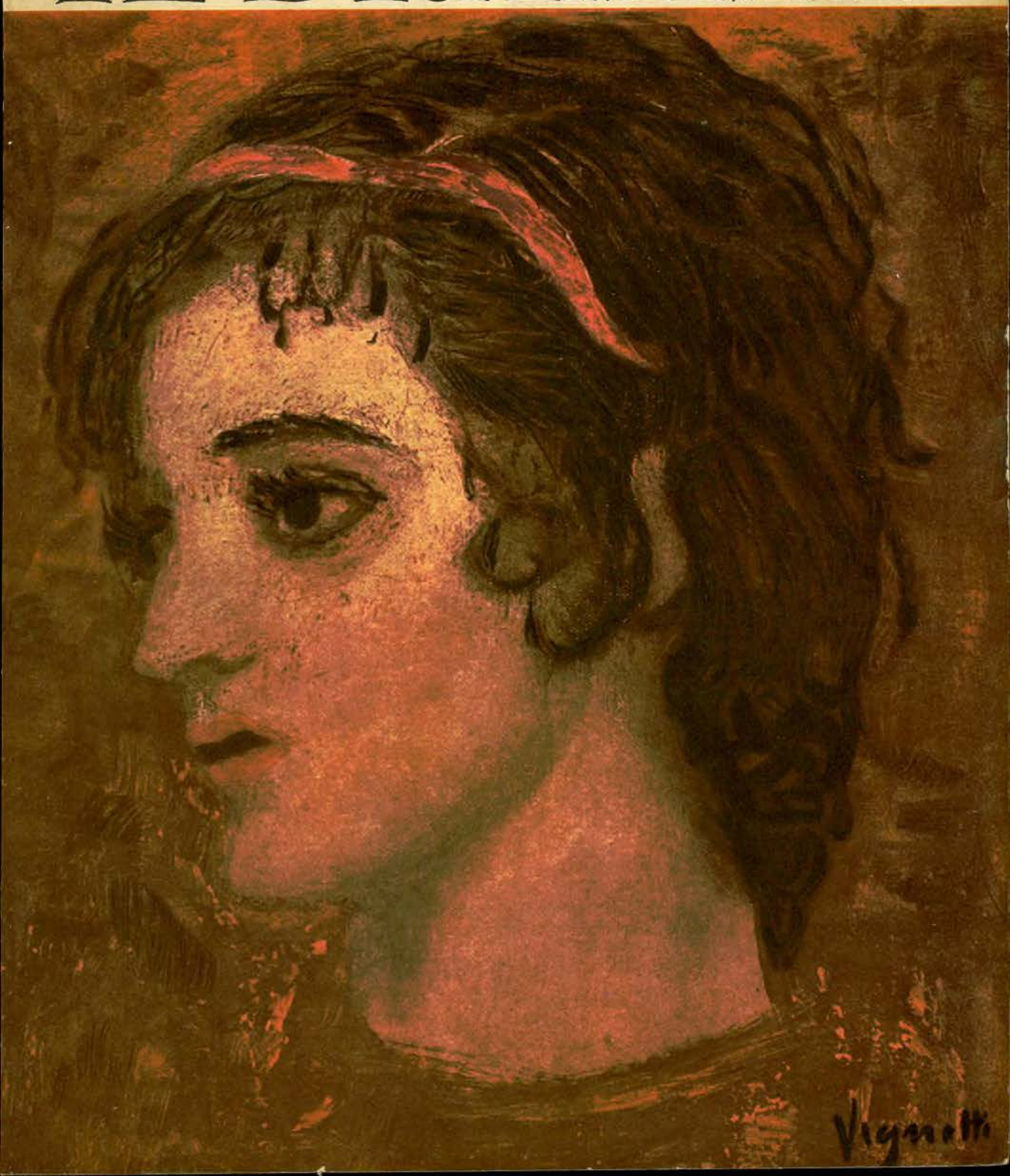
32° ANNO - N. 233 - FEBBRAIO 1956

Sped. in abb. post. 3° Gruppo LIRE 300

IL DRAMMA



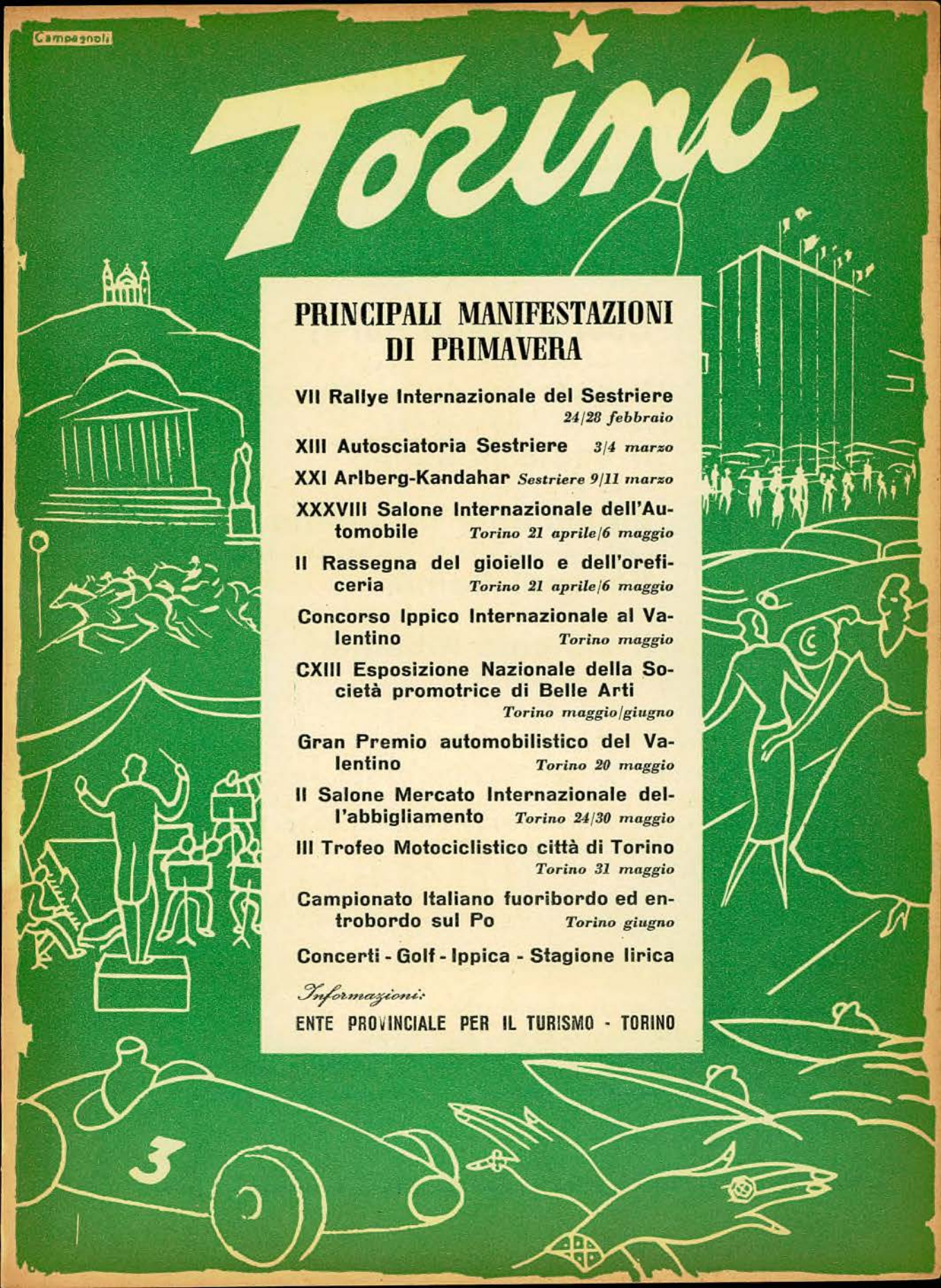
in tutto il mondo

Tra i successi più lusinghieri di questi ultimi anni nel campo della profumeria internazionale è il Tabacco d'Harar Gi. Vi. Emme. Venduto nelle capitali più famose del mondo, apprezzato dai conoscitori, il Tabacco d'Harar, per la confezione originale e la tonalità amara e persistente del suo profumo, è usato e richiesto dalle persone eleganti e raffinate dei più importanti Paesi. Tabacco d'Harar è il profumo italiano venduto all'estero più ancora che in Italia.

PROFUMO E COLONIA
BRILLANTINA
CREMA PER BARBA
TALCO
SAPONE

TABACCO D'HARAR *givi emme*

il profumo internazionale



PRINCIPALI MANIFESTAZIONI DI PRIMAVERA

VII Rallye Internazionale del Sestriere *24/28 febbraio*

XIII Autosciatoria Sestriere *3/4 marzo*

XXI Arlberg-Kandahar *Sestriere 9/11 marzo*

XXXVIII Salone Internazionale dell'Automobile *Torino 21 aprile/6 maggio*

II Rassegna del gioiello e dell'oreficeria *Torino 21 aprile/6 maggio*

Concorso Ippico Internazionale al Valentino *Torino maggio*

CXIII Esposizione Nazionale della Società promotrice di Belle Arti *Torino maggio/giugno*

Gran Premio automobilistico del Valentino *Torino 20 maggio*

II Salone Mercato Internazionale dell'abbigliamento *Torino 24/30 maggio*

III Trofeo Motociclistico città di Torino *Torino 31 maggio*

Campionato Italiano fuoribordo ed entrobordo sul Po *Torino giugno*

Concerti - Golf - Ippica - Stagione lirica

Informazioni:

ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO - TORINO

PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI NAPOLI

diretto da Ernesto Grassi

TEATRO DI CORTE * PALAZZO REALE * TELEFONI 62-463 - 62-115

Stagione Teatrale 1955-56

Il repertorio

Così è (se vi pare)
di LUIGI PIRANDELLO

Il sorriso della Gioconda
(Mortal Coils) di ALDOUS HUXLEY

Il vento notturno
di UGO BETTI

Finalmente un delitto
(Les Compagnons de la Marjolaine) di MARCEL ACHARD

Venerdì Santo
di CESARE GIULIO VIOLA (Primo premio "Napoli" 1955)

Il sistema Ribadier
di GEORGES FEYDEAU

Gli attori (IN ORDINE ALFABÈTICO)

AUTUORI MARGHERITA, CRISTINI MARINES, DE SIMONE IRMA, GENTILI LIVIANA, MALTAGLIATI EVI, MISEROCCHI ANNA, NICCOLINI ELDA, PALOPOLI FRANCESCA * BERTOLOTTI ELIO, BURRELLI MASSIMO, CHIOCCHIO MARIO, CRAST ANTONIO, FORTIS GIUSEPPE, OSTERMANN ENRICO, PAVESE NINO.

I Registi

GIUSEPPE DI MARTINO, VITTORIO VIVIANI, ERNESTO GRASSI.

Allestimento e scene di **CESARE MARIO CRISTINI**
Figurini di **C. M. CRISTINI - ADRIANA MUOJO - ALDO CRISTINI**
Direttore di scena: **PIERO BARTOCCI** - *Rammentatore:* **ALFREDO SCALA**
Direttore - macchinista: **FEDERICO CURCIO** - *Capo Elettricista:* **EMILIO MARINO.**

La Direzione del Piccolo Teatro si riserva la facoltà di modificare parzialmente il repertorio.

È IN VENDITA

Continuando nell'appassionata e devota opera di Lucio Ridenti per il grande Maestro del Teatro, consenziente la ILTE editrice, è uscito il terzo volume delle critiche di Renato Simoni. Opera di cronaca, come Egli volle modestamente definirla, ma in effetti di cultura fondamentale per chi debba svolgere la sua attenzione, praticamente, ai primi cinquant'anni di teatro di questo Secolo. E' risaputo quanto fossero smaglianti e precise, sobrie ed incisive le critiche di Simoni che senza esitazione saranno collocate, per la storia avvenire del teatro italiano, accanto a quelle che ora formano testo per la Francia e dovute a Sarcey.

Questo terzo volume comprende le critiche degli anni dal 1927 al 1932, in settecento pagine, e riguardanti cinquecentocinquantasette commedie italiane e straniere. Un indice dei nomi — autori, attori, registi, scrittori —, come pure un indice delle opere, fanno di questa magistrale opera di Renato Simoni l'unico testo completo di consultazione che esista in Italia. Non può mancare a chi fa e si occupa di teatro; è necessaria a chi scrive, anche se non si occupa di teatro.

Il primo volume va dal 1911 al 1923; il secondo dal 1924 al 1926. I volumi formano collana e sono tutti uguali: carta, caratteri, rilegatura. Come già il secondo questo terzo volume costa 3800 lire.

Trent'anni di cronaca drammatica

Renato Simoni

Se non lo trovate dal vostro libraio, richiedetelo direttamente alla ILTE editrice in corso Bramante 20, Torino. Servitevi del c/c postale intestato alla ILTE n. 2-59, inviando L. 3800

ILTE

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE

RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

DAL CALENDARIO
FEBBRAIO-MARZO 1956

IL TEATRO DI TUTTI I TEMPI

- *I MAGGIORI INTERPRETI TRA I PIÙ CARI AL PUBBLICO*
- *LE OPERE PIÙ SIGNIFICATIVE E DI MAGGIOR RILIEVO ARTISTICO*
- *GLI AUTORI DI PIÙ LARGA RINOMANZA, CLASSICI E MODERNI*

LUIGI ALMIRANTE

in

la scuola dei mariti

di MOLIÈRE

SUL TERZO PROGRAMMA

EDUARDO *in* **miseria e nobiltà**

di EDUARDO SCARPETTA

SUL PROGR. NAZIONALE

EDUARDO *in* **il berretto a sonagli**

di LUIGI PIRANDELLO

SUL PROGR. NAZIONALE

TATIANA PAVLOVA

in

Demetrius

di F. SCHILLER

SUL TERZO PROGRAMMA

RINA MORELLI

in

l'arpa d'erba

di TRUMAN CAPOTE

SUL TERZO PROGRAMMA

SARAH FERRATI

in

la miliardaria

di G. B. SHAW

SUL SECONDO PROGR.

DIANA TORRIERI

in

il lutto si addice ad Elettra

di EUGENIO O'NEILL

SUL SECONDO PROGR.

RINA MORELLI - PAOLO STOPPA

in

santa Giovanna

di G. B. SHAW

SUL TERZO PROGRAMMA

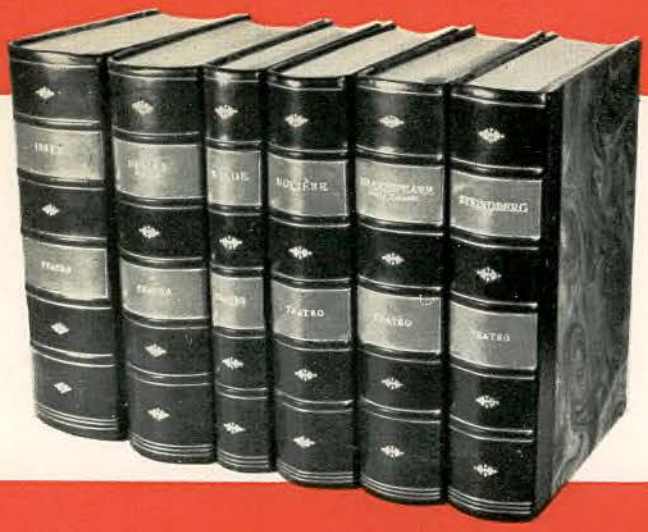
CESCO BASEGGIO

in

la famiglia dell'antiquario

di CARLO GOLDONI

SUL SECONDO PROGR.



IN PREPARAZIONE TUTTO IL TEATRO DI RAFFAELE VIVIANI

NELLA ORMAI FAMOSA COLLANA "I CAPOLAVORI" SONO STATI PUBBLICATI

IBSEN
DUMAS f.
WILDE
MOLIÈRE
SHAKESPEARE
DEGLI ITALIANI
STRINDBERG

In tutto simile a questi volumi abbiamo in preparazione

TUTTO IL TEATRO DI RAFFAELE VIVIANI

a cura di Lucio Ridenti

PREFAZIONE DI ELIGIO POSSENTI

INTRODUZIONE AL TEATRO DI VIVIANI DI ALBERTO SPAINI E VITO PANDOLFI
INTRODUZIONE ALLE SINGOLE OPERE DEI MAGGIORI CRITICI E SCRITTORI ITALIANI

DUE VOLUMI

di circa ottocento pagine ciascuno in carta da edizioni appositamente fabbricata rilegati alla bodoniana con sopracoperta a colori e scatola protettiva.

NEL TEATRO DI VIVIANI LA VERA ANIMA DI NAPOLI SI RITROVA: L'UNIVERSALITÀ DELLA SUA ARTE SUPERA I LIMITI ED I CONFINI DI UN MONDO NEL QUALE MATURÒ LA SUA SOFFERENZA GIOVANILE

ANNO 32 - NUOVA SERIE - N. 233

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

FEBBRAIO 1956

DIREZIONE-AMMINISTRAZIONE-PUBBLICITA': I L T E (Industria Libraria Tipografica Editrice) Torino, corso Bramante, 20 - Telefono 693-351 - Un fascicolo costa L. 300 - Abbonamenti: annuo L. 3200; semestre L. 1700; trimestre L. 850 - Conto corrente postale 2/56 - Estero: annuo L. 3700; semestre L. 2000; trimestre L. 1000

Collaboratori di questo fascicolo

*» UN TALE CHIAMATO GIUDA », tre atti di CLAUDE-ANDRÉ PUGET e PIERRE BOST; versione italiana di Icilio Ripamonti * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): JEAN - NEPVEU DEGAS, MARCELLE CAPRON, GEORGE PILLEMENT, FRANCESCO BERNARDELLI, VITO PANDOLFI, ENRICO BASSANO, VITTORIO VECCHI, SERGIO PISCITIELLO, GINO DAMERINI, SERGIO LORI, GIAN RENZO MORTEO * Copertina: Vagnetti (riproduzione di un dipinto ad olio raffigurante il personaggio di Lea, nel dramma «Un tale chiamato Giuda») * Disegni di Aligi Sassu * Fotografie di: Invernizzi, Lipnitzki, Ciemmefoto, Bernardi, Wall - Breviglieri, Lux, Farabola, Carbone, Archivio fotografico Ilte.*

È STATO DATO IL COMANDO DELL'AMMUINA

La sera dell'undici gennaio non è, come potrebbe sembrare, il titolo di un dramma giallo, ma forse rientra nel genere, almeno per l'indagine che tentiamo di fare. Non ci scapperà il morto certamente perchè si tratta del Teatro di prosa, duro a morire per quanti mai elementi concorrono ad umiliarlo. Eliminarlo, mai. Impossibile per ragioni fondamentali della civiltà dei popoli. Può avere delle curve di depressione, come da noi in questo momento, ma offre sempre non una, ma cento possibilità di riprendersi. Il Teatro è vecchio di secoli; il cinema ha appena varcato il mezzo secolo, quindi neonato di fronte all'umanità. Ma il cinema già trema davanti alla TV (il cui vero compito è tutt'altro che lo spettacolo, ma prodigiosa invenzione può fare anche spettacolo), implorando spostamenti di programmi e rimedi, mentre il Teatro, saccheggiato vilipeso offeso dal cinema, ha sempre guardato e disprezzato lo schermo con la superiorità dell'aristocratico magari sbrindellato, che non degna di uno sguardo il nuovo ricco goffo per ostentazione di ricchezza, che lo disturba. Abbreviamo il discorso e ritorniamo alla sera di mercoledì undici gennaio. È necessario aggiungere 1956, per rendersi conto dello stato di perplessità nel quale si trova la scena di prosa in questo momento. Quella sera, al Teatro Carignano di Torino, dovendosi rappresentare " Il diluvio " di Ugo Betti era in platea un solo spettatore pagante. La recita fu sospesa. La Compagnia del " Teatro-cronaca " che agiva, animatore Franco Parenti, abbandonò la città. Aveva torto il pubblico? Non crediamo, convinti come siamo che " il pubblico non ha mai torto ". Fu, questa, la prima frase che sentimmo da Ermete Novelli nel 1914, iniziando col sommo artista la nostra carriera. Da allora, da ogni vero artista come da ogni uomo di teatro degnamente tale, abbiamo sentita la medesima affermazione. Il torto, dunque, era della Compagnia. Ci sia permesso di ricordare che a quella formazione ed al tentativo di un " teatro-cronaca " noi abbiamo fatto credito sulla carta fin dal primo momento, dando largo spazio su questa Rivista alla rappresentazione. Ogni nuovo tentativo, giovani come siamo di spirito, ci conforta; per principio attitudine e carattere siamo sempre con i giovani, se comprendiamo che hanno da dire qualche cosa. Tutto il nostro operato a favore del teatro di prosa e questa stessa pubblicazione che ha trentadue anni di vita e sempre con lo stesso direttore, stanno a dimostrarlo. Dunque, facemmo subito credito a Franco Parenti ed i suoi compagni come pure all'autore nuovo, Contarello, per " Italia, sabato sera ". A Milano, lo spettacolo ha resistito ed è anche ritornato; forse maggior disinvoltura e più facile gusto di quel pubblico. Ma a Torino la rappresentazione è apparsa quella che è: poco originale e mediocre, ma soprattutto avvilente e noiosa. Dopo la prima parte, la sera dell'esordio al " Carignano ", in coscienza, proprio non se ne poteva più. Parenti capì benissimo questo stato d'animo del pubblico. Ed ecco cambiar spettacolo: dalla cronaca di Contarello al " Diluvio " di Betti che è, sì, una farsa (per classificazione stessa dell'autore) ma non un manicomio. Che cosa mai Parenti e la sua Compagnia abbiano inteso di fare di quest'opera di Betti, lo si può immaginare soltanto (come sopra è stato detto) sapendo che alla replica un solo spettatore pagante è entrato in teatro. Non è il caso di fare dello spirito troppo facile, ma quello spettatore capitato chissà come, doveva certo essere

ignaro di tutto. Perchè abbiamo riportato a galla questo fatto di cronaca teatrale, che sembra ironia a ciò che è stato, chissà perchè, definito teatro-cronaca? La commedia di Contarello non è Italia, non è cronaca, non è teatro: è un espediente per la ricerca di un'originalità a tutti i costi e quindi mancata, di un autore inesperto e di un attore immaturo. È evidente che, in fatto di teatro di prosa, si gioca ormai sull'equivoco e si aumenta la confusione. I casi sono infiniti; possiamo citarne qualcuno: Andreina Pagnani, la maggior attrice di prosa della nostra generazione, canta e balla in una commediola che se non passasse per " musicale " con tutto il contorno e la sostenutezza abituale alla rivista, non la reciterebbero nemmeno le filodrammatiche di paese, tanto è risaputa nell'intento e scontata nelle situazioni. Commediola di trent'anni fa, rimpolpata con quanto s'è detto, ma soprattutto con la presenza di un'attrice dalla personalità e della qualità della Pagnani, con appendice di Ernesto Calindri, attore di grandi meriti artistici e di affermata notorietà. Andreina, come abbiamo già scritto, afferma di averlo fatto per polemica, per attrarre l'attenzione di chi di ragione e del pubblico, sul fatto che dopo 24 anni di sua carriera sempre in ascesa, non la fanno recitare. Non le fanno, cioè, una Compagnia adatta. Così, dopo la prima rappresentazione al " Lirico " di Milano, Terron che ha scherzato come critico per un paio di colonne, conclude: " Beh, cara Andreina e caro Calindri, contenti? Proprio? Quest'anno è andata così. Vi siete divertiti, ci avete divertiti, siete stati bravi, avete raccolto applausi nel campo altrui, ma, il prossimo anno, si mette la testa a posto e si torna a casa, vero? ". Che cosa stanno a dimostrare anche queste parole di affettuoso e fraterno rimprovero? che la confusione del teatro di prosa è, purtroppo, grande. Sembra, come dicono a Napoli, che sia stato dato il segnale dell'ammuina, che in gergo sta a significare che sulla nave tutti si muovono da una parte all'altra, di sotto a sopra e viceversa, lasciando il proprio posto senza una ragione logica, disordinatamente, senza scopo e quindi inutilmente. Nel teatro di prosa di oggi l'ammuina è molta: Rachel, che nel suo genere sa stare in scena al proprio posto, improvvisamente si mette a recitare " Bobosse " di Roussin a Roma, mettendo gli spettatori nelle condizioni di doversi guardare l'un l'altro, come per tacitamente interrogarsi, sul fatto che quel comico sia divenuto improvvisamente scemo. Alida Valli non si contenta, come la sua collega del cinema Rossi Drago, di fare una parte in commedia sorretta da attori di grande rispetto e collaudatissima bravura, ma si butta a capofitto, da sola, nell'avventura la più spericolata e recita, nientemeno, " Rosmersholm " di Ibsen, cioè il secondo della serie dei tre capolavori cui appartengono " L'anitra selvatica " e " La donna del mare ". Recitare " Rosmersholm " è la palese dichiarazione di sentirsi attrice di prosa in tal sommo grado da poter recitare tutti e tre quei lavori. Alida Valli è, invece, esordiente; non ha mai visto un palcoscenico. Eccellente attrice sullo schermo, all'improvviso — approfittando appunto del disordine cui s'è fatto cenno — si pone da sola sul piano delle grandi interpreti: Eleonora Duse, ieri; Emma Gramatica, oggi? Chi può prestare fede a simili colpi di testa? Almeno, Andreina Pagnani che i tre capolavori ibseniani potrebbe recitare quando vuole e come bene, per polemica, canta e balla. Ma questa della Valli è pure polemica? Rebecca West, di notte quando la Valli dorme, non le strappa le coperte di dosso? Continuiamo pure, ma per poco ancora, altrimenti a raccontare episodi del genere finiremo per riempire l'intero fascicolo. Come già la passata Stagione teatrale si è riformata la " Stabile Italiana di Prosa del Teatro Regionale Emiliano " (definizione e maiuscole apposte dietro le fotografie ricevute dalla Compagnia e pubblicate più avanti nel fascicolo): ottima formazione, degnissimo repertorio. La compagnia stabile, ad un certo momento, abbandona l'Emilia e se ne va in Liguria, Piemonte ecc. Noi l'ascoltiamo al Teatro Carignano. L'esordio avviene con una ottima edizione di " Hedda Gabler " di Ibsen, anche se oggi, quest'opera, non la si può proprio più ascoltare, ma gli eccellenti attori hanno fatto sopportare al " Carignano ", due sere, " Hedda Gabler "; fin troppo. Indi, ed ancora per due sere, la " Giostra " di Dursi, senza infamia e con qualche lode critica (la commedia era nuova a Torino, ma deve avere almeno un lustro). Poi, all'improvviso, Benassi — che con la Zareschi e la Sammarco formano il trio maggiore della Compagnia — scende in campo da solo e gli altri se ne vanno perfino dalla " piazza ". Padrone assoluto della curiosa e volontaria situazione, Benassi, con la decrepita leggenda della serata d'onore, cui ormai ricorrono pochissimi attori in vena di mattatorato, dice tre monologhi di Cecov ed un certo numero di poesie a sorteggio, dalle 21,15 alle 24. E sta bene: è, s'è detto, la sua serata; un giovedì. Ma il venerdì, il sabato e la domenica giorno e sera, Benassi recita sempre da solo, sempre quei tre monologhi e le sue poesie, davanti ad una sala naturalmente raccogliticcia e soprattutto disorientata (questo è il punto) perchè il pubblico non riesce a capire che cosa c'entra quel solo attore che recita monologhi e poesie per tre ore di seguito, con la Compagnia Stabile di Prosa del Teatro Regionale Emiliano. Benassi è riuscito a parlare da solo per cinque recite in quattro giorni: sedici ore tutte per sè. Finalmente. È però naturale domandarsi sconsolati: ma che pasticcio è questo? non sentite come la confusione aumenta, dilaga, s'ingarbuglia e l'ammuina diventa regola? Può diventare regola su una nave (nel caso quella del teatro) l'ammuina? Chi è l'ammiraglio? chi comanda la nave? Va bene che, comunque, anche a far entrare acqua la nostra bella nave tiene e non affonda (non affonderà mai, sia detto alla fine di queste parole come è stato scritto in principio) ma potrebbe finire sugli scogli e sfasciarsi malamente, in tal modo da dover poi impiegare lungo tempo (tutta una generazione) per ripararla. Vogliamo vedere un po' come si potrebbe fare per evitare l'ammuina e far rimanere l'equipaggio del teatro al proprio posto? Si sta studiando la " Legge sul teatro ": sarebbe opportuno tenerne conto.

e se davvero il t

"UN TALE CHIAMATO GIUDA" È UN DRAMMA DELL'INTELLIGENZA E DELL'ORGOGLIO INTELLETTUALE, ELABORATO CON ASTUTA FINEZZA. Paul Raynal in *A souffert sous Ponce Pilate* ha dato molto risalto alla psicologia della figura di Giuda, specificando la sua natura effettiva e credula, insomma, un tipo facilmente influenzabile. Puget e Bost hanno presentato i loro personaggi in tutt'altro modo: Giuda è qui il discepolo più intelligente e sarà con vera intenzione che consegnerà Gesù ai suoi persecutori. È questo un dramma dell'intelligenza e dell'orgoglio intellettuale, elaborato con astuta finezza. Nel primo atto ci presentano un Giuda disperato, che non si è ancora unito ai seguaci di Cristo, un Giuda che non ha più fiducia degli uomini, oppressori ed oppressi, della società in genere e di una religione che è legata all'egoismo ed alla durezza dei potenti. Ai suoi compagni, seguaci della nuova fede, Giuda oppone il suo scetticismo. Quando però si avvede che questo capo che pretende di essere il figlio di Dio si è messo al servizio dell'uomo, lui stesso uomo e Dio contemporaneamente, Giuda è tentato di presentarsi al suo appello ed a seguirlo...

