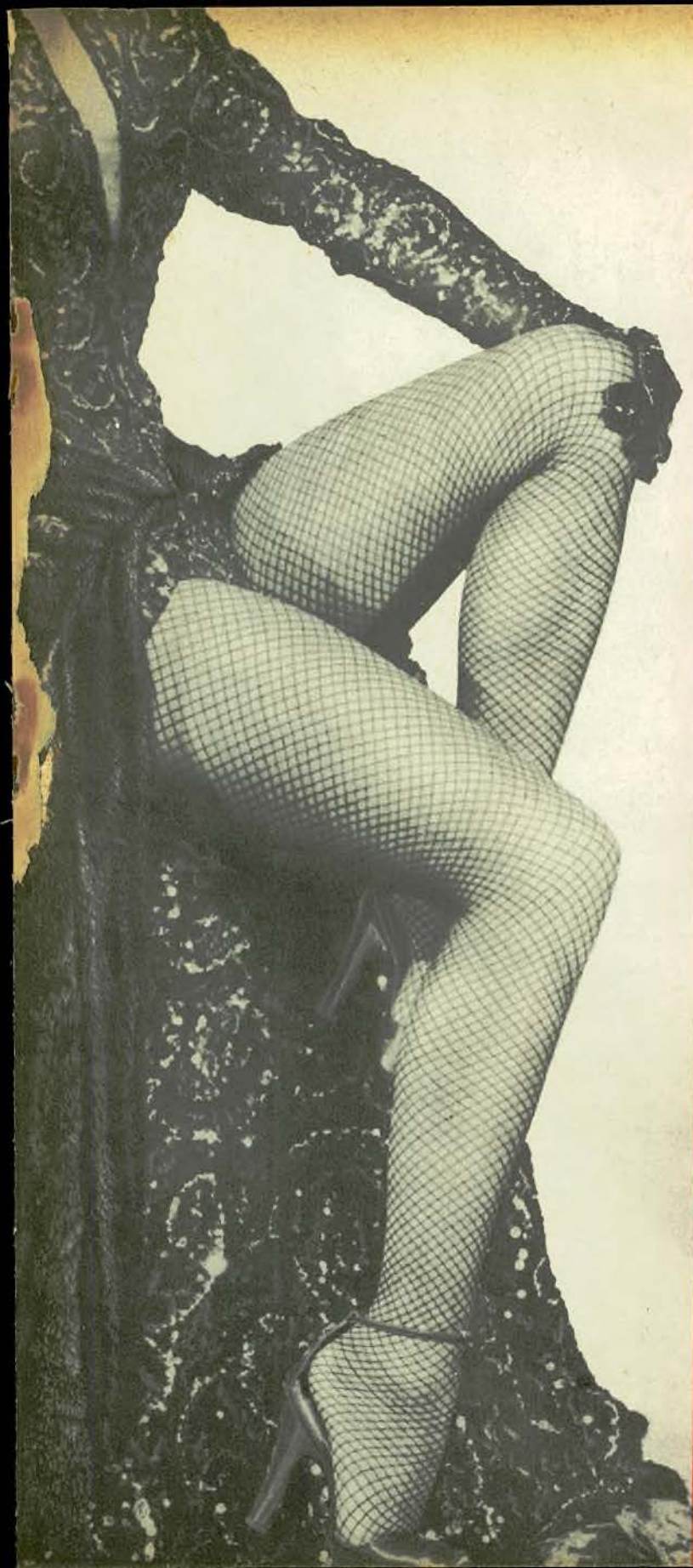
ESCHILO - SOFOCLE - EURIPIDE - ARISTOFANE - PLAUTO - SENECA - KALIDASA - LI HING-TAO - SEAMI MOTOKIJO - BELCARI - MACHIAVELLI - TASSO - WEBSTER - BEN JONSON - SHAKESPEARE - LOPE DE VEGA - CALDERON - COMMEDIA DELL'ARTE - MOLIERE - CORNEILLE - RACINE - MARRIVAUX - METASTASIO - GOLDONI - GOZZI - ALFIERI - BEAUMARCHAIS - SHERIDAN - LESSING - SCHILLER - GOETHE - KOTZEBUE - PUSCKIN - MERIMEE - HUGO - DE MUSSET - LABICHE E MICHEL - DUMAS - BUCHNER - HEBBEL - GOGOL - TOLSTOJ - IBSEN - STRINDBERG - CECHOV - WEDEKIND - BECQUE - ROSTAND - MAETERLINCK - HAUPTMANN - WILDE - SHAW - MOLNAR - AN-SKY - SYNGE - CLAUDEL - VILDRAC - CROMMELYNCK - ROMAINS - GARCIA LORCA - O' NEILL - WILDER - CONNELLY - SAROYAN - GHELLERODE - AFINOGHIENOV - FRY - TOLLER - BRECHT

36 tavole fuori testo in nero — 12 tavole in quattricromia.
Legatura in piena tela con impressioni in oro, sovracoperta a colori.

I TRE VOLUMI IN CUSTODIA L. 15.000

In vendita nelle migliori librerie, o a rate presso l'Unione Editoriale e i suoi Agenti. — Un opuscolo illustrativo dell'Opera verrà inviato scrivendo all'Editore GHERARDO CASINI, Viale Mazzini n. 33 — ROMA

GHERARDO CASINI - EDITORE



QUESTE SONO LE

calze

CAN - CAN



LUNGHE FINO ALL'INGUINE

create dal maestro

PILADE FRANCESCHI

*

Queste splendide calze nere a rete, ideate dal creatore delle "Mille Aghi" hanno soddisfatto non soltanto le attrici italiane di riviste e varietà, ma anche le attrici straniere del genere perchè sono richieste da ogni Paese d'Europa. Lunghe fino all'inguine (cm. 120) sostituiscono praticamente la famosa "maglia". Non esistono che in Italia, a Milano, nel negozio Franceschi in via Manzoni 16.

CAMPAGNOLI

150

3 *a*

**MOSTRA
NAZIONALE**

**L'ARTE
IN VETRINA**

**VIA ROMA
TORINO**

11-19 APRILE 1953

ENTE PROVINCIALE TURISMO - ASSOCIAZIONE COMMERCianti