Il secondo atto si assiste all'ultima Cena. Gesù, accompagnato da Giovanni, da Giacomo e da Pietro, si è ritirato lasciando i suoi discepoli sconvolti dall'annuncio di un tradimento che verrà compiuto da uno di essi. Il dubbio assale quelle anime semplici; dubbio verso il loro Maestro, verso i propri

compagni e verso se stessi. Giuda cerca di comprendere, non dubita di se stesso e non dubita nemmeno dei suoi compagni, ma si sente in dovere di veder chiaro per essi; egli vorrebbe poter dubitare di Gesù, poichè questo significherebbe che il Maestro si sarebbe smarrito sui propri passi e di conseguenza sarebbe condannato a ripiombare nella peggiore delle solitudini. Intravede quindi quale potrebbe essere il vero senso degli avvenimenti che si profilano sotto i suoi occhi attraverso gli scoraggiamenti, le defezioni e le minacce: prova necessaria per la manifestazione della divinità di Gesù. Ed eccolo deciso a sostituirsi al destino. Provocherà la caduta di Gesù per costringerlo a dimostrare la sua onnipotenza mediante un miracolo indiscutibile. Scommette e pagherà la scommessa.

Questo secondo atto, in cui noi vediamo prendere corpo la risoluzione di Giuda, è di una singolare tensione drammatica. Inizia con un dibattito tra i discepoli riuniti attorno a Giuda, il quale ne ravviva la fede vacillante. Infine Giuda, rimasto solo con un poliziotto capitato là per caso, il quale non è a conoscenza di quanto si sta tramando, raccoglie dalla stessa voce di Giuda, la denuncia.

L'ultimo atto si presenta come un epilogo. Gli avvenimenti che seguono

radimento di Giuda fosse questo?

all'arresto di Gesù al monte degli Ulivi si svolgono con una cadenza sempre più rapida e con un ritmo di incubo. Ad ogni apparente sconfitta del giustiziato, Giuda si sente sfuggire la vittoria. La scommessa che lui ha fatto pare risolversi in suo sfavore. Se Giuda ha intravisto il significato della prova che Cristo accettava per imporre il suo messaggio, non ha però compreso che questa prova doveva durare fino alla morte secondo gli uomini, fino cioè a questo scandalo per il giudizio di un Dio umiliato e vinto.

Giuda si impiccherà il mattino di Pasqua. La donna amata che tanto lo aveva esecrato dopo il suo tradimento, ritornerà a lui; troppo tardi perchè Giuda possa partecipare in questo mondo alla nuova esperienza.

Jean-Nepveu Degas

GIUDA NON RAPPRESENTA TANTO IL PROBLEMA DEL TRADIMENTO QUANTO IL MISTERO DEL MALE. Per salvare il mondo perdutosi a causa dell'uomo era necessario che il figlio di Dio fosse consacrato ed immolato. Di fronte ai suoi carnefici Dio ha implorato il perdono del Padre: « essi non sanno quello che si fanno ». Ha difeso l'irresponsabilità e si può pensare che questa preghiera sia stata ascoltata. Giuda non ha pronunciato nessuna parola di remissione. Egli è, oltre che uno strumento della reden-

zione, la vittima nera, in ultimo la vittima bianca, il corvo del malore precipitato sull'agnello della grazia. Giuda dannato è la consacrazione del Male, quel Male che non può scomparire, che è nato con la creazione del mondo e che dimora nella redenzione. Il Male sconfitto da Dio. Claude-André Puget e Pierre Bost non vogliono assolvere Giuda, ma cercano di spiegare il suo gesto, alleggerendo la storia del suo tradimento e delle sue colpe che pesano tuttora sul mondo. Se Giuda è colpevole unicamente per aver cessato di credere dopo aver troppo creduto, se è unicamente colpevole d'aver sostituito il suo dispositivo d'uomo al dispositivo di Dio, di aver tradito perchè ha spezzato la divinità del Figlio, se Giuda, infine, può essere salvato, anche il Male, allora, è temporaneo e non eterno e Dio ha l'ultima parola.
In questa scena in cui i discepoli sono raccolti attorno alla mensa, di fronte alla terribile asserzione di Gesù: « Uno di voi mi tradirà », il dramma di Giuda si compie e ci tiene sospesi. Tragedia interiore per gli slanci, per le angoscie di un'anima che alita verso le sommità e perde la speranza e singhiozza nella disperazione. Il racconto che il piccolo Marco fa della morte di Gesù, così sobrio ed in alcuni punti così discreto, è uno dei momenti culminanti della scena. Non si sfugge all'emozione provocata dall'arguta costruzione, dal rigore, dalla semplicità, dalla materia vivente e multipla dei caratteri, dalla densità carnale dei personaggi; dal dialogo, dalla semplicità e dal calore di interpretazione.

Marcelle Capron

UN TALE CHIAMATO GIUDA

Un tale chiamato Giuda è stata rappresentata alla « Comèdie Caumartin » il 1° aprile 1954, con la regìa di Jan Mercure. Scene e costumi di Léonor Fini; interpreti Paul Meurisse e Marguerite Jamois.

★ *Nella foto in alto i due interpreti principali, rispettivamente come Giuda e Lea. Così pure nella piccola foto accanto al titolo. Qui a destra, Meurisse e J. P. Caussimon (Il poliziotto).*

UN TALE CHIAMATO GIUDA

CLAUDE-ANDRÉ PUGET

CLAUDE-ANDRÉ PUGET

Nato a Nizza il 22 giugno 1905, compì i suoi studi presso il liceo di quella città a fianco di Giorgio Neveux, Maurizio Jaubert, Giuseppe Kessel e sotto la guida di Jules Romains, insegnante di filosofia. Esordì nel 1923 con una serie di poemi, l'ultimo dei quali era intitolato « Pendio sul mare ». Nel 1924 pubblicò un'altra raccolta di versi dal titolo « Mattino agli uliveti » alla quale seguì, nel 1927, un piccolo libro di poemi in prosa intitolato « Il miracolo del dormiglione ». Collaborò inoltre a diverse riviste letterarie. In seguito abbandonò la sua professione d'avvocato per recarsi a Parigi dove fece rappresentare, nel 1931, al Teatro Michel, la sua prima commedia intitolata La linea del cuore.

Questo giovane poeta che aveva civettato col surrealismo stava conquistandosi il posto sulle scene d'avanguardia del teatro parigino. Ottenne un vivo successo e la critica lo esaltò. La poesia del suo dialogo non sfugge ad una certa facilità ed il tema si appoggia ad un romanticismo un po' fittizio, ma la trama è descritta con molta fantasia e finezza.

Alcuni soggetti non presentano però nulla di nuovo, ad esempio questo: un uomo uscendo da un ascensore s'incontra con una donna che si reca ad un ballo mascherato ed è preso dal fascino di questa dama. Decide di rintracciare la signora: si traveste e si reca anch'egli al ballo per cercarla, ma la dama ha scambiato il costume con un'amica, il che genera un equivoco. Le proposte dell'amica deludono il nostro uomo, il quale confida il suo malumore con un personaggio mascherato che non è altri che il marito della dama. Finalmente scopre il proprio errore e ritrova la donna, la quale ricambia il suo sentimento.

Alcuni mesi prima rappresentò una commedia in un atto dal titolo: Pas de Taille, *scritta in collaborazione con Henri Jeanson e presentata al Grand Guignol; nel settembre del 1932 fece rappresentare al Teatro Michel la commedia* Valentin de Désossé; *sempre nello stesso Teatro nel 1934 fu rappresentata* Tourterelle. *Puget intanto pubblicava una nuova raccolta di versi, vale a dire « La Chute du Printemps ». Nell'aprile del 1938, fece rappresentare, al Teatro Michel,* Les jours heureux. *Da questo momento il suo nome risuonò in tutto il mondo. I « giorni lieti » si riferiscono a quelli dell'adolescenza, quando gli animi scoprono l'amore e si tuffano in esso con passione. In una casa di campagna, durante le vacanze, tre giovanette e due giovanotti, rispettivamente sorelle e cugini, rimangono soli poichè i loro genitori sono tenuti lontani per la morte di una vecchia parente. Una delle giovani ragazze si innamora del proprio cugino, ma questi, pur avendo compreso ogni cosa, non presta molta attenzione. La ragazza, allora, per ingelosirlo, d'accordo con sua cugina, decide d'inventare la storia di un flirt con un giovane aviatore che avrebbe incontrato durante una gita a Versailles. Questo giovane presentava alcuni particolari e cioè: un casco blu ed un fazzoletto rosso. Accade però un colpo di scena: la porta si apre ed appare veramente un aviatore vestito di bianco, con un fazzoletto rosso legato al collo. Le due amiche hanno raggiunto il loro scopo: il cugino è geloso; ma questo scopo non le interessa ormai più. Il bell'aviatore ha fatto breccia nel cuore di tutte e tre le ragazze, in particolar modo in quello delle due cugine che lo avevano inventato. A sua volta egli si trova in imbarazzo e non sa per quale delle tre decidersi. Intanto i cugini si irritano nel vedersi disdegnati e decidono di polemizzare con il loro nuovo amico il quale decide di abbandonare ogni iniziativa e di allontanarsi durante la notte. Prima però si incontrerà con le due ragazze che spiavano ogni suo gesto ed ambedue gli dichiareranno il loro amore. La prima lo sorprende abbracciato alla seconda, fugge disperata e tenta il suicidio buttandosi giù in una cava riportando la frattura di una caviglia. Preso da rimorso, l'aviatore decide nuovamente di lasciare quella casa e la sua partenza addolora le ragazze invaghitesi di lui. Il fascino essenziale di questa commedia è costituito dalla freschezza dei sentimenti espressi, dalla gentilezza con la quale tutti questi giovani sono presentati e dalla delicatezza con la quale la loro giovinezza è stata compresa e resa sensibile.*

La commedia Notte e giorno *che fu trasmessa per radio nello stesso anno è di uno spirito*

molto diverso. È costituita da un atto e sei quadri e ricorda le scene di J. V. Pellerin e di Georges Neveux. Una donna lavora di fantasia mentre il marito dorme. Nella sua mente si affollano ricordi d'infanzia, iniziative soffocate, desideri d'evasione e persino il desiderio di uccidere il marito che essa ama. Questi sentimenti sono materializzati in alcune rapide scene, aspre e tese.

Con Un petit Ange de rien du tout, *rappresentata nel maggio del 1940 al Teatro Michel, Claude-André Puget, tentò di introdurre la pantomima del giuoco abituale della commedia parigina. Il pubblico ritrova i personaggi che è lieto di rincontrare, persone giovani e simpatiche che si amano o che stanno per amarsi, un amico devoto che può servire come esempio di virtù, un dialogo rapido, spirituale, giochi di parole, buon umore, gaiezza e poi, tutto ad un tratto, questa intromissione del soprannaturale. Un angelo assume sembianze umane e precisamente una forma femminea e si introduce nella casa di Patrizio, innamorato di Francesca. Myrièle, l'angelo, porta scompiglio e disordine nel cuore di Patrizio conquistando il suo amore. Infine Myrièle ritorna un angelo, malgrado tutto il sentimento che essa prova per Patrizio e tutto rientrerà nell'ordine. Questa trama è bellissima, fragile e leggera, d'una fantasia assimilabile per il pubblico parigino.*

Scacco a Don Giovanni, *rappresentato nel dicembre 1941 al Teatro degli Ambasciatori, si allontana molto dal genere di commedia parigina. L'autore ci presenta, nell'ambiente spagnolo della leggenda di Don Giovanni Tenorio, una giovane donna ardente e delusa. Ritrova Don Giovanni e decide di beffarlo. A tale scopo si traveste da uomo e prima di rivelarsi a lui gli fa credere di essere un suo cugino, solleticando la sua curiosità con storie di amori immaginari e, grazie ad una messa in scena ben combinata, lo pone in una situazione ridicola. Ma Don Giovanni, accortosi di essere stato giocato, le rende la pariglia nella notte stessa, facendole credere di aver appiccato il fuoco al palazzo, che la morte li attende e che non rimangono più a loro che alcuni istanti per amarsi disperatamente. Riuscito nel suo intento, Don Giovanni pensa di andarsene, ma la donna lo ama e per stimolare la sua gelosia ed indurlo a rimanere riprende gli abiti maschili. Ma lui è cinico e l'amante reagisce schiaffeggiandolo: si battono in duello, essa lo ferisce e Don Giovanni muore confessandole il proprio amore.*

Questo intrigo è molto piccante, pieno d'invenzione, di fantasia, ricco di quel colore e di quell'atmosfera che ben gli conviene.

Con Grand Poucet, *presentato nel dicembre 1943 al Teatro Montparnasse-Gaston Baty, Claude-André Puget entra questa volta pienamente nella fantasmagoria. Siamo nel XVI secolo, Poucet è un signore molto considerato presso la Corte poichè possiede un paio di stivali, detti « dalle sette leghe », che gli permettono di essere il più rapido corriere del re. Ma a lungo andare gli stivali si logorano e Poucet presagisce che senza di essi la sua vita a Corte finisce e corre ai ripari, affrontando nuovamente l'orco per carpirgliene un altro paio. Per riuscire nel suo intento cede la propria fidanzata, una gran dama di Corte, all'orco. Poucet però è amato da un'amica d'infanzia che lo salverà. Questa commedia è per Puget il mezzo per presentare la dualità di questi amori, uno fittizio e di convenzione e l'altro puro e profondo che rianimerà Poucet ad una vita più sana e ad una più nobile dignità interiore. In questa opera Claude-André Puget ha saputo presentare, con il miglior successo, quella poesia che è in lui e che al teatro si manifesta così leggera e così incantevole. Nella biografia di Puget si trovano lavori deliziosi, scritti con una fantasia e con qualità pittoresche che fanno di lui uno degli autori del nostro tempo particolarmente dotato di fantasia fresca e sottile.*

George Pillement

Le opere di Claude-André Puget sono classificate fino a questo punto (1943) sotto la denominazione « Le Théâtre du Boulevard » del quale fanno parte antologicamente una quarantina d'autori, i cui nomi vanno — grosso modo — da Alfred Capus o Donnay o Wolff fino a Jean-Jacques Bernard, Amiel, Natanson, per finire con Charles de Peyret-Chappuis e Claude-André Puget. Ma quest'ultimo e sempre a proposito della sua opera *Un nommé Juda*, afferma ora di essere volontariamente emigrato dal « Boulevard ». Dichiarazione polemica nella quale un giudizio critico non può essere dato rapidamente: occorre una lunga stagione d'attesa, visto che in quel disprezzato o ripudiato Théâtre du Boulevard, i primi nomi, sempre antologicamente, sono nientemeno George de Porto-Riche, George Feydeau, François de Curel, ecc.

UN TALE CHIAMATO GIUDA

TRE ATTI DI CLAUDE-ANDRÉ PUGET E PIERRE BOST

TITOLO ORIGINALE "UN NOMMÉ JUDA" * VERSIONE ITALIANA DI ICILIO RIPAMONTI

Le persone

GIUDA - BARTOLOMEO, fabbro - GIACOMO, falegname - TADDEO, droghiere - FILIPPO, carovaniere - ANDREA, appaltatore di pescherie - MATTEO, doganiere - SIMONE, calzolaio - TOMMASO, contadino - IL POLIZIOTTO - MARCO, tredici anni, garzone di Bartolomeo - LEA - GIOVANNA, madre di Marco.

Nessun intervallo deve esserci fra il secondo e il terzo atto

Una sala dai muri nudi intonacati a calce. In fondo, una porta su alcuni gradini dalla quale si intravede un piccolo cortile. Una finestra più larga che alta, con un'invetriata fissa, translucida. Di fianco, un'altra porta. Un camino. Un'incudine. Un bancone. Un letto di cinghie di cuoio intrecciate. Alcuni sgabelli. E' una bottega modesta, ma miserabile. All'aprirsi del sipario, Lea è seduta sul letto, con i gomiti sulle ginocchia e il capo chino. In un angolo il piccolo Marco sta preparando un fagotto. Ogni tanto sorbe col naso come se stesse per scoppiare in pianto da un momento all'altro. Bartolomeo - ci troviamo nella sua bottega - Giacomo, Taddeo e Filippo sono impegnati in una vivace conversazione. Durante questo inizio di scena, Lea, che non perde una parola della conversazione, serba l'atteggiamento di chi è tutt'altro che d'accordo. Di tanto in tanto ella getta a quelli che parlano uno sguardo nient'affatto benigno, oppure dà in certe scrollatine di spalle).

BARTOLOMEO (*con la più dichiarata incredulità*) — Ma andiamo!... Via!

GIACOMO — Come, « andiamo »!

BARTOLOMEO — E smettiamola con le frottole.

TADDEO (*rivolgendosi agli altri come per chiamarli a testimoni*) — Sono frottole, secondo voi?

BARTOLOMEO (*alzando le spalle*) — Sopra a un asino, poi!

GIACOMO — Sopra un asino, sopra un asino!

BARTOLOMEO (*bruscamente*) — Voi mi volete sfottere.

TADDEO (*piccato*) — D'accordo. Come ti pare!

BARTOLOMEO — Ma insomma, non vorrete farmi credere che per la sua entrata ufficiale...

TADDEO — Come ti pare, come ti pare, ti ho detto!

BARTOLOMEO — ... egli si sarebbe messo sopra un asino! Un asino, dico! Come... come dire... come... come un asino, insomma!

FILIPPO (*rettificando*) — Ah, un momento!

GIACOMO (*spalleggiando Filippo*) — Un momento!

TADDEO — Eh già, sentite il resto!

GIACOMO — Noi non abbiamo detto un asino... come un asino!

FILIPPO — Ci sono asini e asini. E quello là...

GIACOMO — Era grande! Bello.

FILIPPO — Ben nutrito. Dal pelo rilucente.

TADDEO — Un asino da signoroni.

GIACOMO — Grigio.

TADDEO (*precisando*) — Grigio tendente al bluette.

FILIPPO — Cioè del tipo più raro.

GIACOMO (*approvando suo malgrado*) — E più caro.
FILIPPO — Esattamente!
TADDEO — Vedi bene!... (*Riprendendo il discorso*) E non aveva minimamente paura, nonostante tutta quella gente che pure faceva un gran baccano.
FILIPPO — Nonostante i tafani che pungevano forte.
TADDEO — E baldanzoso, soprattutto. Ecco baldanzoso.
GIACOMO — Baldanzoso, come se avesse capito.
TADDEO (*confermando, dolcemente*) — Ma... esso aveva capito. (*Segue una pausa*).
BARTOLOMEO (*cominciando a cedere*) — Sì... evidentemente, così la cosa mi piace di più. (*Lea guarda Bartolomeo con un sorrisetto ironico. Questi è un po' imbarazzato e non sostiene lo sguardo di Lea che riprende immediatamente la sua posizione di « assente ». Bartolomeo avvicinandosi agli altri*) C'è sempre il fatto, però, che io insomma avrei preso un cavallo.
TADDEO — Certo: tu!
GIACOMO — Appunto. Non lui.
BARTOLOMEO — In che senso?
TADDEO — Ti dirò! Dunque...
BARTOLOMEO (*a Taddeo*) — Però, io non riesco a capire! (*Agli altri*) Ma voi, non potevate procurargli un cavallo?
TADDEO — Certo, che potevamo. E infatti anche noi, sì, anche noi, come te, in un primo tempo avevamo pensato a un cavallo. L'avevamo pensato, proprio come l'hai pensato tu e come l'avrebbe pensato qualsiasi altro imbecille... (*Risolino di Lea. Taddeo s'interrompe; riprende quindi il discorso, dopo aver guardato Lea*) Volevo intendere: come avrebbero pensato tutti. Ma il fatto è che noi, eh, sì a noi... nessuno ci ha chiesto un parere.
BARTOLOMEO — Ah!
FILIPPO — Se lui ce lo avesse domandato, noi gli avremmo detto: un cavallo, s'intende.
TADDEO — Invece ci ha detto soltanto: « un asino ».
FILIPPO — Ecco!
GIACOMO — E quando ha visto che noi restavamo come dei... come te, insomma...
FILIPPO — ... ché alcuni di noi avevano intenzione di discutere sulla faccenda...
TADDEO — Come te...
GIACOMO — E questo lui lo avverte immediatamente e non gli piace affatto... Allora, per evitare ogni storia, ci ha spiegato che l'asino era nelle Scritture...
TADDEO — ... e ci ha detto dove si sarebbe trovato...
BARTOLOMEO — Nelle Scritture?
TADDEO — Come sarebbe a dire « nelle Scritture »? Ah!... No! Ci ha indicato il luogo in cui si sarebbe trovato l'asino. Noi siamo andati e abbiamo trovato l'asino.
BARTOLOMEO — Davvero!... (*Resta colpito dalle parole di Taddeo. Guarda verso Lea, che non si scompone e scotendo la testa dice fra sé, ma un po' rivolto anche alla donna*) C'era l'asino...
FILIPPO — C'era. Allora noi, di colpo, capisci...
GIACOMO — In un batter d'occhio...
BARTOLOMEO — Prendete l'asino...
FILIPPO — Prendiamo l'asino...
TADDEO — Lui vi monta sopra...
GIACOMO (*estasiato*) — E allora...
FILIPPO — E allora, a partire da quel momento, Bartolomeo, vecchio mio, tu che continui a parlare di asini, di asini non ce n'era più, tu mi capisci!
GIACOMO — Quello non era più un asino!
TADDEO — No. Era... un'altra bestia. Una... una cavalcatura...
GIACOMO — Regale.
TADDEO — E neanche! Neanche una bestia, direi! Piuttosto un... un trono, tò!... Un trono... che veniva avanti su piccoli piedi equini, nel sole!...
GIACOMO — Noi intanto avevamo tagliato alcuni rami di palma...
FILIPPO — Di olivo... di oleandro...
TADDEO — Ed anche gli amici.
BARTOLOMEO — Quali amici?
FILIPPO — Quelli di Galilea...
GIACOMO — Che erano discesi per la Pasqua...
FILIPPO — E che si sono messi a gridare a squarciagola appena lo hanno riconosciuto.
TADDEO — Bisognava vederli!
GIACOMO — Sì. Infatti essi avevano bevuto tutta la notte!...
FILIPPO — In breve, egli ha fatto una di quelle entrate!
TADDEO — Che spaccava tutto. Perché, inoltre, quelli che non avevano più voce, indovina che hanno fatto? Si affrettano a prendere i mantelli, gli scialli, le sciarpe della domenica, e là, per terra, un vero tappeto sotto i piedi dell'asino...
BARTOLOMEO (*estasiato*) — Sotto i piedi del trono!
TADDEO (*ridendo di piacere*) — Sotto i piedi del trono, dici bene...
FILIPPO — E, immediatamente, quelli ricominciano a urlare più che mai... E che cosa urlavano? Indovina!
BARTOLOMEO (*gridando*) — « Viva Gesù »!
FILIPPO — Meglio ancora. Stai attento. A urlare: « Evviva il nostro Re »! (*Pausa. Tutti sono a un*

tempo estasiati ed inquieti. Lea presta maggiore attenzione).

BARTOLOMEO — « Viva il nostro Re »?

FILIPPO — Proprio così!... Domandalo a Giacomo.

GIACOMO — Sì... E l'interessante - seguimi bene - l'interessante non sta tanto nel fatto che essi abbiano gridato: « Viva il nostro Re »... Nota bene che questo procura già moltissimo piacere. Ma sta nel fatto che lui li abbia lasciati fare. Non ha detto nulla.

BARTOLOMEO (*che a tutta prima non comprende*) — Ah, sì?... perché...

TADDEO (*trionfante*) — Ma è tutto qui, vecchio mio! Tutto ciò indica che questa volta ci siamo: Lui accetta! Vuol dire che l'ora è venuta! E ne è prova il fatto che dell'asino si parlava nelle Scritture. Che cosa mi vuoi ancora obbiettare? Oh, mio vecchio Bartolomeo? (*Pausa*).

BARTOLOMEO (*umiliato*) — Non potrò mai perdonarvi tutto ciò.

GIACOMO (*sorpreso*) — Che vuoi intendere, quando dici « ciò? ».

BARTOLOMEO — Ecco, voglio intendere « ciò ». Di aver preso parte a tutto ciò senza di me. Da quando ci conosciamo, ce ne sono state senz'altro di cose che voi avrete visto senza di me. Ma quella là avrei potuto vederla anch'io. Perché non mi avete chiamato? Tutto è avvenuto a soli cinquecento passi da qui. E a voi non è stato possibile avvertirmi?

FILIPPO (*duramente*) — Non abbiamo avvertito nessuno. Tutti sono venuti là da soli. Bisognava che ti decidessi in tempo. Sono sei mesi che ci conosci. Se tu ti fossi preoccupato in tempo di venire con noi...

TADDEO (*a Filippo*) — Non te la prendere, Filippo. (*A Bartolomeo*) L'importante è che siamo qui e che abbiamo pensato di lasciare gli altri per venire da te e portarti con noi. E quanto al fatto che tu desideri vedere queste cose, sta' tranquillo che ne vedrai altre. Senti! Conosci la storia dei vignaioli che lui racconta? « Quelli che arrivano al lavoro per ultimi possono guadagnare quanto i primi ».

BARTOLOMEO — Ah, sì?

GIACOMO — Certo. Del resto più o meno è giusto che sia così.

TADDEO (*a Bartolomeo*) — Giusto o non giusto, approfittane.

FILIPPO (*a Bartolomeo*) — Scusami, ma in fondo perché hai esitato tanto? Di che avevi paura? Di lui, forse? Di noi? Parla!

BARTOLOMEO — Macché! Paura di me, piuttosto, un po', sì. Non mi sentivo abbastanza sicuro di me. Ma adesso...

LEA (*freddissima, intervenendo*) — Ma adesso eccoti qua sicuro di te, di lui, e tutto ringalluzzito solo perché una banda di ignoranti ha gridato: « Evviva il nostro Re »! (*Agli altri*) E voi lo stesso, tutti ringalluzziti, nevvero? (*L'uscita di Lea ha gettato turbamento. Una breve pausa*).

GIACOMO (*cortese, ma deciso*) — Ma sì, signora. Ci sentiamo fieri.

LEA — E anche lui? Il... il... « Re? ».

TADDEO (*conasemplicità*) — Oh, no. Egli non è... « fiero o non fiero ». Egli è quello che è.

LEA — Accidenti! Non ha paura?... « Evviva il Re », così! La polizia non vi ha messo dentro voi e il vostro re?

FILIPPO — Ascoltate...

LEA — Siete fortunati. Ne hanno schiaffati dentro per molto meno.

FILIPPO — Esatto. Lo vedete voi stessa: ma lui, no.

GIACOMO — Oh, ci sono stati, sì, due o tre attaccabrighe che ci volevano far tacere. Ma sapete che cosa ha detto loro Gesù? E con questo gli ha chiuso il becco. Dovevate vederli! Ha sempre di queste uscite. E chissà dove le va a pescare.

TADDEO — Ha detto loro, due punti: « Se quegli uomini tacessero, sarebbero le pietre a gridare ».

LEA (*apprezzando, ironicamente*) — Ooh! Ma che bravo!

FILIPPO — D'altra parte, è vero che esse hanno gridato.

LEA — Chi? Le pietre?

TADDEO — Sì, alla fine... le pietre dei muri... (*Garbatamente*) Oh, una semplice eco, forse... Badate bene... non è che io voglia insistere su questo punto.

FILIPPO — Un'eco... Un'eco... Perché non avrebbero dovuto gridare le pietre? Ne abbiamo viste di ben più belle!

GIACOMO — Quanto a questo, sì.

FILIPPO — E ne vedremo di ancora più belle, come ben diceva Taddeo adesso che è iniziato il vero inizio di tutto.

LEA — Il vero inizio di che?

TADDEO (*con dolcezza*) — Ma l'inizio di... L'inizio della felicità, signora.

LEA — Della felicità? Non mi fate morir dal ridere. (*S'intende una risatina artefatta di Marco, una specie di singhiozzo*).

BARTOLOMEO (*fa un vivace gesto verso Marco, come per dargli uno schiaffo*) — Che cos'hai da ridire, tu!

LEA — Ah no, eh! Tu a lui dài già abbastanza dispiaceri così. Figuriamoci se lo picchiassi! Non è che ciò mi riguardi. Ma lo stesso...

BARTOLOMEO (*sconcertato, ma piuttosto propenso a parlar d'altro*) — Io? Io gli dò dei dispiaceri?

LEA — Non vedi che è triste perché te ne vai?

BARTOLOMEO — Triste, triste... A quell'età non si è « tristi »...

LEA — A quell'età non si osa dirlo. Ecco tutto.

MARCO — Mica vero, signora Lea. Non sono triste.

BARTOLOMEO — Perbacco! Marco sì, che è un uomo.

LEA — Non ancora, per fortuna.

BARTOLOMEO — Ma come no! Vero, che sei un uomo, Marco? E che ci siamo spiegati noi due e che trovi che ho ragione di partire?

MARCO — No.

LEA — Là! Sentito?

BARTOLOMEO — Fa lo spavaldo perché ci sei tu. Aspetto solo che conosca Gesù. Ed anche lui lo amerà.

MARCO — No.

BARTOLOMEO (*infuriato*) — Ti dico che lo amerai! Hai capito?

MARCO — No.

TADDEO (*intervenendo, con dolcezza*) — Ma sì, comprenderai...

LEA — E se non vuole comprendere? Lo costringerete?

TADDEO — Costringere... No... Non si costringe la gente a comprendere. L'umanità comprende, ecco tutto. State attenta... Vi faccio un esempio: Un monello vuole giocare con il fuoco. Egli rovista nel camino, prende un tizzone, si brucia, grida. Che cosa gli si dice allora? Gli si dice: « Ecco qua. Capisci, adesso? ». Ecco... quando una cosa è veramente vera, si comprende immediatamente. Con lui, è la stessa cosa.

GIACOMO (*ridendo*) — Stai facendo delle parabole, tu pure? (*Ridono tutti, discretamente, tranne Lea e Marco*).

TADDEO (*un po' confuso*) — Dicevo così, tanto per farmi capire dal ragazzo...

GIACOMO — Nessuno ti rimprovera nulla.

TADDEO (*a Lea*) — Finché non l'avrete visto, non potete giudicare. Anche per noi fu così. Datemi ascolto... E' una cosa che non si può capire se non s'è visto di persona. Avevo appena messo su bottega... Erano dieci anni che attendevo ciò... E' il momento in cui occorre lavorare di più nella vita... Ero felice con mia moglie. E come no! Dopo quattro anni di matrimonio!... Due figli: un ragazzo e una ragazza. Tutto bene, insomma. Una drogheria, buona clientela, buona salute... La testa sulle spalle... In una parola: tutto... Dalle mie parti si diceva: « Se Taddeo - sono io - fa qualche cosa, puoi star certo che si regge in piedi ». Ed è vero. Ebbene, io, signora, il giorno che egli è passato dalle nostre parti, la sera stessa, ero sulla via, dietro a lui. E non l'ho più abbandonato da tre anni. Riconosco che avevo lasciato i miei affari in regola, ma quand'anche...

BARTOLOMEO — La rimpiangi la tua bottega?

TADDEO — No. Non è la parola esatta. Sicuro, ci penso spesso. La rivedo. Con mia moglie che cerca di cavarsela da sola... E' un lavoro pesante, capite bene, per una donna. Gli affari sono difficili e, in un certo senso, è una sfortuna aprire un negozio quando si è costretti ad assentarsene... Ma non rimpiango niente... No... (*Tace... Pensa un istante... poi*) E' strano, ma è così.

LEA (*ironica*) — Un incantatore!...

TADDEO (*un po' sconcertato*) — Come?... Se volete... Strana l'espressione... Non abbiamo mai visto la cosa sotto questo aspetto...

FILIPPO (*vivacemente*) — No. D'altra parte, definite tutto ciò come vi piace; ma è la pura realtà. Io non ho nessuna bottega, io, né moglie né bambini. Facevo il carovaniere. Quando si viaggia, in groppa al cammello, o quando si cammina a fianco a lui, non si ha nulla da fare, allora si dorme, o si pensa. Ma c'è che io non sapevo a che cosa pensare e non pensavo a niente e mi annoiavo. E' vero che ci sono i miraggi, che costituiscono un indubbio elemento di distrazione. Si ha sete. Si crede d'essere lì lì per bere. Vatti a far fottere, invece!... Poi, un giorno, l'ho visto. A Cafarnao, era. L'anno scorso. Parlava... Questo fatto allora mi ha fornito un argomento per pensare, e, per capire meglio, mi sono messo a camminare dietro a lui, insieme agli altri. Era un miraggio vero. Quella volta, ho bevuto. Capite che cosa voglio dire?

LEA — Siete un fortunato, voi.

FILIPPO — Eh, sì. E' quel che dico io.

TADDEO (*insiste*) — Vedrete. Vedrete. Incontrammo un tale, una volta, che era fuori dei gangheri perché eravamo passati attraverso il suo campo. In verità bisogna confessare che avevamo rubacchiato qualche spiga... Quel tipo ci stava aspettando dall'altra parte del campo con delle pietre. Bene. Attraversiamo. L'uomo vede Gesù, Gesù gli parla,

l'uomo non poteva più gettare il suo sasso... Egli lo guardava nella mano, il sasso, insomma... Non sapeva più che cosa farne... Rideva... E' venuto con noi. Si chiama Tommaso.

BARTOLOMEO (*rapito, rivolto a Lea e Marco*) — Ecco... Vedete?... (*Lea scuote le spalle*).

MARCO (*insolente*) — Io non vedo assolutamente niente.

BARTOLOMEO (*adirandosi*) — Vuoi fare la persona educata una buona volta? E' questo il modo di parlare?... Un ragazzo di bottega?

MARCO — Io non sono più il vostro ragazzo di bottega, dato che chiudete bottega e mi rimandate a casa.

BARTOLOMEO — Ma porca miseria! Dammi retta. Sono tre anni che ti sto insegnando il mestiere, no? Sono il tuo principale e tu mi vuoi bene. Se ti avessi detto: «Vieni, si va a lavorare in un'altro posto, non avresti risposto né "a" né "ba", e saresti venuto. Non è vero?

MARCO — Per forza!

BARTOLOMEO — Ebbene! Io sono il garzone di Gesù, cerca di capire, Egli mi ha detto di seguirlo. Non me lo ha «domandato». «Mi segui?». Me lo ha detto. Per fare il mestiere che ha inventato lui. E quando io avrò imparato quel mestiere, verrò a insegnarlo a te. (*Bartolomeo pone la mano sulla testa di Marco, che non osa sottrarsi*).

MARCO — Io preferisco il vostro, di mestiere.

BARTOLOMEO — Figurati! Lattoniere!

LEA — Non sei lattoniere, diglielo. Sei fabbro.

MARCO — Armaiolo, persino!

BARTOLOMEO — Come vi pare. Non importa. C'è di più bello nel mondo da fare.

FILIPPO — Sì!

GIACOMO — Sì! (*a Marco*). Anch'io ero come te. Credevo che nulla vi fosse di meglio del mio banco da falegname che ero. E nota bene che io ho rinunziato al mio lavoro in maniera ancor più singolare che gli altri. Perché il mestiere, sono stato io a insegnarlo a Gesù. Per così dire, Gesù era il mio piccolo Marco. Lo dirigevo, lo correggevo. Poi, un giorno, egli ha parlato, ed io ho piantato tutto in asso per seguirlo. Pertanto, posso giurarti che nel mestiere di falegname egli si mostrò tutt'altro che miracoloso. Sì. Tutt'altro che miracoloso. Sia in falegnameria, sia in qualsiasi altra cosa ordinaria... (*Si apre bruscamente la porta. Nel riquadro della porta appare il poliziotto verso il quale si volgono tutti*).

BARTOLOMEO (*allarmato*) — Che succede? (*Riconosce il poliziotto*) Ah... Bene... Che cosa vuole, la polizia?

IL POLIZIOTTO — Un tale chiamato Giuda, è qui?

BARTOLOMEO — Dipende. Quale Giuda? Quello che è in prigione? Che altro c'è? Perché credo che lo abbiano liberato stamattina!

IL POLIZIOTTO — E' stato messo in libertà. Sì. Parlo di lui, infatti. Abita presso di voi?

BARTOLOMEO — Sì.

IL POLIZIOTTO — E' in casa adesso?

BARTOLOMEO — No. Lo stiamo aspettando. Non lo abbiamo ancora visto.

IL POLIZIOTTO — Strano! In genere quando si esce di gattabuia si torna a casa.

BARTOLOMEO — Infatti. Ma si tratta d'un individuo che non agisce mai come gli altri.

IL POLIZIOTTO (*diffidente*) — In conclusione, non è qui?

BARTOLOMEO — Ve l'ho detto, no. Guardate pure in giro, se volete. (*Fa un gesto verso la porta di destra*) La sua camera è là. (*Il poliziotto si muove verso la camera, poi torna indietro*).

LEA — Ma innanzi tutto, si può sapere che cosa volete da lui? Ha scontato la prigione. Non potreste lasciarlo in pace?

IL POLIZIOTTO — Come? Ah! Ma sei tu! la mia bella Lea! La cara piccina della Via Bassa... A proposito, è molto tempo che non ti si vede più, nella via Bassa. Che cosa ci stai a fare qui?

LEA — Sto aspettando Giuda.

IL POLIZIOTTO — E' il tuo amante?

LEA — Vi riguarda forse?

IL POLIZIOTTO — Tutto mi riguarda, anche te, come il resto. Dov'è che abiti?

LEA — Qui a lato. In via dei Tessitori.

IL POLIZIOTTO — Hai fatto la dovuta dichiarazione?

LEA — Quale dichiarazione?

IL POLIZIOTTO (*ridendo volgarmente*) — Non la dichiarazione d'amore, pollastrina mia. Ma quella di cambiamento di abitazione. (*Lea accenna di no col capo*) Sai bene che cosa ti può costare. In altri posti che non il tuo quartiere non ti è permesso... «esercitare».

LEA — Io non esercito più.

IL POLIZIOTTO — Anche questo, in tal caso, bisognava dichiarare. E come vivi ora?

LEA — Sono affari miei.

IL POLIZIOTTO — Lo dici tu! Vedremo in seguito. Per il momento, quando avrete visto il sunnominato Giuda ditegli di presentarsi al posto di polizia.

LEA — Per fare che cosa?

Il Poliziotto — Nulla. Perché si abbia il piacere di rivederlo. Per fare quattro chiacchiere. In due anni di vita comune, abbiamo avuto il tempo di fare amicizia. Ed ora non è bene perderci di vista, no...

Lea — Credete che sia una pecorella?

Il Poliziotto — No, no, no. Non t'arrabbiare. Due anni di prigione, capisci bene, possono cambiare un uomo.

Lea — Non lui.

Il Poliziotto — Cambierà in seguito, allora, se lo voglio.

Lea — Mi sbalordirebbe. Giuda ha le sue idee.

Il Poliziotto — E io le mie.

Lea — Voi delle idee? Non fatemi ridere... (*Il poliziotto si mostra divertito*).

Bartolomeo (*intervenendo, timidamente*) — Suvvia! Suvvia!... E' nervosa... (*A Lea*) E tu calmati, Lea...

Lea (*modificando i suoi toni, a malincuore*) — Io a lui non sto chiedendo niente. Perché lui si occupa di me? (*Pausa. Il poliziotto, brav'uomo, annusa in aria, e dice per rompere lo stato d'imbarazzo*).

Il Poliziotto — C'è un buon odore. Sei tu che fai cucina qui?

Lea — Al momento, sì. Per il momento sono venuta a fare la cuoca.

Il Poliziotto — In onore al signor Giuda?

Lea — In onore a lui.

Il Poliziotto — Un cosciotto di castrato! Vi trattate bene!

Bartolomeo — Vi piace?

Il Poliziotto — Si capisce!

Lea — E' per Giuda. Per nessun altro.

Il Poliziotto — Grazie egualmente. (*Pausa*) Costa caro, il cosciotto di castrato.

Bartolomeo (*calmo*) — Sì. Piuttosto. Gli affari vanno bene.

Il Poliziotto (*guardandosi in giro*) — Non si direbbe. E' piuttosto squallido qui.

Bartolomeo — Ho sospeso tutte le ordinazioni. Sono in procinto di partire.

Il Poliziotto — Per dove?

Bartolomeo — Avete finito di interrogare?

Il Poliziotto — No. La sola cosa seccante del mio mestiere sta nel fatto che si è costretti a interrogare ogni momento. E che nessuno ponga domande a noi. E ne sentiamo un po' la mancanza. Conosco gente che non osa domandarmi neanche: « Come stai? ». Dunque, altra domanda: « Chi sono questi signori? ».

Bartolomeo — Amici.

Il Poliziotto (*ghignando*) — Provinciali?

Bartolomeo — Proprio così.

Filippo (*vivacemente*) — Della Galilea.

Il Poliziotto — Senti, senti!

Giacomo — Perché: « senti, senti »?

Il Poliziotto — Poco tempo fa non eravate vicino alla Porta d'Oro?

Giacomo — No. Perché?

Il Poliziotto — No? Proprio no, no?

Taddeo — Proprio no-no. Perché?

Il Poliziotto — Perché c'è un tipo delle vostre parti, a proposito: proprio della Galilea... che se ne è arrivato su un asinello, insieme a un certo numero di brava gente, anche di Galilea, per l'appunto... che hanno creduto opportuno fargli fare un'entrata trionfale... Una gazzarra, sapeste... Non avete sentito parlare di questa faccenda?

Filippo — No.

Il Poliziotto — No? Devono essere un po' duri d'udito quelli di Galilea. E un po' bugiardi... Ma questo è affar vostro. Io non vi posso impedire di entrare nella città, è Pasqua. Ma... Ma se doveste ancora incontrarlo quel vostro paesano... come si chiama, già... Qualcuno me lo ha detto... Ah!... Giosué... No... Giusuà... Ma che, neanche questo... Insomma, qualcosa del genere.

Lea — Gesù.

Il Poliziotto — Gesù! Ecco! (*Pausa*) Come lo sai, tu? (*Tutti si volgono verso Lea. Una pausa brevissima*).

Lea — Le puttane conoscono tutti.

Il Poliziotto — Ben detto. (*Agli altri*) Se doveste incontrarlo, a volte, per puro caso, dato che voi non lo conoscete, ditegli da parte mia, che una volta ci si può passar sopra, alla sua piccola manifestazione regionalista; per una volta ci si passa sopra al fatto che si fa ventilare con grandi foglie di palma da una marmaglia che grida cose che non si devono assolutamente dire!... Ma, siccome c'è stato un po' di disordine, e dei mercanti si sono lamentati del fatto, sarà meglio evitare che l'incidente si ripeta. Eh? Vi dico questo nell'interesse suo, di quel vostro coso là, sì, Gesù, come dice la signora... perché faccia attenzione. Se l'amore per certe cose rientra nel suo carattere, ditegli che la gente con manie di grandezza, di questi tempi, non è vista di buon'occhio... Ecco, dunque. Cercate di farglielo ben capire, se possibile... E con ciò, salve! E mi raccomando di mandarmi il signor Giuda, eh? (*Va verso la porta*).

Lea — Non lo vedrete.

IL POLIZIOTTO — Che divertimento, le ragazze! Passano la vita a dire «no» e a fare «sì»... Ma, in definitiva, tu sei fortunata, visto che stamattina sono di buonumore. (*Esce. Una pausa*).

BARTOLOMEO — E meno male che lui non è dei peggiori soggetti. (*Una breve pausa*).

LEA — Di', che cosa vogliono ancora da Giuda? Che cosa bolle in pentola?

BARTOLOMEO — Eh! Non ne so più di te! Se non ci vuole andare, Giuda, non ci andrà.

LEA — Comodo, certo! Oh, ma ci penserò io a scoprire la faccenda.

BARTOLOMEO — Ah, no! Te ne prego, Lea. Non complichiamo le cose. Fatti i fatti tuoi.

LEA (*risoluta*) — Giuda mi riguarda. (*Pausa*).

BARTOLOMEO (*messo a disagio, si volge ai compagni e dice senza convinzione*) — Non avete un po' di fame, per caso? (*Gli altri tre si guardano fra loro. Non osano dire di sì*).

FILIPPO — Bene... noi... (*Bartolomeo guarda Lea*).

LEA — No... Mi dispiace. L'ho messo al fuoco per Giuda. Non lo toccherà nessuno prima di lui. (*Pausa; poi, ironica*) Ma voi, non vi nutrite solo di buone parole?

GLI ALTRI (*imbarazzati, ma garbati*) — Nessuno ha chiesto nulla. Perché v'inquietate? No. D'altra parte non si può dire che io abbia proprio fame.

TADDEO (*gentile*) — Non bisogna volercene...

LEA — Io non ve ne voglio. Io ne voglio a Giuda.

BARTOLOMEO — Sono due anni che lo attendi. Che cosa son due ore di più!

LEA (*violenta*) — Non capisci niente. Un uomo in prigione non si attende. E' solo quando ne è uscito che si comincia ad attendere. E' solo da questa mattina che lo attendo. In quanto solo adesso io mi chiedo dove si trovi. Questo, vuol dire attendere.

BARTOLOMEO — Ascolta, ragiona...

LEA — Ragionare? Va bene, parliamone. E tu? E voi? (*Pausa*) Voi vi credete ragionevoli forse, con il vostro buon Dio sul suo asinello? E la polizia intanto che gira intorno...

FILIPPO — Oh! La polizia, la polizia... La polizia gira sempre intorno a ogni cosa. Si tratta solo di arrivare prima che arrivi lei.

BARTOLOMEO — Sì. Disgraziatamente, ci sono i romani che ce la spingono alle calcagna.

TADDEO — Sì? Come sono i romani da queste parti?

BARTOLOMEO — Corretti. Troppo. Ma permalosi.

LEA (*in tono perentorio*) — I romani, tutto quello che vogliono è la pace. Solo quando c'è della gazzarra all'interno, fra di noi, questo solo non amano. Allora pestano. Guardate Giuda. E se aveste due soldi di buon senso, non vi muovereste.

TADDEO — Che aveva fatto Giuda?

LEA — Proprio niente.

BARTOLOMEO (*vuole rettificare*) — Però...

LEA — Ma no, dico: proprio niente, è questo il brutto! (*Agli altri*) Giuda è cesellatore d'oro. Un mestiere onesto, lo sapete: domandatelo a Bartolomeo! (*Muta approvazione di questi*) A parte il lavoro, il suo unico divertimento consisteva nel riunirsi di sera con qualcun'altro, per conversare... Volevano cambiare il mondo!.. Badate che io lo trovavo imprudente... Ma in definitiva illudersi di pensare al benessere dell'umanità, non è proibito, no?

BARTOLOMEO — Per quel che te ne importa!

LEA (*molto vivacemente*) — Non erano pericolosi, perché non facevano niente. Parlavano!

BARTOLOMEO — Ciononostante li hanno messi tutti dentro!

LEA (*scandendo le parole*) — E' appunto quel che sto dicendo. (*Indicando Taddeo*) Lui mi domanda che cosa ha fatto Giuda, io rispondo: niente! E ne è prova il fatto che sono stati costretti a rilasciarlo.

BARTOLOMEO — Dopo due anni.

LEA — Ebbene! Sì! Perché viviamo in un letamaio! Ecco qual è la morale d'oggi: essere arrestati anche senza prove a carico, è già un delitto: se ne ha per due anni. Figuriamoci voi... (*In questo preciso momento, Giuda si sagoma nel riquadro della porta che è rimasta aperta. Lea lo vede e balza verso di lui in un grido di gioia*) Giuda! (*Ella gli getta le braccia al collo. Giuda appare molto stanco, ed ha un atteggiamento assente. Anche lui abbraccia Lea, ma senza troppo calore, come se volesse ridurre al minimo gli entusiasmi per il suo ritorno. Ha una corda intorno alla vita. Anche Bartolomeo si è mosso verso Giuda, con viso sorridente, tendendo le braccia. Marco, pieno di gioia, guarda Giuda senza osare di avvicinarsi. Gli altri rimangono ai loro posti, con discrezione*).

BARTOLOMEO — Finalmente!... Era ora! Cominciavamo a stare in pena... (*Indicando Lea*) Guardala, poveretta!

LEA — Non è vero. Io non ero in pena. Non è questo. (*Giuda va verso Marco. Gli pone la mano sul capo, scotendolo un po', affettuosamente. Infine sembra acquietare la sua tensione*).

GIUDA — Sei cresciuto, vedo.

MARCO (*felice, timidamente*) — Sì...
GIUDA — Hai imparato bene a lavorare?
BARTOLOMEO (*bonariamente*) — Se la cava. (*Pausa*).
LEA — Come mai sei venuto così tardi?
GIUDA (*con indifferenza*) — Ho gironzolato.
LEA — Sei stanco?
GIUDA — Non so.
LEA — Hai appetito?
GIUDA (*vivacemente*) — Oh no. Questo no. Non ho appetito. (*Pausa. Tutti sono un po' imbarazzati all'indifferenza di Giuda. E' dunque lui a riprendere la conversazione sforzandosi di apparire gentile*) Così? Tutti voi... durante questo tempo?...
BARTOLOMEO — Bene. Noi... Siamo qui, ecco. Tu, piuttosto...
GIUDA — Bene anch'io... Come vedi... Nulla da dire... Rieccomi qua, ecco tutto... (*Pausa*).
BARTOLOMEO (*goffamente*) — Non sei cambiato affatto.
GIUDA (*secco*) — No, infatti.
BARTOLOMEO — Almeno, l'aspetto è buono.
GIUDA (*con un sogghigno*) — E' una pacchia!
BARTOLOMEO — Volevo dire...
GIUDA — Non volevi dire niente, tu. (*Lea è venuta vicino a Giuda, che si è seduto. Pone la mano su quella di Giuda. Ma questi la ritrae; subito dopo riprende la mano di Lea e la mette ancora sulla sua, come stava prima*) Scusami.
BARTOLOMEO (*un po' seccato*) — Il sergente di polizia è venuto a chiedere di te.
LEA (*vivacemente*) — Non c'è fretta. Lascialo tranquillo, ora.
GIUDA — E che vuole da me?
BARTOLOMEO — Bah! Non saprei esattamente... Vederti, ha detto...
GIUDA (*aspramente*) — Già, mantenere i contatti! Sai che ti dicono quando si esce di prigione? « Arrivederci », ti dicono.
BARTOLOMEO — Che vacche!
GIUDA — Infine, dicono bene. In prigione, ci si ritorna sempre. Questa è una delle cose che ho imparato laggiù. (*A tutti*) Sempre, ci si ritorna. A meno che... (*Giocherella nervosamente con la corda che gli fa da cintura*).
LEA — A meno che... che cosa?
GIUDA (*sorridendo lievemente*) — Nulla, Lea. Nulla. Sto parlando con me stesso. E' un'abitudine che mi devo togliere. (*Si alza. Guarda Filippo, Giacomo e Taddeo, come se li scorgesse solo adesso. Rivolge loro un piccolo cenno di saluto, al quale i tre rispondono*).
BARTOLOMEO (*con un vago gesto di presentazione*) — Amici... Stiamo per intraprendere un viaggetto...
GIUDA — Buono! E per dove?
MARCO (*immediatamente*) — Vengono dalla Galilea.
GIUDA — E due! E' la giornata!
BARTOLOMEO — Come?
GIUDA — Niente, niente. Dicevo così perché stamattina, appena uscito, ne ho visto un altro, di Galilea... Là, alla Porta d'Oro... Mi ha fatto paura... Per lui, dico; non per me. Veniva avanti su un asino, in mezzo a una specie di carnevale. E tutt'intorno gridavano...
LEA (*aggressiva*) — Sì. Gridavano: « Evviva il nostro Re! ».
GIUDA — L'hai detto. Sembravano tutti contenti, e lui più degli altri. (*A Bartolomeo*) Questo mi ha fatto pena. E' proprio a causa di costoro che io sono arrivato così tardi. Sai... Io... Uscivo appena di prigione. E lui là, capivo che ci andava, dritto come una freccia. (*Gli altri si muovono con inquietudine sulle loro sedie*) E' stato allora che ho capito che ero libero, forse; ma che non si può essere liberi tutti insieme. Sulle prime, questo mi faceva ringiovanire di dieci anni, lo ammetto. Mi aveva dato un senso di soddisfazione. Così io anche, mi sono messo a gesticolare e a ballare, ed ho gridato: « Benvenuto, Signore! », perché così mi sembrava di rimettermi in esercizio, e un po' mi divertiva prenderli in giro. Ma poi, tutt'a un tratto, no... L'ho visto, lui, con una tale aria di pensare d'essere arrivato... Un piccolo provinciale, né bello, né brutto... Sulla trentina... E che filava dritto verso la prigione, senza saperlo... La cosa mi ha profondamente disgustato, allora me la son battuta, devi credermi, mentre egli se ne andava trotterellando, io trovavo la faccenda talmente triste che sono andato in un cantone e ho vomitato. (*Lunga pausa*).
GIACOMO (*dolcemente*) — Era Gesù.
GIUDA — Prego?
GIACOMO — Ho detto che colui che avete visto, si chiama Gesù. Noi siamo con lui.
GIUDA — Davvero? Complimenti!
TADDEO (*indicando Bartolomeo*) — E con noi viene il vostro amico.
FILIPPO — Sì.
GIUDA (*un po' aggressivo, a Bartolomeo*) — Tu?
BARTOLOMEO (*alzandosi in piedi*) — Proprio così.
GIUDA — Mica perché ti biasimi.
BARTOLOMEO — Ne hai l'aria.
GIUDA (*seccamente*) — E allora, sì. (*Pausa*) Era questo, il tuo viaggio?

BARTOLOMEO — Sì. E se tu volessi prestarmi un po' d'ascolto... (*Si ferma, un po' indeciso*).

GIUDA — Continua, continua... Ti ascolto.

BARTOLOMEO — Ecco, allora... Quando essi sono venuti, sei mesi fa ormai... (*Si arresta ancora una volta*).

GIUDA — Continua, continua... Ti hanno detto: vendi la tua bottega e vieni con noi. Così, non è vero?

BARTOLOMEO — Così.

GIUDA (*indicando Marco*) — E il ragazzo?

BARTOLOMEO — Giovanna, sua madre, sa tutto ed è d'accordo.

LEA — Stranissimo!

BARTOLOMEO (*vivacemente, rivolto a Lea*) — Ho detto che è d'accordo.

MARCO — No. Non è completamente d'accordo.

GIUDA (*a Marco, severamente*) — Non si contraddicono i grandi. Capito? (*A Bartolomeo*) Profeta, se non sbaglio, eh?

LEA — Pensa un po'. Non crederai che questo signore si scomoderebbe per un profeta!

GIUDA — Ah, ah! E' ancora più di un profeta?

BARTOLOMEO (*molto dolce, molto convincente*) — E' un Dio, Giuda. (*Breve pausa. I discepoli guardano Bartolomeo con gratitudine. Bartolomeo è fiero*).

GIUDA (*guarda a sua volta Bartolomeo scotendo il capo*) — Dunque, è così. C'è un Dio che se ne va a zonzo per il mondo. E a dorso di un asino.

MARCO (*comprimendo le risate*) — Sì.

GIUDA — Dicevo bene...

BARTOLOMEO (*diffidente*) — Che? Che è che dicevi?

GIUDA — Io? Mi domandavo perché tutto è così vomitevole, perché a niente valga la pena di attaccarsi, perché gli uomini non sono che pidocchi, perché si deve ricevere male, male, male, sempre male, come se il mondo esistesse a bella posta per questo, come se fosse bene ricevere male... (*Ironicamente estasiato*) Ed ecco che tutto infine si spiega, brava gente, che tutto diventa chiaro: c'è un Dio che è disceso fra di noi! Uno di più. Ed ecco che gli si va dietro, «Viva Dio». (*Furioso*) Poveri scemi! Progenie di morti! Ma non capirete mai nulla, dunque? E non è una cosa complicata, infine, benedetta gente! Non lo sapete ancora, eh? Non sapete ancora che gli Dei ne hanno avuto abbastanza di azzuffarsi fra di loro, di farsi la guerra, di rubarsi le mogli l'un con l'altro, di sgozzarsi i figli a vicenda? Che essi si conoscono troppo bene, che le beghe di famiglia ormai non sono più divertenti, quando ci si è fatto tutto quello che si poteva fare? E che allora gli Dei hanno creato gli uomini per poter avere qualcun altro a cui rompere le scatole? E che infatti ce le rompono. E che quando, per caso, ci hanno lasciato tirare il fiato per un po' di tempo, subito ti mandano uno di loro per fare un'ispezione? Ebbene! ci siamo: è il Dio-ispettore che è arrivato. Mettetevi in fila, voi quattro! Petto in fuori! (*Cambia bruscamente tono, e si affloscia, abbattuto*) Morale: gli uomini sono abbrutiti come due anni fa. (*Rivolto ai discepoli*) Scusatemi, non dicevo per voi... (*Subito dopo*) E invece, sì! Lo dico per tutti! (*Filippo, Giacomo e Taddeo, alzatisi dalle loro sedie ed allontanatisi, non sanno come fare a prendere congedo. Lea facilita loro il compito*).

LEA (*avvicinandosi ai tre*) — Ma andatevene, dunque! Non vedete che non ne può più?

GIUDA — No. Veramente, non ne posso più. Barlomeo, di' loro di levarsi dai piedi.

BARTOLOMEO (*andando verso i tre, e sospingendoli dolcemente*) — Lasciate andare, suvvia, che ci volete fare!... (*I tre se ne vanno goffamente*).

TADDEO (*a Bartolomeo*) — A prestissimo, eh?

BARTOLOMEO (*immediatamente, di rimando*) — Sì, sì, sta' tranquillo. (*I tre sono usciti. Bartolomeo torna verso Giuda, che Lea e Marco guardano in ansia senza avere il coraggio di rivolgergli la parola. Una lunga pausa*).

GIUDA — Scusami. Mi sono comportato male, no?

BARTOLOMEO — Ma no, no... Sei a terra, è naturale. Dopo quel che hai passato avrai pure il diritto...

GIUDA — La prigione non dà nessun diritto.

BARTOLOMEO — Ma...

GIUDA — E' così. (*Gravemente*) Una cosa soltanto, so, sulla prigione: che non bisogna tornarci... Ingegnati di non andarci, Bartolomeo. Ingegnati. Non bisogna. Non buona, la prigione...

BARTOLOMEO — Tu intanto te la sei andata a cercare. Non ti pare?

GIUDA — Ed ho avuto torto. Per il fatto stesso che se sei in prigione, una volta che ci sei, non puoi più considerarti un innocente.

BARTOLOMEO — Non ci stai certo tranquillizzando.

GIUDA (*secco*) — Non ho nessuna intenzione di tranquillizzarvi. (*Una lunga pausa. Si capisce che Bartolomeo vorrebbe riprendere con Giuda una conversazione più cordiale. Cerca dunque di dirgli qualche cosa, ma non trova le parole. Si rivolge allora a Marco*).

BARTOLOMEO — Ehi, Marco. Andiamo.
MARCO — Non posso restare?
BARTOLOMEO — Tua madre ti attende. Le ho promesso di condurti.
MARCO (*a Giuda*) — Potrei restare?
GIUDA (*gentilmente*) — No, no... vai con lui... (*A Bartolomeo*) Dove vai?
BARTOLOMEO — Al Tempio.
GIUDA — Ci avrei scommesso. (*Sorride un poco, dà una manata sul sedere di Marco e lo spinge verso Bartolomeo*) Andate, andate al Tempio!... (*Bartolomeo si tira appresso Marco che guarda ancora Giuda. I due escono. Giuda e Lea restano soli. Sono un po' a disagio. Si guardano l'un l'altro furtivamente. Due volte incrociano gli sguardi, ma distolgono subito la testa. Giuda giocherella con la corda che gli serve di cintura. Si siede bruscamente, stanco ma ancora nervoso*).
GIUDA — Uff!
LEA (*facendoglisi subito vicina*) — Non stai bene?
GIUDA (*sforzandosi di scherzare*) — Io ho detto: «uff», non «ahi»! (*Ridendo improvvisamente*) Erano almeno due anni che non dicevo «uff». Infatti questa non è una parola da detenuti. Bisogna rassegnarsi a credere che io sia ormai libero, Lea... (*Nel dire queste parole ha disfatto il nodo alla corda*) Libero di fare di me quello che voglio.
LEA (*inquieta*) — Che cos'è questa corda? (*Gliela strappa di mano*).
GIUDA — L'ho comprata poco fa. Quando si esce di prigione viene dato un po' di denaro. Il «peculio», lo chiamano.
LEA — E a che serve?
GIUDA — Non so. E' divertente... Avere una corda, è proprio un desiderio da detenuto... A un detenuto si dà il necessario... Allora, egli pensa a piccole cose divertenti: una corda, un pezzo di legno, un fil di ferro, un chiodo... A che cosa non pensa un detenuto!... Si cammina con gli sguardi in terra, perché è in terra che si possono trovare piccoli arnesi che possono servire... Una corda... Una corda... A che cosa può servire una corda?... A evadere, naturalmente...
LEA — Ma dato che tu eri già libero...
GIUDA — Infatti, infatti... Non so... Quando sono passato dinanzi al cordaio, ho avuto voglia di questa corda, ecco tutto.
LEA (*mostrando il nodo scorsoio col quale la corda termina*) — L'hai fatto tu questo nodo?
GIUDA (*brutalmente*) — Lascia stare!
LEA (*comprendendo, con violenza*) — Porco! Tu hai pensato di...
GIUDA — Lascia stare, ho detto.
LEA (*sconvolta*) — Se tu t'impicchi, io... t'ammazzo.
GIUDA (*sorridendo*) — E' un po' idiota quello che stai dicendo. (*Pausa*) Quando l'ho comprata, lì per lì, sì forse ho pensato... Ma adesso non si tratta più di questo. E' forse peggio, ma non si tratta più di questo.
LEA (*a voce bassa*) — Lo scopo della vita non è la morte.
GIUDA — Sono due ore che sono uscito, e va già meglio. Anzi va persino bene. Sai perché? Per una ragione spaventevole. Io mi aspettavo di ritrovare il mondo bello, o brutto. Qualche cosa, insomma. Interessante. E che cos'è che ho visto, invece? Niente. Sai com'è, il mondo? Volgare... ecco. Allora, se è veramente così... (*la guarda come sperando un'obiezione, ma ella si guarda bene dal parlare; e conclude in tono feroce*) ...se veramente è così, perché non dovrei essere così anch'io, dopo tutto? Eh? Siamo volgari, Lea, come gli altri. (*Ella si avvicina a lui quasi offrendoglisi, come se avesse inteso che «essere volgari» significava far l'amore. Egli la abbraccia. Poi, gravemente*) No. Esser volgari non significa far l'amore. E poi, io ne ho troppa voglia. (*Lea si stringe contro di lui. Egli dopo un po 'si scosta e dice con molta semplicità*) Ho fame, Lea.
LEA — Ti ho preparato dell'arrosto. Ma adesso è bruciato.
GIUDA (*immediatamente*) — Tanto meglio. Niente arrosto. Laggiù, tutti quanti dicevano: quando uscirò, mi farò cuocere uno di quei cosciotti di castrato!... Ubriaconi! Bestie!... No, io ho soltanto fame. Dammi del pane, una cipolla, qualsiasi cosa. (*Lea gli dà da mangiare*) Sì. Essi parlavano continuamente di nutrimento. O di altre cose, non più interessanti. (*Pausa*) E questo mi rendeva malinconico. Sì, a me, Lea, questo mi rendeva malinconico. Ho capito allora che non li amavo più. Sì, io (*riprende a giocherellare con la corda*) ho capito che cosa erano gli uomini... Ti ricordi le mie prediche? «L'uomo qua, l'uomo là...». E le frasi sul tipo: «La vita non ha più ragione se non c'è amore verso il proprio prossimo», e ancora: «Il male è forte. Ma bisogna essere più forti del male...». Tu mi dicevi: «Lascia andare; non c'è senso». Avevi ragione tu.
LEA (*inquieta*) — Ma no. Forse no.
GIUDA — Sì, sì. Sbagliavo. Mi arrabbiavo. Ci ar-

rabbiavamo tanto. Una volta ti ho persino battuta.
LEA — Non molto forte.
GIUDA — Non molto forte, è vero. Certe cose non mi piacevano, allora. (*Pausa*).
LEA (*con profonda mestizia*) — Molto infelice, vero?
GIUDA — Così avrei detto anch'io, prima. Adesso... (*Si alza*) Ad ogni modo penso che non sarò infelice ancora per molto tempo.
LEA (*spaventata*) — Ah, no! Non ricominciamo con questa storia.
GIUDA (*stancamente*) — Non gridare. Non gridare. Non ho detto nulla. Non so quel che farò. (*Pausa*) Ci sarebbe un'altra via: essere ricchi. (*Lea lo guarda sorpresa*) Voglio dire: ricco, ma non come il povero che diventa ricco; no. Veramente ricco, voglio dire. Tanto ricco che non si capisca più che cosa voglia dire essere povero; che non si riesca a capire più che ve ne siano. E poi, soprattutto, essere nato là dentro. Ah, là, sì, si può vivere. I ricchi, Lea, ne hanno capite di cose! Non è tanto cretino un ricco. (*Pausa*) Queste cose non le dicevo due anni fa, intesi. Il contrario, dicevo. Dicevo, allora: «I poveri hanno sempre ragione». Ebbene, non è vero. Hanno torto, i poveri. Tanto peggio per loro. Fatto è che ciò toglie la voglia di vivere. Quanto a me, Lea, ciò mi impedisce di respirare. (*Pausa*).
LEA (*con durezza*) — Guardami, Giuda. Non è perché tu sei andato in prigione che il mondo è cambiato. Ha continuato a girare, il mondo, lo sai bene. Ed a girare come prima, mettitelo in testa. (*Pausa*) Sei tu che sei cambiato.
GIUDA — Può darsi.
LEA — Io dico la verità.
GIUDA — Press'a poco.
LEA — Sei cambiato. (*Pausa*) E non in meglio.
GIUDA — Sei cattiva.
LEA — Dico la verità.
GIUDA — Se così ti sembra, Lea... Ma non è esattamente così... Piuttosto, io ho perso l'abitudine a vivere.
LEA (*freddamente*) — Sì, lo vedo.
GIUDA — Cerca di comprendere. Vivere, è un'abitudine. In prigione, si è dei morti. Ed io credevo che, uscendo, avrei ritrovato gli uomini vivi. Ebbene, no! Siete tutti dei morti. Voi pure. Ma qui, è ancora peggio. Perché voi, non volete riconoscerlo.
LEA — Insomma, rimpiangi dunque la prigione?
GIUDA (*carezzando i capelli di Lea*) — Non sei stupida, cara Lea.
LEA (*scostandosi, garbatamente*) — Non sono mai stata stupida. (*Pausa*) Dammi retta, Giuda... E' meraviglioso amare qualcuno. Amarlo completamente. Dormire con lui e... non dormire con lui... Ascoltare le sue stupidaggini senza accorgersi che sono stupidaggini, o accorgendosene e non soffrirne... Volere un figlio, e, se figli non ci sono, essere contenti che non ce ne siano... E sapere che ce se ne infischia di tutto. Di tutto, persino del fatto che si ama. Io me ne infischio, Giuda, di amarti. La cosa non ha più alcuna importanza a forza di averne. E' la stessa cosa che avere due occhi, un naso, una bocca. Non ci si pensa. (*Breve pausa. Molto semplicemente, ma gaiamente, ella conclude*) Insomma, salvo errore, io ti amo. (*Lea è molto vicina a Giuda, ma non fa alcun movimento verso di lui*).
GIUDA (*camuffando la sua emozione sotto un piccolo sorriso*) — E' spaventoso.
LEA — E' spaventoso. Vedi bene che, a volte, può essere persino facile vivere.
GIUDA — Sarebbe facile se non si avesse un cuore.
LEA (*sorpresa*) — Perché dici questo? Al contrario.
GIUDA — Voglio dire: se si avessero occhi capaci di non vedere quel che passa attraverso gli occhi degli altri, degli orecchi che non udissero tutte queste urla, queste urla attraverso il mondo; se si potesse mangiare - senti! - semplicemente mangiare a sazietà davanti a uno che ha fame e infischiarsene; se si potesse non ricordare nulla... (*Lea gli stringe le mani; ma egli le ritrae energicamente*) Ah, no! Lascia andare le mie mani.
LEA (*turbata, intimidita*) — Perché? Ti ho fatto paura?
GIUDA — No.
LEA — E' così, invece. Perché hai avuto paura? Perché, le mani?...
GIUDA (*si guarda le mani*) — Non si vede. Ma io lo vedo.
LEA — Che cosa? Che cosa hanno fatto alle tue mani?
GIUDA — Niente. Sono le mie mani che hanno fatto qualche cosa.
LEA — Le tue mani? A te stesso?
GIUDA — Sì. Un giorno, essi sono venuti. Ne hanno prelevato dieci nel mucchio. Avveniva spesso così: per farci fare alcuni lavori. Si andò al lavoro. Là, sai che cosa era il lavoro? Un'esecuzione.
LEA — Come? Quale esecuzione?
GIUDA (*a bassa voce*) — Ci hanno costretto a crocifiggere un uomo. Io l'ho fatto. Un povero diavolo, quasi un vecchio.

LEA — Che cosa aveva fatto?
GIUDA — Rubato. Aveva derubato il suo padrone, dicevano. E questo sembrava loro assai grave. Ma uno schiavo chi può derubare? Il padrone naturalmente. Non conosce nessun altro, uno schiavo. Sì, io ho fatto questo. L'ho messo in croce, questo vecchio. Non gridava neanche. L'ho crocefisso, questo vecchio. Aveva l'aria di trovare che la cosa fosse fatta a ragione, lui stesso. (*Lea fa verso di lui un movimento, come se volesse profferire qualcosa*) No, io non ho picchiato sui chiodi. No, io no. (*Pausa*) E allora? Che cambia, questo? Diciamo pure che ho picchiato sui chiodi. E' lo stesso.
LEA — Povero diavolo...
GIUDA — Oh, non è questo...
LEA — Perché?
GIUDA — La sua morte, la mia... La morte, non ho né paura né voglia della morte... In ogni caso, non ne ho più paura... Potrei parlarti della morte data a me stesso, ora, allo stesso modo in cui potrei dirti: poco fa, nella strada ho assistito a un incidente, il poveretto è morto.
LEA — Menti.
GIUDA (*onestamente*) — Un poco. Ma non troppo. Da quando ho saputo che la mia morte è a mia disposizione, mi sento più tranquillo.
LEA (*tranquillissima*) — Parli di morte come uno scribacchino che immagina di amare i viaggi. Rifletti: tu non hai saputo fare nulla da solo, mio povero Giuda. Arrivando nell'altro mondo tu non sapresti neanche fare il morto, e, mi rimpiangeresti immediatamente...
GIUDA — Pensa, forse, un morto?...
LEA (*più intenta*) — Sì, pensa, pensa, pensa continuamente, un morto. Non avrebbe altro da fare. Allora? Riesci a vederti morto, Giuda? Parla. (*Con il pianto nella voce*) Ma infine non vuoi capire che io mi trovo qui per impedirti di essere morto? E che non esiste che questa verità: non essere morti?
GIUDA (*scettico e duro*) — Credi questo?
LEA (*violenta, con convinzione*) — Lo credo, sì! (*Pausa; poi, con altro tono*) Perché non vuoi provarti, con me? Qui o altrove. Possiamo rimanere, partire...
GIUDA (*ironico*) — Con Bartolomeo e compagnia, magari!...
LEA — Per me questo è indifferente. Come vuoi tu. Sei tu che decidi. Tu sei l'uomo. (*Pausa*) Ah, sì! Quando si esce di prigione occorre riabituarsi a decidere.
GIUDA (*disperato*) — Ma che cosa decidere? Dove andare? Per fare che cosa? Non vedi dunque quello che son diventato? La prigione, Lea, se lo divora un uomo. E' carne pregiata. E che cosa non ne fa! (*Una pausa molto imbarazzante*).
LEA (*in un ultimo tentativo*) — E se fossero loro ad aver ragione, Giuda?
GIUDA — Loro chi?
LEA — Bartolomeo... E i suoi compagni... Se quello loro non fosse un Dio come gli altri?
GIUDA — Oh, per carità!...
LEA — Se fosse vero che non sia cattivo, anzi che sia buonissimo, e che voglia cambiare tutto...
GIUDA — Cambiare tutto? E come si comporterà? Che sa di noi? Be', ammettiamo... Ammettiamo che sia diverso... Diciamo un Dio vero, un Dio come se ne ha bisogno, è disceso in terra... E perché è disceso proprio nel nostro cantuccio? mah! Bene, bene, bene... Io non voglio cavillare sui particolari. E' disceso proprio a due passi da casa. Ottimamente. E chi è che si sceglie per guida in questo paese? Te? Me? Perché gente come me e te avrebbe saputo bene che cosa fargli vedere, no? Invece, niente. Assolutamente niente. Gli Dei, quando sono di passaggio, compreso quello là, chi vogliono per guida? Preti! Sempre preti! Non c'è altra alternativa. Perché i preti hanno delle influenze. E lui, quello là... il loro Dio, dov'è che se n'è andato? Al Tempio, vecchia mia, come tutti gli altri. E' questo che gli si vuol mostrare. Dei templi. E lui sarà soddisfatto. E ne uscirà dicendo, lui, anche: «Grazie. E' ben tenuto, il Tempio. Tutto procede a meraviglia. La minestra è buona». (*Si alza, pesantemente*) Non ne parliamo più. (*Comincia a tremare*).
LEA (*allarmata*) — Che cos'hai?
GIUDA — Nulla.
LEA — Batti i denti.
GIUDA — No.
LEA (*gettandosi su di lui e abbracciandolo*) — Giuda! Non fare così. Non te ne andare. Non mi lasciare. Ti supplico.
GIUDA (*si libera dalla donna e la respinge*) — Oh, lasciami, Lea. Io sono rovinato. E lasciami crepare una buona volta. Se è vero che mi ami, lasciami crepare. (*Silenzio. Lea ha fra le mani la corda di Giuda*).
LEA — Sta bene. Io non potrei dirti più nulla. (*Tira su la corda, con rabbia*) E' solida. Ho fatto tutto quel che ho potuto. (*Getta la corda a Giuda che la prende a volo. Si guardano*).

GIUDA — Vattene. (*Lea resta immobile. Ancora una breve pausa. In questo momento si eleva, dal di fuori, un rumore che cresce rapidamente. S'intendono quindi delle grida, un suono di passi di corsa, voci*) Che succede nella strada? (*Bruscamente la porta si apre. Marco con sua madre Giovanna, trafelati, entrano in scena*).
GIOVANNA (*a Marco*) — Chiudi la porta. Presto!
GIUDA — Che succede?
GIOVANNA — Si dànno botte!
GIUDA — Ma chi?
GIOVANNA — « Egli », ha picchiato sodo.
LEA — Chi «Egli »?
GIOVANNA — Il loro Gesù.
LEA — Che?
GIUDA — E chi ha picchiato?
GIOVANNA — I mercanti del Tempio.
LEA (*esclama incredula, sorpresa*) — Del Tempio?
MARCO (*esultante*) — Sì! S'è preparato con delle stoppie una frusta, e patapàn, patapàn!
GIUDA — I mercanti!
MARCO e GIOVANNA — Sì.
GIUDA — Possibile?
MARCO e GIOVANNA — Sì.
GIUDA — E gli dava? Gli dava forte?
MARCO (*estasiato*) — Ah, dovevate vederlo!
GIOVANNA (*sbigottita*) — Vedi di star zitto, tu!
GIUDA — Lui s'arrabbia! Pesta! E non sui poveri diavoli... Ma sui pezzi grossi. Sui mercanti.
LEA — Ma guarda!
GIUDA — Questo cambia ogni cosa.
GIOVANNA — Che? Che cos'è che cambia?
GIUDA — Tutto. Perché se fa così, Giovanna, comprendete, non è soltanto un Dio...
GIOVANNA — E che?
GIUDA (*riannodandosi la corda alla vita*) — E' un uomo. E in questo caso io sono dalla sua parte. Un Dio e un uomo insieme! Che cosa potrei pretendere di più? (*A Marco*) Dove si trova adesso questo Gesù? Mostrami la via. (*Giuda esce immediatamente insieme a Marco. Le due donne si guardano*).
LEA (*si lascia andare su una sedia e mormora col volto illuminato dalla gioia, mentre cala il sipario*) — Sia resa grazia... a Lui!

ATTO SECONDO

Nella casa di Giovanna (la madre del piccolo Marco) (Una sala assai semplice, al pian terreno, il cui mobile principale è un tavolo lungo e stretto con ancora gli avanzi della cena che Gesù ha da poco consumato insieme ai discepoli. Ci sono: Giuda, Bartolomeo il fabbro, Taddeo il droghiere, Giacomo il falegname, Filippo il carovaniere, e il piccolo Marco: tutte persone che già conosciamo; inoltre ci sono altri quattro individui, nuovi per noi: Matteo il doganiere, Tommaso il contadino, Simone il calzolaio e Andrea l'appaltatore di pescherie. All'aprirsi del sipario, alcuni di costoro sono ancora seduti dinanzi al tavolo, altri sono in piedi, altri si alzano nel momento; ma tutti stupefatti, sconvolti, guardano verso la porta, rimasta aperta, per la quale Gesù è appena uscito seguito da Pietro, Giacomo il Maggiore e Giovanni. Filippo è dinanzi alla porta, presentando le spalle al pubblico; guarda fuori, oltre la porta. Ha ancora l'atteggiamento di chi abbia tentato di trattenere uno in procinto di andarsene. Silenzio. Poi, Filippo torna verso gli altri. Si capisce che è soffocato dalla meraviglia, che ha la gola serrata).
FILIPPO — Questa poi!... (*Pausa. Guarda gli altri che sono disorientati quanto lui. Esita, poi per rompere il silenzio*) Senza dire neanche buona sera!... (*Grave stato di imbarazzo. Uno si stuzzica i denti; un altro vuota il bicchiere; un altro ancora rialza uno sgabello rovesciato. Nel frattempo Giuda va rapidamente verso Marco e gli parla a voce bassa traendolo seco verso la porta. Marco esce di corsa. Filippo, nervoso*) Be', insomma!... Dite qualche cosa!...
ANDREA — Che cosa vuoi che si dica?...
SIMONE — Siamo rimasti tutti senza fiato.
TOMMASO — Ce n'è ben ragione, no?
FILIPPO — Appunto per questo bisogna cercare di trovare una giustificazione.
BARTOLOMEO — « Uno di voi mi tradirà »... vacci a capire qualche cosa.
MATTEO — Abbiamo fatto male a lasciarlo partire senza chiedergli una spiegazione.
TOMMASO — Pietro, Giacomo quell'altro, e Giovanni, loro, almeno, gli sono andati dietro.
TADDEO — Per chiederglielo, dici?
MATTEO — Perbacco! e perché altro se no?
BARTOLOMEO — Per proteggerlo.
GIACOMO — Sì, può darsi anche questo. Sì, certo.
FILIPPO — In tal caso ci conviene seguirlo anche noi.
MATTEO — Se Egli avesse avuto bisogno d'essere seguito lo avrebbe detto.
FILIPPO — E a quei tre l'ha detto, forse?
ANDREA (*amaro*) — Quelli là, figurati!...
TOMMASO — Si credono tutto permesso.
FILIPPO — Fate come vi pare. Quanto a me, vado.
GIUDA (*calmo*) — E dove andrai?
FILIPPO — Eh?
GIUDA — Lo sai dov'è adesso? (*Silenzio*) Io ho

mandato il ragazzo, appunto per saperlo. Attendiamolo dunque.

FILIPPO (*che non riesce a darsi quiete*) — Attendere! Attendere!... Con parole di quella sorta sullo stomaco... (*Pausa*) « Uno di voi mi tradirà ». E chi? (*Ad Andrea*) Tu?

ANDREA (*sobbalzando*) — Perché proprio io?

FILIPPO — Io non voglio intendere: proprio tu. Allo stesso modo potrei dire... Tommaso... Simone... Matteo... o me stesso. Sì, perché non potrei essere io, tanto che ci siamo? Ebbene, no! La cosa non mi può riguardare! (*A Bartolomeo*) E tu? Vorresti tradirlo, tu?

BARTOLOMEO — Stai diventando matto? (*Pausa*).

GIACOMO (*tentando una spiegazione*) — E se era soltanto una parabola?

GIUDA — No. Quando si tratta di una parabola lo capiamo ancor prima che cominci a dirla. Sorride. E nello stesso tempo fa sempre un piccolo gesto. Hai notato? Si passa un dito dietro l'orecchio... Così...

GIACOMO — Già, un tic... L'ha sempre avuto.

GIUDA — Questa sera non l'ha fatto. D'altronde non ha sorriso neanche una volta durante la cena.

TADDEO — No. Era triste.

GIUDA — Più che triste.

BARTOLOMEO — Scoraggiato, si sarebbe detto.

GIUDA — Più che scoraggiato.

TOMMASO — E ciò che si notava soprattutto è che aveva paura.

FILIPPO — Non di noi, spero.

GIACOMO — Pare di sì, invece. (*Degli « oh » di protesta, da parte degli altri*) Ah, e avete notato come ha detto seriamente quella frase?

GIUDA — Sì. Con molta serietà. (*Pausa. Grave stato di imbarazzo*).

ANDREA (*all'improvviso, con veemenza*) — A ogni modo non sono io. (*Gli altri lo guardano con stupore*) Lo giuro.

SIMONE — Nessuno ti accusa.

ANDREA (*smarrito, tormentato*) — Vi dico che « questa faccenda » non mi può riguardare. Ve lo giuro. Non può essere. (*Ansima*) Bisogna che la cosa non mi riguardi; sarebbe troppo ingiusto. (*Pausa*) Perché mi guardate così?

FILIPPO (*irritato*) — Non ti riguarda. Ma lasciaci un po' in pace! (*In questo momento si distingue, veniente da fuori, assai lontano un suono di passi cadenzati che si fa via via più vicino; suono di armi che si urtano, di comandi militari*).

TADDEO (*in un soffio di voce*) — Ssst!... Sentite? (*Tutti rimangono immobili tendendo le orecchie*).

SIMONE — I Romani?

GIACOMO — La Guardia del Tempio, piuttosto.

BARTOLOMEO — Non verranno mica per noi?

FILIPPO — Come fanno a sapere che siamo qui?

ANDREA — Ci avranno fatto pedinare.

TADDEO — Credi?

TOMMASO — Si avvicinano.

SIMONE — Si fermano davanti alla porta.

FILIPPO — Siamo fritti! (*Angoscia generale. Si sente la pattuglia passare nella strada e allontanarsi*).

GIUDA (*nettamente*) — No.

MATTEO — Questa volta l'abbiamo scampata.

TADDEO — Ho sudato freddo! (*Una brevissima pausa*).

ANDREA (*gridando improvvisamente*) — Ne ho abbastanza, voglio andarmene! Avete capito che voglio andarmene?

GLI ALTRI — Andare dove? Che ti salta? Ma via, Andrea! Sei pazzo? Non è il momento di perdere la testa, ti assicuro!

ANDREA (*preso dal panico*) — Bisogna che non ci acchiappino. Se mi malmenano, non rispondo di me, mi conosco. Parlerei, direi qualsiasi cosa purché non mi battano! E sarò io a tradire...

GIUDA (*duramente*) — E sta' zitto!

ANDREA (*sempre sconvolto*) — Non può aver mentito, lui! Allora, bisogna pure che ce ne sia uno. Sarò io, vi dico... In verità io ve lo dico!... In verità io ve lo dico...

GIUDA — Adesso la pianti, eh! Non sei accusato più degli altri. E non meno. (*Pausa*) Non ti vergogni? (*Una pausa. Andrea riesce a dominarsi*).

ANDREA — Vi chiedo scusa.

GIUDA — Invece di scalmanarci, cerchiamo di vederci chiaro, sarà meglio. Quello che ha detto, l'ha detto: « Uno di voi mi tradirà »... Ebbene, « uno di voi »... è preciso: significa che uno tra noi, compreso Pietro, l'altro Giacomo e Giovanni...

GIACOMO — Bada che spesso egli dice « voi » e « noi »... e non è poi così preciso. Può voler dire: « qualcuno », « un uomo », « gli uomini »...

GIUDA — Forse, ma non credo. « Mi tradirà »... vale a dire « mi consegnerà alla polizia, ai Romani »... Solo che, mentre è evidente l'interesse di quelli, non vedo perché uno di noi debba intendersela con loro. Per soldi, forse? Nessuno di noi sarebbe capace d'una porcheria simile. (*Mormorii d'approvazione*) E allora, per che motivo?

ANDREA (*esplodendo*) — E poi, in fondo, se vogliono prenderlo, sanno dove andarlo a trovare, non

hanno bisogno d'una spia! (*Pausa. Questa osservazione ha colpito tutto*) Ma allora, perché va a inventare cose simili? E' abominevole!

TOMMASO (*incalzante*) — Certo! Per addolorarci?

MATTEO — Bada che non è poi così vero che sappiano sempre dove trovarlo. Toh! Ammettete che vogliano arrestarlo stasera: nessuno sa dov'è, nemmeno noi. (*Pausa*).

GIACOMO — Ascoltate, ho un'altra idea... (*Esita, sotto lo sguardo attento degli altri*) E se stavolta si fosse semplicemente sbagliato...? (*Lunga pausa*).

SIMONE (*lentamente*) — Ah, ma anche questo sarebbe molto grave.

GIUDA — Quasi peggio, direi.

TOMMASO — Egli non ha il diritto di sbagliare.

ANDREA — Ci farebbe dubitare di tutto quanto.

GIACOMO — Non necessariamente. E' stanco. E' inquieto. Forse è colpa nostra. E se fosse stato solo un modo di rimproverarci?

TADDEO — Riconosci che sarebbe un po' eccessivo.

GIACOMO — Sì, ma non siamo stati sempre perfetti.

SIMONE — D'accordo. Ma lui, allora? Capisci, se nemmeno lui è perfetto, allora le cose cambiano. (*Pausa*).

GIUDA (*timidamente*) — Può darsi che siano cambiate.

FILIPPO — Come?

BARTOLOMEO — Cosa intendi dire?

GIUDA — Voglio dire... Sto cercando... Un momento fa mi avete fatto perdere il filo... ma... (*E' bruscamente interrotto dall'irruzione di Giovanna, la madre di Marco, proveniente dall'interno della casa*).

GIOVANNA — Dov'è Marco? (*Tutti la guardano interdetti, senza comprendere. Giovanna, spiegando*) Vi parlo di Marco, il mio ragazzo. Gli avevo detto di andare a letto. Non è in camera sua. Dove me l'avete mandato, ancora?

GIUDA — Gli ho chiesto di seguire Gesù, per sapere dove andava.

GIOVANNA (*esasperata*) — Cosa?

GIUDA — Non può tardare molto, ora.

GIOVANNA (*furiosa*) — Ma non potete lasciarlo in pace? O credete di immischiarci il ragazzo in tutte queste storie? Ho fatto un bel guadagno ad ospitarvi!

BARTOLOMEO — Non avresti voluto lasciarci fuori proprio per la Pasqua, Giovanna?

GIOVANNA — Eh, sì! L'ho fatto per te, altrimenti... E dove volete che me lo cerchi mio figlio, adesso?

TADDEO — Non è il caso di preoccuparsi, non corre nessun rischio.

GIOVANNA — E che ne sapete, voi? Me lo mandate di notte per le strade... Supponete che succeda una rissa da qualche parte, con quel vostro Gesù, e che mi torni a casa conciato...

MATTEO — Ma no, no...

GIOVANNA — Come, no? Non capite che da queste parti ne hanno abbastanza di tutte le vostre manie? E che qualsiasi cosa è buona, per mettervi dentro come dei malfattori? Che aspettano solo un'occasione? E che, se non si presenta, la inventeranno? Se avete gli occhi e le orecchie tappati, affare vostro, ma non voglio che ne vada di mezzo il mio ragazzo, capito? Perché vi ripeto, bambini o no, questa faccenda va a finir male. (*Esce sbattendo la porta. Lunga pausa*).

BARTOLOMEO — Mettiamoci bene in testa questo: le cose stanno già mettendosi male. (*Scoraggiato*) Sono capitato in un brutto momento.

FILIPPO (*brutalmente*) — Per l'ultima volta: bisognava arrivare prima, o startene a casa come tutti!

BARTOLOMEO — Perché, ti dà fastidio che ci sia anch'io?

FILIPPO — Mi dà fastidio che tu sia venuto con l'idea che avevamo già levato noi le castagne dal fuoco e che non arrischiavi più di scottarti.

BARTOLOMEO — Tanto vale dire che sono venuto per profittare di voi?

FILIPPO — In un certo senso, sì.

BARTOLOMEO — Vuoi prenderti un pugno?

GIACOMO (*frapponendosi*) — Questo poi! State diventando matti tutti e due?

MATTEO — E' stupido bisticciarsi così. Capisco... Siamo un po' nervosi con quello che sta succedendo... Non ci sentiamo a posto, stasera. Ma questa non è una ragione per dirsi delle cose che non si pensano. (*Un silenzio*).

SIMONE — E' colpa mia, se capita questo.

TOMMASO — Colpa tua?

SIMONE — Non avrei dovuto venire con voi. Ogni volta che partecipo a un'impresa, fallisce.

MATTEO — Cosa vai a pensare?

SIMONE — Sì, sì. E' sempre stato così: porto sfortuna.

BARTOLOMEO (*scherzoso*) — Bisognava avvisarci, diamine!

SIMONE — Dopotutto, è un modo di tradire come un altro, è forse di me che parlava.

FILIPPO — Ma no, tu non c'entri.

GIACOMO — Se andrà male, non c'entra nessuno.

BARTOLOMEO — Salvo lui.
GIUDA — Lui chi?
BARTOLOMEO — Lui, Gesù. Perché tutto dipendeva da lui.
GIUDA — E da voi.
TOMMASO — Noi non facciamo che seguire.
BARTOLOMEO — E ben condotto, quest'affare non avrebbe dovuto fallire.
GIUDA — Cosa intendi per « ben condotto »?
TADDEO — Ragionevolmente. (*a Bartolomeo*) No?
BARTOLOMEO — Esatto.
TADDEO — Se vuoi un esempio, eccotelo: la storia del tempio... è lì che ha cominciato... L'entrata con « Viva il nostro Re » era già... Ma la faccenda del Tempio, poi!...
FILIPPO — Erano tre anni che aspettavamo di passare ai fatti. Di' piuttosto che avevamo atteso troppo!
TADDEO — Vedi a che punto conduce, questo modo di fare.
TOMMASO — O, caso mai, avremmo dovuto attendere di essere adeguatamente forti e preparati.
BARTOLOMEO — Sennò, ecco il risultato: abbiamo la polizia alle costole.
FILIPPO — Voi vedete poliziotti dappertutto.
BARTOLOMEO — Ma perché è vero che ce ne sono dappertutto, caro mio!
GIUDA — Conclusione?
TADDEO — Conclusione: non è il momento di fare i rivoluzionari e di provocare le autorità.
FILIPPO — Cosa mi tocca sentire!... Poco ci manca di gridare « Viva la polizia! ».
TADDEO (*che si riscalda*) — Se la prendi così, allora, io, commerciante, sposato, padre di famiglia e compagno di Gesù, proprio come te, non esito a dirtene una buona, se vuoi sentirmi: che la polizia ci vuole.
GIUDA — A questo sei arrivato, eh? (*Un silenzio*).
MATTEO (*a Taddeo*) — Perché non vai a dir questo a Gesù?
TADDEO — Io, pensi che non sarei capace?
GIACOMO — Glielo dirésti?
ANDREA — Ma certo. Gesù non è necessariamente contrario al buon ordine. Ricordi quel giorno in cui ha detto che bisognava pagare le imposte? E non solo i ricchi. Tutti. Anche i poveri. E quel giorno che ha guarito il servo del centurione?... del centurione romano? E quel giorno in cui è andato a mangiare da Zaccheo... certo proprio Zaccheo, l'esattore... E' perché è d'accordo, no?
GIACOMO (*contrariato*) — Non dico di no, ma bisogna vedere con che animo ha fatto tutto questo.
TADDEO — Ciò non toglie che l'abbia fatto!
SIMONE — Anche se non ne abbiamo capito nulla.
TOMMASO — Nulla, proprio.
ANDREA — Certo, perché su questo punto non c'è da discutere: o si è per una cosa, o si è contro.
BARTOLOMEO — Da quello che mi avete detto, gli capita spesso di essere ora a favore e ora contro la stessa cosa.
TADDEO — Ci sono dei momenti in cui ci si chiede persino se sa ancora esattamente da che parte va, e allora...
GIACOMO (*disgustato*) — Oh, sentite...
ANDREA — Sì, che cosa?
GIACOMO — Sapete che io non gli dò sempre ragione, ma francamente... stasera... vi trovo... (*Esita*).
GIUDA (*incoraggiandolo a dire*) — Avanti, parla! (*Giacomo lo guarda esitando*) Diglielo, loro non sanno!...
GIACOMO — Io trovo... in fondo..., non tutti, d'altra parte, ma diversi... Sì, voi... Vi trovo (*a bassa voce, come se si vergognasse per loro*) ...rivoltanti. (*Un silenzio*).
TADDEO — No, Giacomo, sei ingiusto... ci siamo spiegati male... Volevamo dire: tutto quello che lui ha fatto in quel senso, il centurione, l'esattore e il resto, io pensavo... pensavamo che fosse... come dire?... una preparazione, una specie di tattica sua. Ma che in seguito si comprenderebbe. E che un bel mattino, bum! scoppierebbe, che sarebbe Re.
GIUDA — Lo sarà.
TADDEO (*sinceramente triste*) Ebbene, vedi, non è più così certo... (*Pausa*) Allora, vero, ci si domanda cosa capiterà adesso... (*A Giuda*) Tu sei appena arrivato tra di noi, ma...
GIUDA — E' forse per questo che ci vedo più chiaro e che ho il diritto di parlare. E anche perché io non sono arrivato come voi, per caso. (*Mormorii di protesta*) No, è esatto: non per caso. Via, confessiamolo: quello che vi è successo, voi lo avete un po' dimenticato. Me l'avete raccontato voi: « E' passato dalle nostre parti, ha parlato, mi è piaciuto e l'ho seguito... ». Certo, ma c'era qualcosa di più importante, ricordatevene: ne andava di tutta la vostra vita e di quella degli altri. Ecco quello che non bisogna mai dimenticare, né voi, né io. Ecco quello che bisogna continuare a volere. Questo o nulla. Altrimenti è finita.
TADDEO — Ma vedi bene che non è più possibile: guarda come ci tratta... « Tradirlo », dice... Non possiamo sentirci accusare così dopo quello che abbiamo fatto per lui.

GIUDA — E cos'è che avete fatto per lui?
FILIPPO — Ah, no! A questo punto non posso permetterti d'andare avanti!
MATTEO — Esatto!
ANDREA — Bartolomeo lo ha appena detto: per lui abbiamo lasciato tutto.
TADDEO — E non da ieri, noi, ma già da tre anni.
GIACOMO — Non l'abbiamo mai lasciato solo.
TOMMASO — Abbiamo parlato in suo favore.
SIMONE — L'abbiamo sostenuto.
MATTEO — E abbiamo sempre condiviso la sua sorte.
FILIPPO — Gli abbiamo obbedito.
ANDREA — Ciecamente.
TOMMASO — Persino troppo, a volte.
TADDEO — Cosa non abbiamo fatto per lui? Lo abbiamo difeso, dappertutto, e spesso in situazioni pericolose.
GIUDA (*sorridendo*) — L'avete amato, insomma?
TUTTI (*calorosamente*) — Sì.
GIUDA — Ecco, ed è appunto questo che gli rinfacciate. (*Un silenzio. Tutti sono stupefatti, colpiti*).
GIACOMO — Non parlare leggermente, Giuda. Io sono stato molto severo con loro, ma ora sei tu che sbagli. Non gli rinfacciamo la nostra amicizia, anzi. Ma sappi che da quando noi lo conosciamo, è molto cambiato.
ANDREA — Completamente.
TADDEO (*triste, a Giuda*) — Lui stesso se ne rende conto, va. Non è più lo stesso... Non ha più fiducia.
GIUDA — E ne sei meravigliato?
GIACOMO (*grave, corregge*) — No, no, Giuda. Non ha più fiducia in se stesso. E' una cosa che non puoi sapere, tu...
TOMMASO (*approvando, rivolto a Giuda*) — Tu non l'hai conosciuto prima, non puoi ricordarti... il suo modo di tirarci dietro, piccolo gregge che eravamo...
FILIPPO — E lui, avanti, tutto tranquillo. Nemmeno aveva l'aria di camminare, Scivolare, ecco, se vuoi...
TADDEO — Eppure, non si direbbe, ma va in fretta. Io ansimavo, a volte.
MATTEO — E poi il suo modo di parlare... Quel che diceva, naturalmente, ma anche «come» lo diceva.
FILIPPO — Anche quando non capivamo eravamo felici.
TADDEO (*precisando*) — Nemmeno felici, esattamente, ma era come se non avessimo bisogno della felicità.
MATTEO (*approvando*) — Ecco, sì, con lui tutto era diverso.
ANDREA — E non c'erano paure: di nulla, di nessuno...
SIMONE — Tutto facile.
FILIPPO — E interessante.
GIACOMO — E poi, allora... la bontà!
TADDEO — Ah, era una cosa meravigliosa! Quando parlava della bontà di suo Padre, era...
TOMMASO — E la sua allegria anche... Soprattutto!... E la sua gentilezza. Come se accarezzasse la gente. Ah, per la miseria!... E nel medesimo tempo sapeva quel che voleva... E confermava in tutti la volontà.
ANDREA — Ci si sentiva - sei tu che l'hai detto un giorno, no? - ci si sentiva come bambini ben guidati.
GIACOMO — E in vacanza!
FILIPPO — Non eravamo più gli stessi, insomma!
MATTEO — Non che fossimo più intelligenti...
TOMMASO — No, e nemmeno migliori...
TADDEO — Certo, potrebbe essere... insomma, eravamo... ci trovavamo «meglio».
FILIPPO — Ah, ti garantisco che era già qualcosa...
SIMONE (*terminando, con gesto grandioso*) — ... di immenso!
ANDREA — Non ce ne rendevamo forse sempre conto, ma, se ci penso, com'era bello! (*Sospira. Pausa. Tutti sono immersi nei loro ricordi*).
TADDEO — Prova a raccontare questo agli altri! Impossibile: non trovi le parole. Saremmo stati solo noi...
ANDREA — Ed ecco!... Tutto ciò per...
TOMMASO (*abbattuto*) — Sì, non avrei mai creduto...
SIMONE — Nemmeno io.
MATTEO (*franco*) — Eppure, non è colpa nostra, no?
GIUDA (*dubbioso*) — Credi?
TADDEO — Ah, decisamente no, senti... Noi avremmo ben continuato, ma hai sentito Lui: non parlo della faccenda del tradimento, no, di questo non parliamone più perché è troppo triste, ma cosa ha in testa quando dice: «E' l'ultimo pasto che prendo con voi?». (*Pausa*) Cosa vuol dire, se non è per darci gli otto giorni? (*Silenzio*).
TOMMASO — Proprio così! E' finita... Finisce in un modo strano...
GIUDA (*trasalendo*) — Ma non è finita! Non è

finito niente! Allora tutto quello che siete capaci di fare è di seguirlo, quando ogni cosa va bene? E quando vi si domanda un piccolo sforzo, quando vi si chiede di far lavorare i vostri cervellini, hop, più nessuno! Si ritorna a casa, eh? Ma il più strano è che non vi rendete nemmeno conto di quel che siete, di quello che « noi » siamo diventati. Di quello che egli ha fatto di noi, di noi poveri diavoli. Ne ha fatto qualcosa di diverso dagli altri. E in più, ci ha trasformati in una cosa sola. Non si tratta più di te, di me o di lui... Si tratta di « noi ». E questo voi lo vorreste disfare? Egli ha fatto di noi del pane e voi vorreste tornar farina? Avanti, provatevi! Non ci riuscireste nemmeno! (*Pausa*) Niente storie, amici, si continua! Quelli che hanno paura, alla mia sinistra. Quelli che non ne hanno, a destra. (*Dopo un attimo di esitazione, Matteo va a mettersi alla destra di Giuda*) Sentite... A forza di guardarvi e di ascoltarvi, ho finito per capire cosa voleva dire... (*Movimento*) Sì. Non c'è da fare gli offesi... avete dimenticato l'essenziale. Non starebbe a me il ricordarvelo, ma bisogna pure che lo faccia, visto che non avete l'aria di ricordarvene voi. Siete così abituati a vederlo uomo che vi siete dimenticati che egli è innanzi tutto un dio... Ecco... (*Pausa*) Siete sempre d'accordo su questo punto, vero? (*Mormorii d'approvazione*) Allora? Ma allora perché non fate niente per partecipare a questo fatto: che egli è un dio? Si direbbe che non vogliate più saperne. Voi vi trascinate per terra, e non sarebbe ancora niente, ma vi aggrappate a lui per trascinare a terra anche lui... Ebbene, è questo che si chiama tradire, nient'altro. Voi lo tirate per la sottana. Continuate, e diventerà un uomo come voi e me e arriverà a non essere più dio del tutto. E voi avrete compiuto questa bella impresa: che un pugno d'uomini, uomini coraggiosi, avrà impedito a un dio di essere un dio! Complimenti! (*Giacomo e Filippo vanno a mettersi a destra*) Egli è troppo buono con noi. « Uno di voi mi tradirà »? Non è uno solo, siamo tutti a tradirlo, noi dodici! (*Si ferma e si corregge*) No, undici solo. Perché io, Giuda, no: io non lo tradirò. Ho capito. Adesso fate quello che volete. La porta è aperta. Provate ad andarvene. Forse ha voluto solo spaventarci per vedere quale di noi sarebbe restato. E' come se avesse detto: « Uno di voi non mi tradirà ». Ebbene, quello che non lo tradirà sarò io. Ecco. (*Pausa*).

MATTEO — Il solo a non tradirlo, se permetti...

FILIPPO — Sì...

GIUDA — Sono pronto a ritirare quel che ho detto.

BARTOLOMEO — Farai bene, perché... Abbiamo forse trasceso, poco fa...

ANDREA — Ma non siamo dei vigliacchi per questo!

MATTEO — Allora, facciamo come se non fosse successo nulla? E quelli che son d'accordo si mettono alla sua destra. (*Pausa. Taddeo e Andrea si muovono verso Giuda. In questo momento la porta si apre ed entra Lea. Essa indovina, dai loro atteggiamenti e dall'atmosfera tesa, che qualcosa è successo*).

LEA — E, che musi lunghi avete!

MATTEO — Noi, perché... No...

LEA — O, ma guardatevi! Cosa c'è?

GIUDA — Niente, si discuteva.

LEA — Lasciate insieme gli uomini dopo il pranzo, e li troverete o ubriachi o in lite. Perché litigavate?

TADDEO — Non litigavamo.

BARTOLOMEO — Eravamo solo scontenti.

LEA — Perché? (*Pausa*) La storia del tradimento, scommetto!

GIUDA — Come lo sai?

LEA — Ah, ecco!...

GIUDA (*brutalmente*) — Come lo sai?

LEA — Li ho incontrati venendo qui. E' Giovanni che me lo ha detto.

BARTOLOMEO — E a Gesù, gli hai parlato?

LEA — No, ho fatto finta di andarmene. E poi li ho seguiti, Gesù e i tre, senza farmi vedere. Sono agli Ulivi.

MATTEO — E allora?

LEA — E allora, ero incuriosita... e poi sapevo bene che quel fatto doveva tormentarvi... Mi sono nascosta e li ho ascoltati... Erano seduti tutti e quattro sulle pietre...

FILIPPO — E Gesù, parlava?

LEA — Certo. Non prendetevela più, su!

GIUDA — Perché, cosa diceva?

ANDREA — Com'era?

LEA (*mentendo, abbastanza palesemente*) — Molto calmo, tutto contento. No, aspettate... salvo che... non era contento del tutto a causa di quella frase che aveva detto qui. Ciò lo disturbava, perché pensava di avervi fatto dispiacere.

TADDEO — Credo bene!

GLI ALTRI — Zitto!

LEA (*continuando*) — Voleva persino tornare indietro per spiegarvi. (*Esita*).

GIUDA — E ha spiegato?

LEA — Sì... Ecco... Voleva cominciare una parabola, e poi non ha trovato le parole. Aveva perso

il filo; insomma: ha visto che la sua frase vi spiaceva, che la prendevate sul serio, non ha saputo come cavarsela e se ne è andato, ecco tutto... Ma a parte questo, egli era molto sereno. Molto più che in questi ultimi giorni. Ha proposto agli altri tre di giocare alle biglie con delle piccole pietre. Parlavano tra di loro dolcemente. E lui diceva: «Spero che gli altri non siano arrabbiati, che verranno qui, ho bisogno di loro, che mi raggiungeranno...». Ha detto così. (*E' arrivata in fondo alla sua menzogna coraggiosamente. Ma si capisce che è al limite del suo sforzo. Ciononostante finisce con un buon sorriso*) Ecco, va meglio ora?... Sì, avete già un'altra faccia. (*Il viso degli uomini si è un po' rischiarato. Si sogguardano, rasserenati ma ancora imbarazzati per le loro precedenti reazioni, un po' vergognosi*).

SIMONE — Uff!... Veramente ci sentiamo meglio!

GIACOMO — Lo dicevo, io, che era una parabola!

MATTEO — Già, press'a poco.

FILIPPO (*estasiato e indignato*) — E dire che ci spremevamo il cervello a cercare chissà che!... Ed era una cosa così da poco!

BARTOLOMEO — Bisogna però ammettere che non è stato chiaro.

FILIPPO — Questa è la prova che siamo degli idioti. Nemmeno capire quello che dice.

TOMMASO (*piccato*) — Idioti... idioti...

FILIPPO — Infine, non abbiamo certo di che vantarci!

LEA — Ah, no! Non vorrete ricominciare! (*Si calmano, ridono un poco. Lea ansiosa di vederli andar via*) E vi aspetta. (*Mormorii d'assenso. Si affrettano alla porta. Giuda non ha seguito il movimento generale*).

SIMONE (*che se ne accorge*) — Tu vieni?

ANDREA — Non vieni?

LEA (*ancora una volta si domina e dice gentilmente e semplicemente avvicinandosi a Giuda*) — Lasciatemelo un momentino... Non ci vediamo mai...

TADDEO — Certo, certo... (*A Giuda*) Ti aspettiamo agli Ulivi. (*Sono usciti tutti. Il viso di Lea è cambiato. Si siede lentamente, come sfinita*).

GIUDA — Che c'è?

LEA (*con voce atona*) — Torna a casa, Giuda, e prepara il sacco.

GIUDA — Perché? Cosa accade?

LEA — Prepara il sacco. Se non hai capito, sei ottuso come gli altri.

GIUDA (*violento*) — Ma parla, perdio!

LEA — Non ce n'è bisogno. Ho raccontato qualcosa tanto per spedirli via. Andiamocene noi, fa' il tuo sacco.

GIUDA — Sei pazza?

LEA (*stancamente*) — Oh, dio, no...

GIUDA — L'hanno preso?

LEA (*scuotendo il capo, tristemente*) — No, peggio. Si torce per terra e piange e si lamenta, e chiama suo padre... (*Poi, brutale*) E suo padre, io non l'ho visto arrivare!

GIUDA (*spaventato*) — Ma perché faceva così?

LEA — Perché ha fifa.

GIUDA — No!

LEA — Io l'ho visto e so quel che dico!

GIUDA — E gli altri tre, allora?

LEA (*con tono sferzante*) — Dormivano. (*Giuda ha un movimento verso la porta. Ma Lea si alza rapidamente e lo ferma*) Lascia perdere. Nemmeno lui vorrebbe più, nello stato in cui si trova. Lascia... Non può più sostenere la sua parte. Ci siamo sbagliati, ecco tutto. Solo che adesso le cose si mettono male... Allora io che ho buon senso ti dico: bisogna che ce ne andiamo.

GIUDA — No.

LEA — Non hai una buona ragione, non una sola, per stare con lui.

GIUDA — Ma, e tu stessa, Lea?

LEA — Sì, anch'io, è vero: ci avevo creduto e mi spiace... (*Decisa*) Ma infine! Bisogna essere ragionevoli, no? Poiché non c'è più nessuno! Poiché piange! Capisci cosa vuol dire una cosa simile? Piange. Dice: «Se è possibile, Padre mio, sistemate la faccenda». E gli altri, a dormire. E voi tutti qui a litigare. Cosa vuoi di più (*Giuda tenta di scostarla per uscire, ma ella lo trattiene*) No. Quando sei uscito di prigione - tu te lo sei già dimenticato, ma io me lo ricordo - volevi ucciderti, giocavi con la corda, allora, e mi faceva male. Poi è arrivato Lui, e tu gli hai creduto subito, non sono mai riuscita a capire perché... Era come se tu avessi avuto paura di morire, di colpo, e ti fossi aggrappato a una cosa qualsiasi... E allora l'ho seguito anch'io, si capisce. E poi è vero che ho cominciato anch'io ad amarlo, ma solo per riflesso: perché ti aveva impedito di morire. (*Teneramente*) Capisci questo, Giuda: io amerò sempre le persone che ti impediranno di morire: sia un medico, sia lui, sia persino un'altra donna... Vedi dunque... Non posso spiegarmi meglio...

GIUDA — Non si tratta di me, Lea. Lui piange ed è infelice.

LEA — E che posso farci? E tu stesso, che puoi farci?

GIUDA — Qualcosa. Anche tu puoi fare qualcosa. Prova solo a ripeterti quello che hai appena finito di dire: « Piange, è infelice, è solo, e allora lo abbandoniamo... ».

LEA — Quando si vuol comandare agli altri, bisogna sentirsi forti. Se tu l'avessi visto, ti giuro: no, no, no, no! Non è più nulla. Un uomo che piange! Io me ne vado. E non voglio che tu ti faccia metter dentro per lui. Ci sei stato già una volta, dentro; e basta.

GIUDA — E' molto meschino quello che dici.

LEA — Forse; ma dentro un'altra volta, non ci vai. Mi ci metterò di mezzo io. Preferirei consegnarlo io stessa, guarda! (*Giuda la osserva molto severamente. Breve pausa*) A che pensi? (*Egli non risponde*) A « Uno di voi mi tradirà? » Ma infine!... Sarebbe comodo per tutti. Una puttana è fatta per consegnare la gente alla polizia... (*Una pausa. Ella soggiunge, triste*) O almeno tutti lo credono.

GIUDA (*dolcemente*) — Vedi bene che hai vergogna e sei disgustata di te stessa... Perché, effettivamente, se Gesù fallisce, se tutti lo abbandonano, se noi ce ne andiamo, io e te, se quelli che dovrebbero proteggerlo hanno paura o dormono nel loro angolo, se egli è solo, se lo imprigionano, se lo distruggono, se ha fatto per niente tutto quello che ha fatto, allora? Mia povera Lea, niente sarà cambiato. Il mondo andrà sempre male. La miseria e le vigliaccherie continueranno come prima, e, appunto, tra l'altro... ci saranno sempre le puttane. Io non voglio. Lui nemmeno.

LEA (*stanca*) — Se è un dio, le ha create lui, le puttane, con il resto. Io non gliene voglio, bada. Un dio, non può sapere tutto. E' troppo occupato a creare per avere il tempo di occuparsi poi della vita delle sue creature. Ci sono uomini, così, che fanno un mucchio di figli, e non se ne occupano mai. Solo che io, non gioco più a riparare gli errori degli altri. Se è solo un uomo, è spacciato. E se è un dio, dopotutto posso ammetterlo, si arrangerà da solo, non ha bisogno di nessuno.

GIUDA — Che ne sai tu?

LEA — Ah, ti prego! Riconosciamo pure che ha fatto tutto quello che ha potuto. Noi adesso dobbiamo soprattutto cercare di salvarci. Da soli, con i nostri poveri mezzi. Non c'è più tempo da perdere, andiamo!

GIUDA — No!

LEA — Ma ti arresteranno ancora!

GIUDA (*ironico*) — No, nemmeno questo avverrà.

LEA (*spaventata*) — Giuda, che vuoi fare? (*Egli non risponde subito. Lea si getta su di lui e lo stringe tra le braccia. Egli non la respinge né l'accoglie. E' glaciale. Riflette: poi*).

GIUDA — Non so ancora, ma farò sicuramente qualcosa, perché hai un bel dire, ma sono sicuro che hai bisogno di me. (*In questo momento Giovanna seguita dal poliziotto entra nella stanza*).

GIOVANNA — E' tornato?

GIUDA — Chi?

IL POLIZIOTTO — Il ragazzo. Di chi volete che parli?

GIUDA — No.

LEA — Quale ragazzo? Marco? Non è andato a letto? A quest'ora?

GIOVANNA — No, pensate! Se l'è svignata, dio sa dove. (*Indicando Giuda*) Per colpa di quel signore lì... (*disperata*) Ah, avete fatto una bella cosa, voi!...

IL POLIZIOTTO — Certo, dite un po', cosa vi salta in mente di mandare un ragazzino di dodici anni a scorazzare di notte senza avvertire la madre?

GIUDA — Un incarico per un amico. Non potevo sapere... Mi rincresce...

IL POLIZIOTTO — Sperabile! Non sono cose da fare. Beh, non ha importanza. Non c'è di che spaventarsi.

GIOVANNA — Ma no, no, c'è di che preoccuparsi.

IL POLIZIOTTO — Sapete com'è: a quell'età non si possono più trattenere. E poi è una sera di festa: non mancano certo le occasioni per distrarsi. Detto ciò, è appunto il tempo della mia ronda, vi garantisco che ve lo scoverò presto io, e che ve lo riconduco all'istante a sculacciate nel sedere. Nel frattempo, fatemi il piacere di andare a letto tranquilla.

GIOVANNA — Come se potessi dormire!

IL POLIZIOTTO — Cominciate col mettervi a letto, poi vedrete. (*La spinge verso la porta*) Andiamo, datemi retta, perbacco! So cosa dico. Sono padre di famiglia anch'io. (*Giovanna esce, Lea è tornata vicino a Giuda*).

LEA (*sottovoce*) — Allora?

GIUDA — Allora lasciami, Lea. Lasciami e parti, se vuoi partire.

LEA — Non partirò senza di te.

GIUDA — Allora non partirai. (*Pensa*) Va a tener compagnia a Giovanna, ecco, e aspettami.

IL POLIZIOTTO (*osservandoli*) — Sempre innamorati, eh, vedo...

LEA (*uscendo*) — Imbecille! (*Esce rapidamente. Giuda, teso, l'ha guardata partire. Il poliziotto sorpreso, ride bonariamente: non capisce*).

IL POLIZIOTTO — Cos'ha? Non le ho detto niente di male!

GIUDA — Oh, è una storia complicata... (*Pausa. Riflette. Ha l'aria assente, poi si riprende e dice quasi amichevolmente, indicando la tavola*) Non volete mangiar qualcosa?

IL POLIZIOTTO — Perché no? (*Si accomoda, di buon umore. Giuda gli dà da mangiare e da bere, molto*

gentilmente) Grazie. (*Comincia a mangiare. Giuda passeggia lentamente, a passi esitanti fermandosi ogni tanto, immerso nei propri pensieri*).

GIUDA — Non vi capita mai di porvi delle domande?

IL POLIZIOTTO — Certo... come tutti.

GIUDA — Voglio dire: delle domande a cui non c'è risposta?

IL POLIZIOTTO — Permettete... Se non c'è risposta, non possono più chiamarsi domande...

GIUDA (*seccamente*) — Sì, invece. (*Volge la schiena al poliziotto che continua a mangiare, poi con un certo disprezzo*) Insomma, non posso far affidamento su di voi... (*Pausa*)... Sono solo. (*Riprende a camminare in su e in giù*)... Sei solo, vecchio mio... Lui che piange, laggiù... Gli altri tre che russano... Gli altri che non capiscono niente di niente... Lea che vuole andarsene... E quello là che mangia...

IL POLIZIOTTO — Chi, io?

GIUDA (*sussultando*) — Come? (*Pausa*) Sì, voi. Non state mangiando?

IL POLIZIOTTO — Beh, sì. Io mangio, ebbene? Voi mi date da mangiare e io mangio. (*Giuda va verso di lui, gli avvicina un piatto poi una brocca*).

GIUDA — Prendete... Era buono, mi pare... E un sorso di vino.

IL POLIZIOTTO — Grazie. Avete bevuto, che parlate da solo?

GIUDA — Sì. Abbiamo bevuto. Abbiamo bevuto... bevuto sangue. (*Versa da bere al poliziotto che lo guarda sorpreso e un po' diffidente*) Ne resta.... « Bevete. Questo è il mio sangue »...

IL POLIZIOTTO (*meravigliato, ma indulgente*) — Questa poi! Dite un po', avete uno strano modo di parlare, nella vostra banda!... (*Beve poi si asciuga la bocca con il dorso della mano. Giuda riprende la sua lenta passeggiata*).

GIUDA (*dopo una pausa*) — Lea non ha ragione. Non è dio che ha fatto le puttane. Dio non ha potuto creare il male; è l'uomo che ha creato il male... E siccome il male governa il mondo, si potrebbe arrivare a dire... che è l'uomo che ha fatto il mondo... Sì, o almeno il mondo così com'è. (*Pausa*) Aspetta, aspetta, si tratta di non smarrirsi... (*Più vivacemente*) Non mi sbaglio... La prova; quando Dio ha visto che l'uomo aveva ricreato tutto questo... e non bene... ne ha avuto dispiacere, dio... ne ha sofferto... Allora s'è detto: mi farò uomo per aggiustare le cose... cioè: per disfare quello che gli uomini hanno fatto... (*Pausa, poi, approvandosi*) Sì... « Mi farò uomo » (*tornando verso il poliziotto*) E si è fatto uomo...

IL POLIZIOTTO (*a bocca piena*) — Eh?

GIUDA (*senza occuparsi di lui*) — Soltanto, non è facile essere uomo. E' così poco facile che persino un dio non arriva a cavarsela, nel mestiere d'uomo.

IL POLIZIOTTO — Ma di cosa state parlando?

GIUDA — Di voi... di me... degli dei... Gli dei... Ne ho il diritto?

IL POLIZIOTTO (*rispettoso, ma un po' reticente*) — Sicuro, ma...

GIUDA (*sempre passeggiando*) — Penso un'altra cosa... (*girandosi improvvisamente verso il poliziotto*) Voi sapete cos'è un'uniforme?

IL POLIZIOTTO (*che comincia a essere un po' seccato*) — Ah, sentite, voi mi rompete le scatole: siete fortunato di aver bevuto.

GIUDA — Non ho bevuto.

IL POLIZIOTTO (*ironico*) — Già, è vero... Soltanto un po' di sangue.

GIUDA — Mettete un'uniforme sulle spalle di un tale, ed eccolo che diventa subito un soldato. O un poliziotto. O un carcerato. E pensa da soldato, da poliziotto, da prigioniero. Quando ci si traveste è come se si piglia un'altra pelle. E la pelle, stinge... (*Pausa*) Ecco!... Un dio si traveste da uomo, e la pelle di uomo gli lascia il colore. (*E' felice di aver trovato. Ha un gesto di gioia, tornando verso il poliziotto*) Ecco... Si è fatto uomo, e questo « gli ha lasciato il colore! » (*Si siede non lontano dal poliziotto*).

IL POLIZIOTTO — Il che significa...?

GIUDA (*senza rispondere, seguendo la sua idea*) — Ecco, ci sono... Io brucio... (*Guarda il poliziotto e spinge verso di lui una bottiglia, distratto, ma felice*) Caro amico, servitevi... La città era tranquilla, stasera?

IL POLIZIOTTO (*a disagio, servendosi e fissando Giuda*) — Sì, abbastanza. Quello che mi preoccupa è quel ragazzo che non rientra.

GIUDA — Marco? E' un bravo ragazzo, Marco.

IL POLIZIOTTO — Sua madre se la prende a cuore.

GIUDA — E' simpatica, Giovanna, eh?

IL POLIZIOTTO — Giovanna? Sì, perché?

GIUDA — Oh, niente... il sobborgo pure?

IL POLIZIOTTO — Cosa?

GIUDA — Il sobborgo pure è tranquillo?

IL POLIZIOTTO (*diffidente*) — Sì, perché? Sapete qualcosa?

GIUDA — Di che?

IL POLIZIOTTO — Eh, non so, io... Avete un'aria strana...

GIUDA — Io? No. (*Si allontana dal tavolo*) Io penso sempre a quello che vi dicevo: le domande che non hanno risposta. (*Adesso il poliziotto è decisamente all'erta. Lo osserva con vivo interesse. I loro sguardi si incrociano. Il poliziotto prende e tira a se un altro piatto, e si mette a mangiare, ma senza smettere di « spiare » Giuda*) Ha lasciato il colore... ed eccolo diventato un uomo... (*occhiata al poli-*

ziotto)... come lui e me... (*si anima*) Ed è per questo che l'ho seguito. Perché era tutte e due le cose. Infine, ecco, che cosa egli tentava. Ma se anche questo va in fumo, cosa resta? Niente. Niente di niente. (*Breve pausa; poi violentemente*) Ebbene, no! Io voglio che continui. (*Un silenzio. Si versa un bicchiere di vino, lo vuota d'un sorso e continua*) Bisogna aiutarlo... spiegargli che nel suo miscuglio di dio e uomo ci ha lasciato entrare troppo l'uomo. La condizione umana fa marcire tutto... anche lui, è spaventoso!... E' diventato troppo umano... e allora eccolo lì che piange, che ha paura, che chiama aiuto... « Aiuto », a chi? Aiuto, Padre mio! Aiuto, Dio! Domanda aiuto a se stesso, e come volete che senta, poiché dimentica sempre più di essere dio, talmente è diventato uomo? (*Un soprassalto di rivolta. Torna verso il poliziotto e dà una manata sulla tavola, come se se la prendesse con lui personalmente*) Ebbene, no! Io voglio che continui!

Il Poliziotto (*ha finalmente capito. Molto calmo*) — Bene, bene... Non basta volere, notate... Ma ammettiamo...

Giuda (*insistente*) — Io voglio che continui. (*Esaltandosi*) E allora questa volta, sì, questa volta gli uomini saranno salvi.

Il Poliziotto — Sì? Gli uomini saranno salvi?

Giuda — Non ci saranno più infelici. Più cattivi.

Il Poliziotto (*che è entrato nel gioco*) — Oh, questo!... (*furbesco*) E' meno sicuro... Se non ci saranno più cattivi come si riconosceranno i buoni?... (*trionfante*) Eh?

Giuda (*rapito, un po' pazzo*) — Da niente. Tutti saranno felici. Non ci saranno più puttane, più ladri. Gli schiavi saranno ricchi quanto i loro padroni. E i briganti andranno per i sentieri a raccogliere e a curare i lebbrosi. (*Riprendendosi*) Ma cosa dico? Non ci saranno nemmeno più lebbrosi!

Il Poliziotto (*gioviale*) — Allora? Cosa faranno i briganti?

Giuda (*ridendo nervosamente*) — Arresteranno i poliziotti.

Il Poliziotto — Eh, là!

Giuda — E voi stesso, grosso buon uomo, balordo e brutto come siete, voi stesso, amico mio, parteciperete alla gloria di dio, sarete un po' dio, mi capite?... (*Pausa*) Non è meraviglioso?

Il Poliziotto — Non potrebbe esserlo di più. (*Pausa*) E per tutto questo, dicevate?...

Giuda (*deciso*) — Bisogna aiutarlo.

Il Poliziotto — Allora trovate un sistema, « amico mio », come dite voi. Perché devo informarvi che le cose per lui, in questo momento, non vanno precisamente bene...

Giuda — Ah, bene! Ho capito. Ma allora bisogna far presto. Bisogna, vero? Bisogna che ridiventi Dio. Bisogna mettere alle strette la sua divinità. Talmente alle strette che egli non possa più sottrarsi e che non abbia altra soluzione che di mostrare il dio che è in lui. L'uomo si cancella, ed ecco che è Dio. (*Batte sulla tavola*) E' questo che si deve fare.

Il Poliziotto — Mi sembra molto facile.

Giuda — Sì, molto semplice. Ci vuole un miracolo.

Il Poliziotto — E' quel che dicevo io.

Giuda — E non un miracolo comune.

Il Poliziotto — Perbacco, no!

Giuda — Il miracolo dei miracoli. Quello che nessuno può discutere. Afferrate?

Il Poliziotto — Perfettamente.

Giuda — E avremo vinto, perché il dio di tutti sarà uno solo. (*Pausa. Poi, triste*) Bisogna che il mio amico Gesù sparisca... Ed ecco che la cosa riguarda me, ora... E' duro. (*Un silenzio. Il poliziotto si alza e va verso la porta*) Ve ne andate?

Il Poliziotto — Sì. Cenato ottimamente, grazie. (*Pausa: si dirige ancora verso la porta. Poi, voltandosi bruscamente*) Dunque?

Giuda — Eh?

Il Poliziotto — Dov'è? (*Nessuna risposta*) Lo sapete, voi?...

Giuda — Sì.

Il Poliziotto — Quanto? (*Giuda alza le spalle*) Bene, vi metterete d'accordo coi capi. Dopotutto questo non è di mia competenza. (*Una pausa. Si spazientisce*) Ebbene, vogliamo andare? (*Un lungo silenzio. Giuda alza lentamente la testa verso il poliziotto. Si sente che dopo quest'ultima lotta interiore, si è finalmente deciso. Si alza in piedi e dice calmo, freddo, risoluto*).

Giuda — Andiamo.

ATTO TERZO

(*In casa di Bartolomeo. Stessa scena del primo atto, ma la luce è quella dell'alba. All'alzarsi del sipario, Giuda è solo in scena. Va e viene come un orso in gabbia. Ha il viso di chi non ha dormito. La porta si apre bruscamente. Lea appare sulla soglia. Ha un'aria allucinata, come fuori di sé. Domina a stento una specie di rabbia selvaggia*).

Lea (*attacca con ferocia*) — Hai vinto!

Giuda (*interpretando male, con un grido di speranza*) Fatto?

Lea — Sì.

Giuda — E che cosa? « Che cosa » ha fatto?

Lea — Lui, niente.

Giuda (*deluso*) — Ah!

Lea (*rinchiude violentemente la porta dietro di sé, poi*) — Lo stanno torturando.

Giuda (*come se avesse ricevuto un pugno nello stomaco*) — Ah!

LEA — Un lavoro ben fatto!
GIUDA (*sottovoce*) — Le verghe?
LEA — Oh! Non cercar di barare, va bene? No, non le verghe, la frusta. Le fruste. E sanguina, te lo dico io. Strano miracolo!
GIUDA (*irrigidendosi*) — Aspetta! Bisogna aspettare!
LEA — E' come volevi, no?
GIUDA — Sì.
LEA — Allora, ne sei fiero?
GIUDA — Sì, sono fiero.
LEA — Ce n'è di che! (*Pausa*) E gridava forte, sai?
GIUDA (*urlando*) — Taci! (*Cambia tono: moderandosi*)... No, racconta...
LEA — Ah, ti diverte, per di più?
GIUDA (*calmo*) — Ascolta, bisogna che ci sia anch'io.
LEA — Prima di tutto l'hanno legato ben bene al palo. Mi meraviglierebbe di vederlo volarsene via, come tu vai sognando. Si danno i turni, due alla volta. Uno ha la frusta di cuoio con le palline di piombo in fondo... La conosci, no? E l'altro la frusta con le catenelle di ferro. Fa meno buchi ma più solchi. Quando picchiano, la pelle si taglia per lungo, di colpo... Lui, si torce come un verme. Ha cercato di essere coraggioso, in principio: ma è una parola! Mettiti al suo posto.
GIUDA — Ci sono.
LEA — Ah, no, prego! Troppo facile. Le lacrime di sangue, io so cosa sono, adesso! Non vengono dagli occhi, le lacrime di sangue. Vengono dalla pelle. (*Brevissima pausa*) Sempre contento?
GIUDA — Sempre: bisogna che soffra come un uomo, prima.
LEA — E' quello che sta facendo, rassicurati. (*Pausa. Ella lo guarda. Poi, più grave, quasi ammirata malgrado se stessa*) Complimenti! Vedo che sostieni la tua parte. Molto bene!
GIUDA — Non fingo, Lea. Per l'ultima volta, aspetto perché « so », perché sono sicuro... Ti ho già spiegato...
LEA — Non capisco le cose che si spiegano, io!
GIUDA (*un po' irritato*) — Tu non capisci che farà un miracolo perché, non può farne a meno, perché è « obbligato » a farlo adesso, se non vuole che crolli tutto?
LEA — Allora, digli di farlo subito. Se continua così al ritmo con cui lo picchiano, non ne avrà per un'ora; e infine se è come dici tu, per rivelare un dio... no, grazie! Io preferisco liberare un uomo. Scusami, ma quando vedo un uomo tra le mani dei carnefici, io, Lea, puttana, il miracolo che voglio, è di vederlo liberato.
GIUDA — In questo momento, io lo libero.
LEA — Facendolo crepare? Ma chi ti ha cacciato in testa queste cose? Come è fatto il sangue di un dio, di'? Vuoi che te lo dica io? E' un sangue d'uomo, laggiù, che zampilla da ogni parte.
GIUDA — No. E'...
LEA (*gridando*) — Ah, non parlarmi di questo. Le tue buone ragioni non mi interessano. Non c'è una ragione, non ce ne sarà mai una, da ora alla fine del mondo, che giustifichi il tuo atto: aver consegnato un uomo alla polizia. E io non so se « bisogna » che quello là soffra. Me ne frego di quello che bisogna. Non voglio saperlo. Io so quello che ho visto. E mi basta per darmi una sola voglia: portarlo via di là. E anche se dopo il tuo Gesù se la prendesse con me, tanto peggio, mi farebbe piacere, a me. Almeno gli avrei fatto del bene, a « lui, lui, lui... ». E l'essere maledetta per aver fatto del bene a un uomo, ha anche il significato, no? (*Pausa. Ella si riprende. Poi più calma, con una sfumatura di ironia verso se stessa*) Che vuoi... io sono fatta per amare gli uomini... Non siamo uguali, ecco tutto.
GIUDA — Il più difficile è sapere amare come bisogna.
LEA — Bisogna!... « bisogna »... Ancora « bisogna »...
GIUDA — Sì.
LEA (*più dolcemente*) — C'era una cosa che non bisognava, ad ogni modo. (*Pausa*) Perché mi hai raccontato che l'avevi consegnato?... Se qualcuno fosse venuto a dirmi questo di te, io gli avrei rotto la testa. E, vedi, in questo momento, se tu mi dicessi che non è vero, ho talmente bisogno di crederti, che forse lo crederei...
GIUDA — Eppure l'ho fatto, Lea, e sai perché.
LEA (*sarcastica*) — Per la felicità della gente?
GIUDA — Per la felicità della gente.
LEA (*triste, senza collera*) — Io, ero meno complicata. Volevo che fossimo felici in due. Per questo, non ci vuole un miracolo, ti assicuro: basta saper contare fino a due. Ma eccolo, lui, che si mette a pensare alla felicità della gente... La felicità della gente... Ah, come me ne frego... (*Silenzio. Ella lo guarda come se aspettasse qualcosa da lui. Quasi supplichevole*) Di' qualcosa, almeno!... (*Giuda scuote la testa, negativamente, poi le si avvicina, goffo. Ella grida*) Non toccarmi!... (*Giuda si ferma agghiacciato. Lea riprende*) Hai giocato male, Giuda. Hai guastato tutto. Da quando l'hai conosciuto, Gesù, non ami più me, ami lui. Sono stata paziente. Lo si fa, per l'uomo che si ama. E poi, tu lo denunci. Allora, questo veramente non lo dovevi fare. Se ti comportassi così con una donna, io prenderei le sue parti. Il miracolo, sei tu che l'hai fatto, Giuda; e il miracolo è che non ti amo più. (*Egli tenta un movimento verso di lei*) No. Non muoverti. Dopotutto, può darsi che ti ami ancora, mio malgrado. Ma se anche fosse, cosa può importarmi? Cosa rimane? Non c'è più niente. Non voglio più

amarti. Non mi importa più. (*Pausa*) Conclusione: siamo in due a star male. E in questo momento lui sanguina!... Ah, sì, Hai vinto, ti dico... hai vinto su tutta la linea! (*Pausa*) Se non ti amo più, Giuda, non è perchè ti sei allontanato da me. E' perché con tutte le tue prediche e le tue storie sul buon dio, ai miei occhi adesso non sei che un delatore. E allora, capiscimi bene... potrei amare un assassino, un ladro, chiunque... potrei amare un generale romano, una donna, persino un poliziotto, forse... (*violenta*) ma mai potrei andare a letto con una spia. Ecco. (*Un silenzio pesante, poi:*)

GIUDA — Lo hai detto, agli altri?

LEA — Che l'avevi denunziato?

GIUDA — Sì.

LEA (*ridiventando crudele, quasi sadica*) — Indovina. (*Pausa*) Vorresti sapere quello che ti faranno, eh? (*Giuda alza le spalle*)... Vediamo, l'ho detto o non l'ho detto?...

GIUDA (*lentamente, profondamente*) — Sì... sì... Lea, va... continua... fammi del male, se questo ti fa piacere... è giusto, non hai torto... Certo, non ne avevo proprio bisogno, ma, dopo tutto, tu parli come ti senti di parlare. (*Pausa*) Eppure...

LEA — Eppure?...

GIUDA — Eppure anch'io, Lea, avrei voluto che ci fosse permesso d'essere felici in due...

LEA — Bugiardo!

GIUDA — Ma non era più possibile, non ne avevamo più il diritto.

LEA — Bugiardo, sporco bugiardo!

GIUDA — Come vuoi... (*Pausa*) Perderò anche te. Questo, devo dire che non me l'aspettavo. Ma, senza dubbio, era necessario. Quando si salva tutto, si è ben costretti a perdere tutto il resto. E anche me stesso. Sono io che pago per tutti. Tanto peggio. Tanto meglio. Solo, è duro, sai. E' un fardello pesante. (*Pausa*) Ma non fa nulla; porterò io tutto: e il male che mi fai, e quello che gli faccio. E la mia felicità - ne ho una, Lea, una felicità terribile che non si vede - la mia felicità, è di soffrire insieme con lui, d'aver anch'io un carnefice. E se questo carnefice sei tu, allora è meraviglioso. Questo pure mi avvicina a lui: un carnefice che vi ama. Nessuno può capire. Ma aspetta... aspetta... Quello che conta, la sola cosa che conterà, è il momento che si avvicina... E vedrai come ho avuto ragione... Vedrete tutti... Adesso verrà presto. (*La porta si apre. E' il poliziotto. Si ferma. La presenza di Lea lo disturba*).

IL POLIZIOTTO — Ah, scusate, vi disturbo...

GIUDA — No. Lei sa tutto.

IL POLIZIOTTO (*molto sorpreso e scontento*) — Ah!

LEA (*bruscamente*) — Allora, a che punto siamo?

IL POLIZIOTTO (*con fastidio. Non ha alcuna voglia di parlare sull'argomento*) — Beh, sono in strada.

LEA — Lui, com'è?

IL POLIZIOTTO — Oh, sapete, un'esecuzione non è mai molto piacevole.

LEA — Come! L'hanno condannato a morte?

IL POLIZIOTTO — Non lo sapevate?

GIUDA (*contraendosi*) — Ma perché a morte?

LEA (*esasperata*) — Oh, tu! Sarai soddisfatto, adesso. (*Al poliziotto*) Che morte?

IL POLIZIOTTO (*sempre imbarazzato*) — La croce.

GIUDA (*in un sussulto di rivolta*) — No, non su la croce...

LEA — Avevi forse delle preferenze?

IL POLIZIOTTO — Per il momento vi è sotto, alla croce; anzi non ancora: non è neanche capace di portare la sua croce... Va bene che pesa, siamo giusti... Abbiamo dovuto reclutare un tale... Bisogna dire che l'hanno sciupato un poco, il vostro amico... Ma in definitiva così soffrirà meno a lungo. (*Cambiando tono*) Bene, non sono venuto qui per raccontarvi degli orrori... e poiché la « signora » è al corrente... (*Prende dalla sua tasca una borsa che posa sulla tavola*)... Ecco. (*Va verso la porta*) Al piacere di rivedervi. (*A Lea*) E tu discrezione, eh? (*Esce. Una pausa. Lea e Giuda guardano la borsa. Lea, soffoca, non può parlare subito. Poi riesce a dire, sarcastica*).

LEA — Ma guarda! Questo mi piace ancora di più!

GIUDA — Che cosa?

LEA — Quando mi raccontavi le tue belle ragioni, io mi dicevo: « Non è possibile, c'è qualcosa che mi sfugge; può darsi che sia io a sbagliarmi... ». Ma adesso... rassicurati, mia piccola Lea... tutto si spiega... Per dei soldi!... E' un porco in piena regola... Bravo! Mi garba di più!

GIUDA (*molto semplice*) — Continui a non capire. I soldi, cosa cambiano? Non ne volevo. Questo è sembrato loro poco chiaro. Mi sono reso conto allora che tutto poteva fallire. Allora, ho accettato... (*Lea prende la borsa, la vuota sul tavolo e conta le monete*).

LEA — Non costi caro! Ed è con questo luridume che ho fatto l'amore. (*Con un gesto violento spazza via i soldi*) Tre anni che lo amo! Due anni che m'illudo mi ami anche lui! Ah! io mi faccio schifo ancora più di te, ecco! Non oserò più passare le mani sul mio corpo, per la paura di ritrovarci il tuo odore. Non oserò nemmeno più vendermi, sono marcia anch'io!

GIUDA — Fai attenzione, Lea. Fai attenzione. Ho bisogno di tutte le forze che mi restano. E non sono molte. Non rompere tutto, proprio prima di quell'istante...

LEA — Ah, sì, è giusto! Ci sarà quella specie di miracolo. Lo dimenticavo. Benissimo, io mi seggo. (*Si siede sull'angolo del tavolo. Gli getta uno sguardo di sfida*) Allora, questo miracolo? La croce sulle spalle, questo povero diavolo già mezzo morto, che

non può più trascinarsi! Allora questo miracolo arriva o no?

GIUDA — Vattene, lasciami, me ne hai dette abbastanza.

LEA — O no, invece. Ho diritto allo spettacolo. Ne ho pagato il prezzo. (*Pausa*) Se ti vedessi! Non ci credi nemmeno più.

GIUDA (*gridando, violentemente*) — Basta! (*E si affloscia in terra come un mucchio di stracci; la testa tra le braccia ripiegate. Una pausa, poi, disperatamente*) E' troppo lungo, troppo lungo, Dio mio non ne posso più. Vi ho seguito, vi ho aiutato fino a volere la vostra sofferenza, ma è troppo, sono io adesso che non posso più sopportarla, la vostra sofferenza. Andate troppo oltre. Fermatevi. Smettete di soffrire, non ne posso più! O allora ditemi se sono il più ignobile degli uomini, e se questa donna che amo...

LEA (*volgarmente*) — Non preoccuparti per lei, ha un buon mestiere in mano. (*Ride amaramente*).

GIUDA (*alzandosi*) — Tu credi di odiarmi, lo credi tanto che è diventato vero. Ma lui no, lui non può odiarmi.

LEA — Ecco, te lo dicevo che t'interessa solo lui.

GIUDA (*riprendendosi e ragionando*) — ...E se ci mette tanto tempo, prima di agire, è forse perché non ha capito subito... Sì... Bisognava che questo entrasse in Lui, che salisse, a mano a mano che il mio tradimento riusciva... A mano a mano egli si rifà Dio... (*Rassicurato*) Ma egli ci arriva da lontano... Questo prova che ho visto bene... Ed è per questo che dura di più di quel che credevo. (*Sollevato*) E' per questo... adesso sto meglio. (*Si calma, in una specie di tranquillo delirio*) Vedi, Lea « il mio regno non è di questo mondo » come dice lui... Ebbene, anch'io, il mio regno non è di questo mondo. E ho il diritto di dirlo, perché, da ieri sera, sono diventato tutto come Gesù. Proprio di fianco a lui e con lui. Non ci lasciamo più, lui ed io. Lui ed io, è lo stesso. Siamo due mani che si ricoprono. (*Mette le sue mani una sopra l'altra*) La destra e la sinistra... Due mani giunte, uguali e contrarie... Io sono la sinistra... (*Con un rapido gesto nasconde la sua mano sinistra dietro la schiena*) Nasconditi, il tuo lavoro è fatto... (*Poi solleva lentamente la mano destra guardandola con amore, e dice con un sorriso d'illuminato*) Lui... Guardatelo che sale... Come volete che io abbia paura, allora? (*Ripete*) Guardatelo che sale...

LEA (*duramente*) — E' bello da vedere!

GIUDA (*sempre più ardente e convinto, come se vedesse quello che racconta*) — E' bello. Nemmeno io avevo capito. Un miracolo, Lea, non si fa in fondo a una galera, davanti a dieci persone. No. Lo si fa ben eretti in piedi in un luogo molto più in alto. Molta gente intorno; e lui, diritto sulla collina. D'altronde l'ha detto: « Quando sarò stato alzato da terra, attirerò tutto intorno a me ». Ecco... Egli viene alzato da terra, e tutti sono lì che lo guardano. E adesso arriva. C'è!... I chiodi cadranno dalle sue mani e spunteranno poi dalla terra, come fiori. Non ci sono più spine sulla sua fronte, sono rubini. Ed egli scende dalla croce senza aver più dolore da nessuna parte, come un uccello, molto dolcemente. E tutta quella gente è lì, nemmeno spaventata, perché ora sa che era questo ciò che doveva accadere. E lui prende la mano dell'uomo che è accanto a lui, e l'uomo prende la mano dell'altro, e l'altro prende la mano d'una vecchia donna, e la vecchia donna quella di un bambino, e il bambino quella di un soldato romano... (*Ride*) Sì, sì, d'un romano, perché no, adesso? Ed ecco, così, che di mano in mano, dalla croce fino al tempio, tutta la città, tutta la nazione, il mondo intero, forma una ghirlanda sempre più grande... (*Trionfante*) E questa ghirlanda l'avrò intrecciata io; e io stringerò la tua mano, Lea. Allora ti renderai conto che mi ami ancora! (*La porta si apre, Marco appare sulla soglia, è livido. Si appoggia con la spalla allo stipite. Trema. Giuda e Lea interdetti si sono avanzati insieme verso Marco. Chiedono contemporaneamente*).

LEA — Da dove vieni?

GIUDA — Che c'è? (*Un breve silenzio. Marco si scosta dalla porta, guarda Giuda e Lea. Si getta su Giuda e lo stringe a sé, appassionatamente*).

MARCO — E' morto.

LEA (*scostandosi, glaciale*) — Vinto!

GIUDA — Cosa dici, di chi parli, Marco? Cosa dici?

MARCO — L'ho visto, non avrei dovuto andarci, ma c'erano gli altri... E quando ci sono stato, non so perché restavo lì, non potevo andarmene... Eppure! C'erano quelli che ridevano, figuratevi... Persino dei bambini... Uno che conosco gridava: « Scendi di lì, visto che sei così furbo! » A Gesù lo diceva... Non ho osato picchiarlo, ma subito dopo gli ho fatto uno sgambetto... I meno mascalzoni erano forse i soldati. Ce n'è uno che gli ha dato da bere quando ha detto di aver sete... E' tutto quello che ha detto, in fondo, o quasi... Non ho sentito tutto, non ero abbastanza vicino... Ma un momento dopo ha detto ancora: « Dio mio, perché mi hai abbandonato? ». E poi, un momento dopo, è morto. Allora gli hanno dato un colpo di lancia per essere sicuri, e allora hanno detto che era morto, che si poteva andar via... Era diventato quasi scuro, e ho avuto quasi paura. Ho anche gridato, a un certo punto, come quando si sogna, sapete? Ma l'altro ragazzo era tornato indietro a rendermi lo sgambetto, e sono cascato in terra, e allora mi sono accorto che non dormivo. Ah, vi

giuro, non lo dimenticherò mai. E nello stesso tempo, sapete, è strano a dirsi, ero... infine... non felice, naturalmente, ma contento di essere stato lì.

GIUDA (*molto calmo, accarezza macchinalmente i capelli di Marco che è sempre stretto a lui*) — Bisogna andare a dormire, Marco... (*Lo scosta dolcemente*).

MARCO — Non posso restare qui con voi?

LEA (*violentemente*) — Marco!

GIUDA (*spaventato*) — Cosa vuoi dirgli?

LEA — Ad ogni modo si saprà, sai.

GIUDA (*supplichevole*) — Sì, ma non ora. (*Lea ha pietà di Giuda o di Marco. Rinuncia a quello che stava per dire*).

LEA (*fingendosi calma*) — Bene. (*Prende Marco per mano e lo conduce verso la porta*) Su, andiamo, tua madre ti cerca da ieri.

MARCO (*riaggrappandosi a Giuda, che lo scosta*) — Mi picchierà!

LEA (*dolcemente*) — Sono qua io.

GIUDA — Va', Marco... Ha ragione... (*A Lea*) Grazie, Lea.

MARCO — Ma vi vedrò stasera?

GIUDA — Stasera?... Certo... Questa sera...

LEA (*facendo uscire Marco davanti a lei*) — Va', vengo subito. (*Marco esce. Lea torna verso Giuda, e si pianta davanti a lui*) Giuda?

GIUDA — Giuda!

LEA — Porgi la guancia.

GIUDA — Cosa?

LEA (*ferocemente*) — Porgi la guancia. (*Giuda resta immobile, senza capire. Lea lo bacia sulla guancia*). Anch'io do un bacio, « prima ». (*Giuda terrorizzato indietreggia, ma ella avanza verso di lui e con molta calma gli sputa in faccia; poi va verso la porta, chiamando*) Marco! (*Lea esce. Giuda resta solo inchiodato al suo posto, senza un gesto. La luce che si era progressivamente abbassata già da un certo tempo, si ravviva a poco a poco indicando simbolicamente che la notte è passata*).

GIUDA — Ed ecco... è finita, mio povero Gesù... Sei morto. Il sole non si è fermato. E' stata una notte come tutte le altre notti sul sonno delle genti che possono ancora dormire. E adesso il giorno, di nuovo. Il che vuol dire che sei ben finito e che somigli a tutti gli altri morti. Il cielo non si è strappato; è ben cucito come al solito; rischiara una croce di più e un cadavere che non fa paura a nessuno. Che non meraviglia nemmeno. E' tanto se i passanti ti gettano uno sguardo. E' la vita. Per il momento non c'è che la mia povera Lea, sempre pazza, che asciuga il sangue dei tuoi piedi coi suoi capelli. Ed io trovo questo molto bello... E' corsa da te a chiederti perdono perché io ti ho ucciso. E crede, se tu gli perdoni, che forse sarò perdonato. (*La luce si abbassa di nuovo. E' la fine del secondo giorno*). E' una nuova notte che comincia. Mi piace la notte, adesso. Mi nasconde. Non che io abbia vergogna; ma sono infelice... (*Più aspro*) Non è di perdono che ho bisogno. Sono imperdonabile. Che cosa mi ero messo in testa? Un uomo eri, Gesù. Ma il solo che abbia mai meritato questo nome. Con te si poteva tentare la vita, sì. Si sarebbe potuto vivere. Quelli della polizia, loro, non si sono sbagliati. Mi hanno dato trenta denari perché fosse ben chiaro che vendevo un uomo; che vendevo il mio amico migliore. Lea pure ha visto chiaro, e mi ha sputato in faccia. Morirò, con quello sputo sulla pelle, come un marchio. Da questo mi riconoscerai. (*Il giorno risorge. E' il terzo giorno*). Ed ecco ancora un mattino. Il mattino del terzo giorno, Gesù... Sei già un morto vecchio... Come passa in fretta il tempo! Guarda tutti gli altri... Sono già lontani... Hanno disertato da bravi. Si sono rifugiati in un angolino di campagna. Chiacchierano con il calzolaio, il mugnaio... La vita tranquilla ha il suo lato buono. Non c'è di meglio, in fondo, che la brava gente che non cerca guai. Ed ecco, tu sei morto, mio povero Gesù. Ed io sto per uccidermi. Che cosa mi resta d'altro?... Imperdonabile!... Imperdonabile ma colpevole, questo no. Soltanto: chi capirà? Faranno di me uno spauracchio. Tu solo potevi e non potrai mai comprendermi. Se per caso c'è un paradiso da qualche parte, ci sei arrivato, ora. Allora laggiù se trovi qualcuno con cui parlare, metti una buona parola per me... E' l'ultima cosa che ti domando ancora, io che ti ho chiesto tutto. (*Il giorno decresce. E' la fine del terzo. Giuda ha sciolto la corda che gli stringeva la vita. Apre la porta di destra ed esce chiudendola dietro di sé. Pausa. Il giorno rinasce, poi si sente, proveniente da lontano, la voce di Lea che grida*).

LEA — Giuda... (*Una breve pausa, e poi di nuovo, più vicino*) Giuda!... Giuda! (*La porta si apre, Lea appare, grida*) Giuda!... Sei tu che avevi ragione, Giuda: è risuscitato! (*Lea si preoccupa del silenzio, bruscamente. Presa dall'angoscia corre verso la porta di destra, che apre, e quello che scorge, e che noi non vediamo ma che indoviniamo: il corpo di Giuda, appeso alla corda, la fa cadere in ginocchio; ed ella dice*) Ma non è giusto... (*mentre si chiude il sipario*).

Fine

* Tutti i diritti riservati - Richieste alla Società Autori - Via Gianturco, 2 - Roma.

AMORE DEL TEATRO

Che cos'è questo amore del teatro che nessun altro amore di svago, nessun altro diletto può sostituire? È forse il bisogno di vedersi vivere in personaggi di immaginazione, in avventure fittizie? Ma quando si legge, quando si abita un romanzo come dice Mauriac, e si entra in un interno di Balzac o si passeggia in un paesaggio di Tolstoi, non è forse la stessa cosa, non è uno sdoppiarsi in un sogno più vero della realtà? D'onde traggono, la commedia il dramma la tragedia, quel misterioso incanto, guitto e sublime? Dietro ai personaggi, grandi maschere di un mito, ecco, ci vengono incontro altre creature, vive, vere, uguali a noi, gli attori. Questa è la delizia del teatro. L'amatore avverte la delicata metamorfosi, scorge il trapasso dalla condizione umana a quella della fantasia. C'è Luigi XI e c'è Ermete Novelli divisi e commisti, c'è Amleto e c'è Ruggeri, intrecciati nel patire, disciolti nel riflettere, c'è Giovanna d'Arco e c'è Ludmilla, piene di voci e di candore e di cielo tutt'e due. Questi uomini, queste donne che si fanno un volto finto, realistico e fiabesco, sono propriamente il teatro.

Lo spettatore sa che questo « fatto » ineffabile della rappresentazione scenica può rinnovarsi ogni sera, ma, tal quale, non potrà ripetersi mai. Se il nostro occhio è svelto, se l'orecchio è vigile, nulla ci sfuggirà del piccolo miracolo familiare. Riuscito? non riuscito? Basta un errore minimo, una fiacchezza improvvisa del cuore, e al personaggio verrà subito a mancare alcunché di lieve, o di grave e profondo; e tanto più irritante si accentuerà la « posa » dell'attore, la sua fatuità e distrazione. Il giuoco tra attore e personaggio è serrato; ne sentite il respiro e il ritmo affannoso, come se un uomo dovesse impossessarsi di una chimera a grandi colpi di spada, come se la chimera gettasse infine il suo sangue a irrorare e rigenerare l'attore, splendido oramai di una veste magica, assurto nella gioia del mattino come Sigfrido nella foresta, a intendere i fremiti le voci i gorgheggi di una vita favolosa. Qui sorge, e di questo si pasce e si accresce l'amore del teatro. Come ogni amore è colmo di ansietà. L'amatore, alla « prima », alla « novità », è nervoso, è assorto, un po' intrattabile. Il suo cuore è al di là della ribalta, con gli attori. Indovina, intuisce, condivide quell'altro nervosismo sordo e feroce del palcoscenico. E si guarda attorno, sdegnato dell'indifferenza, del sorriso ironico e mondano.

L'amatore del teatro sa che non c'è, non ci può essere stasera frivolezza, mondanità, indifferenza.

Il copione è lì, tra le mani del suggeritore, un gran volume di fogli ormai insudiciati, più grigi che bianchi, con grandi segni verdi, azzurri, uno scartafaccio inerte e assurdo, e bisogna innalzarlo nella luce, spingerlo alla ribalta, trasformarlo in figure, in immagini, in passioni, in concerto di voci. Sono cento fogli pallidi e bui che diventano un grande affresco che si muove, una galleria di ritratti parlanti, un paesaggio ove la solitudine dell'uomo si ritrova, stupita, tra un popolo di ninfe e di eroi. Con quale impercettibile tremito di angoscia, di paura (i più veri, i grandi attori hanno paura); per quale progressione di accenti, incerti, sicuri, sfumati, sfacciati, gracili, rotondi, pieni, avvincenti e trionfali, lo spettacolo si va formando, si delinea, e poi scorre, incalza, e suscita la curiosità, l'entusiasmo, il delirio. E voi lo vedete, nello sguardo astratto e crudele di Macbeth, nel riso innaturale della « parigina », nel pallore timido di Nora, lo vedete, il brillìo dell'occhio interiore; afferrate il fervore timido e audace dell'attore, dell'attrice, sempre lì, trepidi e ansiosi, sull'ala che rapisce i cuori nel sogno, sull'orlo della « scena vuota » che fa precipitare l'illusione, e la disperde tra le « beccate » e i fischi. Oh amore del teatro. Chi non sente questo dramma nel dramma, questa commedia nella commedia, questa complicità, quegli non ama « veramente » il teatro.

Miserabile teatro, grande teatro, così artefatto e così puro, così ingenuo e convenzionale e così vasto e furente e pieno di deità. La deità delle cose create da un po' di fango e di stracci, il fremito di ciò che nasce raggiante per morire subito, per rientrare balenando nel buio. Il teatro, lo si ama soprattutto per la sua caducità. L'attore non è soltanto l'acrobata meraviglioso che oscilla sospeso al trapezio della fantasia; è un incontro repentino, casuale, fugacissimo di inspiegabili estri remoti, e di fortune e di capricci. L'incontro che non si ripeterà. E per ciò il teatro è eterno, e non dura più di una sera. Appare scompare; a velario chiuso non rimane nulla. La caducità del teatro vi affascina forse più della sua stessa bellezza, e vi turba, mentre lo spettacolo si sfa e si scompone come un paesaggio al tramonto, che prima si accende di rosso e poi di viola, e il viola si attenua nel lilla, e striature di pallido verde fanno lividi i colli, e i colli gli alberi le case, sono inghiottiti dalle ombre lunghe, e ancora nel sangue di drago dell'estremo orizzonte l'oro fiammeggia, si incorona, palpita, ma tosto si smorza, si spegne, e i grandi laghi di rubino sono ormai foglie leggere, gialle, pallide come la luna. Così, nelle ultime scene dell'*Amleto* si infiammano abbaglianti, improvvise, tutte le vampe di un fuoco che sta per incenerirsi, e in quel regale trionfo già la morte è pronta, e già sul rantolo degli attori sta per scendere il velario. Quell'incendio, quegli attori, quei gridi, quella poesia, quella morte non li rivedrete mai più. E questa è la caducità, questo l'amore del teatro.

Francesco Bernardelli

TUTTO IL TEATRO DI RAFFAELE VIVIANI

Più di un secolo fa Leonardo Vigo, il primo raccoglitore di canti popolari siciliani, poteva affermare a buon diritto che l'Italia era sconosciuta agli italiani e che il primo passo da compiere per riscattarci dalla nostra inferiorità, era appunto quello di conoscerci, di studiare in modo approfondito la natura e la civiltà del nostro paese. Da un secolo a questa parte, molto lavoro è stato compiuto in questa direzione, particolarmente nei primi trent'anni della nostra unità nazionale. Ma sono intervenute anche molte remore e vaste zone sono rimaste inesplorate, oppure definite con superficialità, mediante il ricorso al luogo comune. Per quanto riguarda la letteratura drammatica il caso più clamoroso di incomprensione e di dimenticanza è quello di Raffaele Viviani. Dei cinquanta e più drammi da lui composti in vita, quasi nessuno è stato pubblicato in volume, pochissimi — e non i migliori — sono apparsi nelle riviste teatrali dell'epoca e quindi si possono reperire nelle biblioteche, e soltanto ora, a più di cinque anni dalla sua morte, si provvede a pubblicarne l'opera completa, grazie all'affettuosa iniziativa privata di un suo fedele compagno di lavoro, Ettore Novi. Non manca su Viviani una letteratura encomiastica, fatta di recensioni, di articoli commemorativi, di pezzi di colore. Non mancano in essa acuti rilievi critici (particolarmente in un saggio di Alberto Spaini), ma non si superano mai i limiti di un pezzo d'occasione, se si eccettua una conferenza tenuta dal critico napoletano Roberto Minervini a un mese dalla morte di Viviani, pubblicata poi dall'editore Bideri. Date le circostanze l'orazione di Minervini, per quanto ricca di spunti e di motivi illuminanti, non poteva prescindere dal suo carattere rievocativo. D'altra parte, è possibile oggi offrire un'analisi del teatro di Viviani, lontani ormai nel tempo e nella memoria dalla vita scenica che ad esso infondeva il suo creatore; e in modo che si pensa ineguagliabile? Come esercitare un giudizio critico su di una opera che assume il suo vero aspetto solo realizzandosi alla ribalta, e che d'altra parte non potrà mai più assumerlo come quando veniva interpretata dal suo autore? Questa lacuna non potrà più essere colmata, anche se verrà certamente tempo in cui le opere teatrali di Viviani riprenderanno a circolare normalmente per le scene italiane, e verrà ad esse offerto qual posto nel teatro italiano di questo secolo che, ad esempio, oggi si riconosce unanimamente al Belli e al Porta nella poesia italiana del secolo scorso. Per continuare nel raffronto, soltanto allo scopo di chiarire alcuni rapporti, tra il Leopardi e i due grandi poeti dialettali del secolo scorso, abbiamo un'interdipendenza storica simile a quella che corre tra Pirandello e Viviani nel nostro teatro: interdipendenza che per ora, semplificando e schematizzando, possiamo definire di classe. Al rapporto aristocrazia-borghesia del secolo scorso — soprattutto nella sua prima metà — corrisponde difatti un rapporto borghesia-ceto popolare, ossia Pirandello-Viviani. E come Leopardi fa sue buona parte delle esigenze storiche della borghesia risorgimentale, così vediamo Pirandello, nella sua umoristica e idilliaca evocazione del contadino siciliano, precisarne i caratteri e la positività psicologica, il suo lieto e attivo senso della vita. Raffaele Viviani segna una tappa decisiva nella storia del teatro italiano in questo senso: per la prima volta (e questo si offre a precisa rispondenza storica) abbiamo l'apporto diretto della creazione popolare. I motivi popolari di spettacolo sono sempre rimasti presenti nelle più dense manifestazioni spettacolari della nostra storia, nelle sacre rappresentazioni come nella commedia dell'arte (lo hanno patentemente dimostrato i nostri studiosi, da Alessandro D'An-

cona, a Vincenzo De Bartholomaeis, ad Anton Giulio Bragaglia a Paolo Toschi), e nella produzione verista della fine dell'Ottocento. Le forme popolari di spettacolo hanno fornito una ispirazione diretta, si pongono alla loro origine: ma non erano mai giunte a una diffusione e ad un'espressione nazionale, si erano concretate in opere teatrali vere e proprie, compiute artisticamente solo attraverso la mediazione di elementi che, forti della cultura umanistica, potessero assumerle e dar loro veste di vera e propria rappresentazione artistica: da Jacopone a Goldoni, a Verga.

Con Raffaele Viviani per la prima volta questo passaggio non è più necessario: l'animo e la condizione storica di un ceto popolare — quello napoletano – si esprime direttamente, e in una forma che non resta più chiusa nell'ambito della tradizione popolare ma giunge ad una realtà nazionale, convince ogni genere di pubblico, da nord a sud, ed entrerà ora — con la pubblicazione del teatro completo di Viviani — a far parte integrante e a porsi in primo piano nella storia del nostro teatro. Pur facendo ricorso al dialetto — ed in questo si riflettono alcuni limiti storici all'unità nazionale — Raffaele Viviani introduce nella vita nazionale, senza alcun intermediario, gli aneliti, i dolori, le speranze delle classi popolari: ed è una prima apparizione che non potrà restare senza seguito. Molti passi in avanti sono stati compiuti dai « mariazi » e dalle farse dei Rozzi in poi. Ciò che allora stava al margine, forniva spunti, indicava direzioni e forme direttamente scaturite dalle esperienze quotidiane compiute nella lotta per la vita, ora si pone al centro della vita culturale: ne diviene un esponente d'avanguardia (anche formale). Quei modi d'esprimersi attraverso lo spettacolo che, come dimostrato, provengono da forme rituali e popolari, e trovarono poi negli elementi colti i maggiori interpreti (dal cantare si giunge al Pulci, al Boiardo, all'Ariosto che trasfigurano la materia e la modellano dando nuova anima al quadro), ora possono compiere questo processo nel proprio seno e in modo unitario: dall'espressione immediata che è pura e semplice soddisfazione di un'esigenza psicologica — tipica la canzone — e che appartiene quindi alle manifestazioni di una comunità, soprattutto quando si traduce in spettacolo, si può giungere all'espressione artistica matura, che assume un significato storico. Raffaele Viviani, nella sua vita e nella sua opera, ha compiuto questo cammino. Il suo non è un caso ma l'indice di una situazione nella quale alla vita culturale della nazione si aprono nuove e vaste prospettive.

E non è a caso altresì, che questo inizio abbia preso vita a Napoli. Napoli indubbiamente può dirsi la città italiana in cui ceti popolari da secoli hanno più ricca vita culturale, nel senso di un tempo libero occupato a raffigurare la propria esistenza attraverso un cerchio di espressioni sentimentali, che, in questo caso vanno dalla canzone alla pulcinellata, dalle trasfigurazioni fantastiche della vita quotidiana (o 'pazzariello) all'amore per la leggenda, nell'opera dei pupi e nello spettacolo tratto dai romanzi di Mastriani. Vivacissimo e multiforme fin dal tempo delle farse cavaiole e poi con l'invenzione di Pulcinella, questo bisogno di esprimersi e di ascoltarsi, dopo l'unità nazionale (e parallelamente al sorgere di un vasto ceto operaio) si fa quasi febbrile, si esplica in mille forme e rivoli (che ancora non sono stati compiutamente esaminati). Si moltiplicano i teatri, con gli attori, i poeti dialettali, i musicisti, in una vita che ribolle di fervore e di passioni: Viviani si trova al termine di questa traiettoria, e ne costituisce, in certo senso, un felice coronamento.

All'origine — ed è all'origine di molte espressioni artistiche — sta la canzone. Un moto di fastidio assale ogni italiano ed ogni napoletano, quando si ritorna al « clichè » della canzone napoletana, ma occorre superarlo, togliersi dalla mente le sue banalità, per ricordare invece quanta ricchezza di motivi sia contenuta nei suoi prodotti genuini. A lato della canzone napoletana ispirata a stati d'animo e a sentimenti d'amore, a sofferenze e nostalgie, già da tempo si era formata una canzone che tratteggiava un tipo, forniva la

« macchietta »: ne era stato maestro Maldacea, e per lui avevano lavorato Ferdinando Russo e Giovanni Capurro, poeti dialettali che traevano la loro migliore linfa dallo spirito popolare, Ugo Ricci e Pasquale Cinquegrane, umoristi popolari per i tipi e le situazioni a cui davano vita sui quotidiani. Viviani sviluppò la vena macchiettistica con spunti apparentemente umoristici, ma che avevano un fondo violentemente drammatico ed espressivo, dove l'animo popolare si mette a nudo: nei suoi dolori, nelle sue gioie e nella sua rassegnata filosofia. Le due composizioni di Capurro *Tatonno e' Quagliarella* e *O' Scugnizzo* — pur fornendo non più della trama su cui si tesseva la sua interpretazione — dànno ancora oggi una chiara idea di quale fosse il mondo espressivo da cui Viviani aveva preso lo slancio, a cui si era appoggiato.

La canzone napoletana ebbe uno sviluppo ulteriore con Libero Bovio, facendosi narrativa, sia pure nel senso di una sintesi drammatica, al modo delle « frottole » medievali, e dando vita a un nuovo sviluppo delle « sceneggiate ». Negli anni della guerra il governo mise forti tasse sugli spettacoli di varietà. Fu allora che la compagnia Cafiero-Fumo, con Enzo Lucio Murolo autore, inventò la sceneggiata: uno spettacolo misto di prosa e di musica, con il quale si potevano offrire al pubblico le sue canzoni predilette e i caratteri comici da lui preferiti nel quadro di una vera e propria vicenda, talora a sfondo tragico. Fu allora che Viviani decise di trasformare le sue composizioni — a cui aveva appreso a dare musica e parole — in composizioni drammatiche: nel 1918 al Teatro Umberto, con l'atto unico *'O Vico*.

Per trent'anni egli lavorò al suo teatro sviluppando gradatamente i suoi bozzetti in atti unici, poi due atti (la misura-limite di molto teatro dialettale e verista) infine nelle opere maggiori in tre atti. Realizzò fin dall'inizio un audace innesto tra canto e recitazione (e del canto egli componeva la musica oltre alle parole) a cui spesso, a seconda dell'opportunità fornita dal dramma, dava come coronamento composizioni mimiche, danze o « numeri » di varietà. Nelle opere di Viviani il canto ha la stessa funzione di acme, di crinale nel corso della parabola drammatica, che assumerà più tardi presso Brecht. Mentre in Brecht questa risoluzione — che è fra le più autenticamente rinnovatrici del suo teatro — rispecchia le esigenze di una matura civiltà e coscienza teatrale, in Viviani essa parte da una istintiva e approfondita conoscenza del cuore del pubblico, in particolare del suo pubblico napoletano, dalle esigenze della sua visione teatrale, dalle possibilità che egli — come autore — dava a se stesso come interprete. Viviani sapeva come il canto cooperi potentemente alla suggestione e alla commozione, e possa condurre la recitazione al suo culmine espressivo (psicologicamente nasce appunto da una recitazione che va « sopra le righe »). È noto come il problema dalla « couche » culturale sia per la definizione critica di ogni artista delle classi egemoni, fra i più orientativi. Questi artisti giungono al termine di una parabola, per iniziarne un'altra, sono anelli di una catena ininterrotta. Per Viviani il caso è più complesso: non ha diretti precedenti (i suoi legami col teatro dialettale napoletano restano assai tenui) se non nelle composizioni poetiche di cui si è fatto cenno, e nelle esperienze teatrali del varietà di quell'epoca. Sostanzialmente i suoi orientamenti espressivi nascono in modo diretto sia dalle sue esperienze di vita che dalle esperienze di arte teatrale, prova dopo prova, lavoro dopo lavoro, in contatto col pubblico senza nessun diaframma, inteso ad esprimerne la vita quotidiana. Solo nell'ultimo periodo del suo lavoro si accosta a forme drammaticamente più consuete, che rientrano nell'alveo della grande tradizione dialettale. Ma egli conserverà a lungo quell'indipendenza che contraddistingue la poesia popolare da quella dialettale, giungendo per di più, nell'ambito del popolare, a tradurre l'esigenza psicologica e sociale in espressione rivelatrice del reale, artistica.

Non siamo in grado oggi (ma lo si potrà essere quando verrà pubblicata la sua opera com-

pleta) di tracciare un'analisi compiuta del suo teatro e del suo mondo espressivo. La generazione che potè assistere al corso più felice delle sue recite, non può conservarne una memoria che consenta uno studio critico. Io ho assistito a due esemplari esecuzioni delle sue opere, curate dal figlio Vittorio: *Caffè di notte e giorno* e *'O Spusalizio*; ho potuto inoltre leggere un terzo circa della sua ampia produzione. Anche la sola parte di cui sono potuto venire a conoscenza offre un panorama vastissimo del mondo napoletano del cui dramma Viviani si fa l'illustratore. Si forma dinanzi ai nostri occhi una Napoli di Viviani, così come abbiamo — e compiuta nel suo quadro – una Venezia di Goldoni. L'ansia del mestiere teatrale, le necessità impellenti del palcoscenico fanno sì che talvolta Viviani ricorra a una sua stessa convenzione e a un bozzettismo da « sceneggiata », come Goldoni ripiega sugli intrighi da commedia dell'arte. Ma quando — e nel Viviani del primo periodo ciò avviene quasi regolarmente — la realtà gli balza prepotentemente dinanzi agli occhi, abbiamo smaglianti quadri scenici colmi di poesia sottilmente umoristica, di verità che mescola il dramma al sorriso, il dolore alla speranza, l'amore alla pena, di autentica e sincera partecipazione alla realtà che ci presenta.

'O vico, Tuledo e' notte, Piazza Ferrovia, 'Nterr' 'a 'Mmaculatella, Marina di Sorrento, Caffè di notte e di giorno, Porta Capuana, Vetturini da nolo, esaminano ognuno un ambiente, i contrasti e i conflitti che vi si svolgono, i tipi sociali che vi hanno vita e ne sono la risultanza. I luoghi d'incontro vengono sorpresi in un momento drammatico (che, in Viviani resta sempre legato al comico, ne appare l'altra faccia), in una crisi che toglie ogni velo alle coscienze. Le condizioni sociali sono viste nella loro cruda natura, con un coraggio che è nuovo nella cultura italiana e s'inibisce qualunque retorica, pur di rappresentare la realtà vissuta dal suo popolo. È la prima volta che le classi popolari si vedono con i loro propri occhi: ed ecco, nel *Caffè di notte e di giorno,* la famiglia dell'operaio disoccupato, sfrattata di casa, trascorrere la notte al caffè notturno diluendo una tazza di caffè in sei bicchieri d'acqua, uno per ogni componente e cercando di assopirsi sul freddo marmo del tavolino fino all'alba, quando bisognerà prendere la ricerca di lavoro. Ecco il povero e stanco vetturino da nolo, nel logoro giro dei suoi giorni, verso un ineluttabile tramonto. Ecco il sordido ambiente della malavita nel mercato di Porta Capuana, con i suoi violenti scontri di interessi e di passioni che sboccano nel fatto di sangue, e gli emigranti che al molo dell'Immacolata attendono di abbandonare per sempre la loro patria col suo cumulo di miserie e di passioni. Sono tratti rapidi ed essenziali, che illustrano a lampi un quadro e forniscono già i termini di una situazione drammaticamente sconvolgente.

'O spusarizio, Borgo Sant'Antonio abate, Santa Lucia Nova, Piazza Municipio, Campagna napulitana, La figliata, sono fra le principali composizioni in due atti. Allo schema del l'ambiente si è aggiunto, o a volte sostituito (in *'O spusarizio* e *A figliata*) una situazione drammatica chiaramente delineata, con un suo ampio svolgimento, sempre connesso alle condizioni di lavoro e alle traversie sentimentali dei personaggi. Il nesso tra questi due strati non è più romantico e convenzionale come negli scrittori borghesi dell'Ottocento, ma realistico, descritto nella sua verità quotidiana, facente perno sull'inferiorità sociale che la donna ha ancora nel nostro mondo, e su quella creata dai rapporti di classe. *Campagna napulitana* porge un vivacissimo e multiforme affresco della vita campagnola, contrappuntato di variopinti elementi e delle più dinamiche risorse sceniche: il primo forse, dopo le commedie rusticali e i drammi di Verga, a guardare la vita contadina dal di dentro, con una partecipazione affettuosa, con una coralità irrompente che ricorda quella delle *Baruffe chiozzotte. 'O spusarizio* presenta un quadro ben più amaro, porta ad una soluzione tragica, anche se la progressione scenica non viene colorita da una serie di figurette comiche — il capraio, il suonatore di contrabbasso, il comico Colletta — anch'esse però

percorse da un fondo di pena, condannate dalla vita. Uno sposalizio d'interesse interrompe un legame profondo tra due esseri, ma finisce con l'infrangersi nel sangue. La situazione sociale pesa sull'individuo come un oscuro dato di condanna.
Dopo soli cinque o sei anni dal suo debutto sui palcoscenici di prosa, Viviani presenta le sue opere maggiori: *Zingari*, *Piscature*, *Circo Sgueglia*, *Fatto 'e cronaca*, *Morte di Carnevale*, *Guappo 'e cartone*, *Mastro 'e Forgia*, *Padroni di barche*, *La tavola dei poveri*. Fino a che Viviani non si lascia prendere dalla tentazione della commedia vera e propria, e non s'inserisce, anche se in ottima posizione, nella schiera degli autori dialettali, ma resta fedele alla sua forma di spettacolo, ai suoi personaggi, al suo mondo espressivo, queste opere si modellano in un grandioso stile epico, sviluppano, involontariamente, i germi del teatro verghiano, portando a compimento e a maturità il disegno della vita napoletana, in una raffigurazione ampia e densa di motivi, che ce ne porge, per la prima volta con intera schiettezza, l'anima segreta. *Zingari* alterna scene che si svolgono durante il sogno o l'allucinazione agonica del protagonista a scene che ritraggono la realtà della sua esistenza quotidiana, e le dure leggi di vita che reggono la tribù degli zingari. L'esistenza prossima a spegnersi di quest'adolescente viene indagata con squarci di intenso lirismo — in cui vediamo rievocati le danze e le cerimonie nuziali zingaresche — e di potente drammaticità, dove le passioni ardono e si consumano. *Piscature* offre un genere di conflitto analogo, trasferendolo in un ambiente più vicino a noi, e minutamente ritratto, nel suo corso quotidiano: il conflitto passionale serve a mettere in luce la sostanza intima della vita di questa gente, i suoi desideri, le sue speranze, le sue fatiche. In *Morte di Carnevale* i personaggi di un vicolo soggiacciono al potere di un usuraio, esultano quando lo sanno morto, ma bel presto ricadono sotto le sue grinfie, sotto il peso dei debiti. *Circo Sgueglia* dipinge crudamente la vita dei piccoli circhi. In questo dramma Viviani si esibiva al finale in numeri al trapezio. I personaggi che vediamo passarci dinanzi agli occhi restano sempre al confine tra la classe operaia e artigianale, e il « lumpen proletariat »: il loro dramma compreso per la prima volta da Viviani, sta nell'ascesa a una coscienza di classe continuamente infranta da una situazione sociale che li porta al di sotto, nel fango della peggiore miseria, dell'abiezione morale e materiale. I sentimenti che essi allevano in sè sperando di crearsi una coscienza, vengono sconfitti e umiliati dalle circostanze pratiche, sono continuamente portati sul limite della degradazione, e debbono compiere gli sforzi maggiori e spesso più vani per salvare la loro dignità. Come non riconoscere in tutto questo il dramma stesso del popolo napoletano e delle crude, talvolta terribili condizioni di vita in cui è costretto a vivere, nelle sue contingenze storiche?
Si usa limitare il teatro di Viviani, definendolo legato in modo esclusivo al suo interprete. È un modo come un altro di eliminarlo e confinarlo, come se l'attore-autore, — da Eschilo a Molière — non fosse alla base di ogni genuino fenomeno teatrale, non ne costituisse il germe propulsivo.
Le rappresentazioni a cui ho assistito pochi anni or sono, mi hanno convinto non solo che non mancano davvero ottimi attori napoletani capaci di dividersi e di sostenere i suoi ruoli (in diversi suoi lavori Viviani impersonava diversi caratteri), ma che se si vuole un teatro capace di portare oggi nella vita culturale italiana e nel miglior pubblico, quello più sensibile una linfa vitale e popolare, è a Viviani che si deve ricorrere. Se si vuole creare uno sviluppo e indicare una fonte di sicuro orientamento poetico, bisogna riascoltare i suoi personaggi, e attraverso di essi riuscire a definire i nuovi, gli attuali, nelle loro pene e nelle loro speranze, con la stessa schiettezza e la stessa comprensione che animava Viviani. La realtà del suo popolo napoletano di trenta anni fa, è la necessaria e commossa mediazione storica, per comprendere alcuni aspetti della nostra presente realtà nazionale.

ONDINA

Enrico Bassano da Genova

Al Piccolo Teatro di Genova, la Compagnia Stabile del teatro stesso, il 20 gennaio 1956 ha rappresentato « Ondina » di Jean Giraudoux.

■ Anche i Piccoli Teatri debbono passare gli esami di maturità, e quello genovese, dedicato al ricordo senza tramonto di Eleonora Duse (a proposito, nessuno se n'è ancora accorto che il « Piccolo » di Genova è l'unico, in Italia, a ricordare una gloria del Teatro Italiano. E che male ci sarebbe se ogni Piccolo Teatro facesse altrettanto?) ha passato il suo; promosso a pieni voti.

L'esame di maturità del « Piccolo » di Genova è stato *Ondina* di Giraudoux. In Francia, *Ondina* è conosciuta, come « spettacolo », da circa un ventennio, inizialmente per le interpretazioni di Magdeleine Ozeray e Louis Jouvet, e con altre edizioni di pregio; anche in altri Paesi, la commedia è stata portata in scena, e pure si è avuta una quasi famosa edizione cinematografica. Sulle scene italiane, mai apparve: forse giudicata troppo difficile e complicata la sua realizzazione. Nelle mani di un regista clinicamente megalomane, questo testo avrebbe potuto soddisfare moltissime ambizioni, e far correre fiumi d'oro. Dobbiamo dire subito che Ivo Chiesa, direttore del « Piccolo », e Mario Ferrero, regista dello spettacolo, hanno puntato su elementi base pei quali i rivoli d'oro non sono necessari: la sensibilità e l'intelligenza. Grande merito di Mario Ferrero, che con *Ondina* ha posto un segno esatto e non cancellabile alla sua carriera ancor breve ma già sicuramente tracciata. Questo giovane, che sa lavorare con estrema coscienza e con acuto senso di responsabilità, ha creato uno spettacolo magnifico, ed ha evitato che in questo « spettacolo » affogassero gli eroi della vicenda. Ha impostato con gusto personale ogni figura, ha studiato il ritmo interiore d'ogni dramma, ha illuminato di chiara luce tutti i significati di un'ansia poetica non facile né di comune tessitura. Non sappiamo quale altro uomo di teatro, oggi, tra noi, avrebbe potuto accordare con altrettanta avvedutezza, l'entità spettacolare di *Ondina* con le esigenze poetiche del suo assunto.

La genesi di *Ondina* è antica: si dovrebbe disturbare Paracelso; per toccare tappe meno vetuste, ricorderemo il lungo racconto (romanzo non è) del tedesco Federico de La Motte-Fouqué, romantico a cavalcioni tra il Sette e l'Ottocento, che compose *Undine* in un clima letterario e poetico non ancora svincolato da quelle brume pesantemente medioevali e nordiche entro le quali il romanticismo tedesco attingeva i succhi della sua poesia e delle sue lettere.

Dell'opera del de La Motte non è rimasto molto; ma *Ondina* sì, è rimasta, forse per mandare in sollucchero Goethe ed Heine, e fornire materiale di ispirazione a parecchia gente di lettere: al favolista Andersen che ne trasse *La piccola sirena*; ad Oscar Wilde che ne ricavò la novella *L'anima del pescatore*; e perfino al nostro Fogazzaro che vi trovò il bandolo per le delicate paginette di « Malgari ».

La commedia di Jean Giraudoux, che nell'edizione Grasset si denuncia apertamente nel sottotitolo « d'après le conte de Frédéric de La Motte-Fouqué », molto si vale della materia esposta del romantico tedesco; se ne vale come idea motrice, come impianto, come terreno solido nel quale piantare le fondamenta per costruire un'opera di teatro e di poesia. Naturalmente l'ispirazione, la sottigliezza introspettiva, il clima lirico, l'inquietante senso di umorismo, propri del Francese, prendono presto il sopravvento sulle pesanti brume nordiche non evitate dal Tedesco, e l'*Ondina* di Giraudoux, libera soprattutto dei temi religiosi insiti al Fouqué, s'innalza svincolata come un canto alla vita, ai supremi beni della Vita e alla suprema immanenza della Morte.

Ondina, bella e giovanissima figlia delle acque, sorella delle piccole e frementi deità pagane abitatrici dei fiumi, dei mari, dei laghi, nata e cresciuta senz'anima, una ne acquista correndo incontro ad un suo amore terrestre: il cavaliere errante Hans. Ma verrà da lui tradita, perché l'uomo finirà presto, brutalmente e stupidamente, per preferire a Ondina una « vera » donna, e dal tradimento sgorgherà la catarsi inevitabile, cioè la condanna a morte del cavaliere, e il ritorno di Ondina nella liquida trasparenza immemore dell'acqua, che tutto cancella e tutto fa obliare.

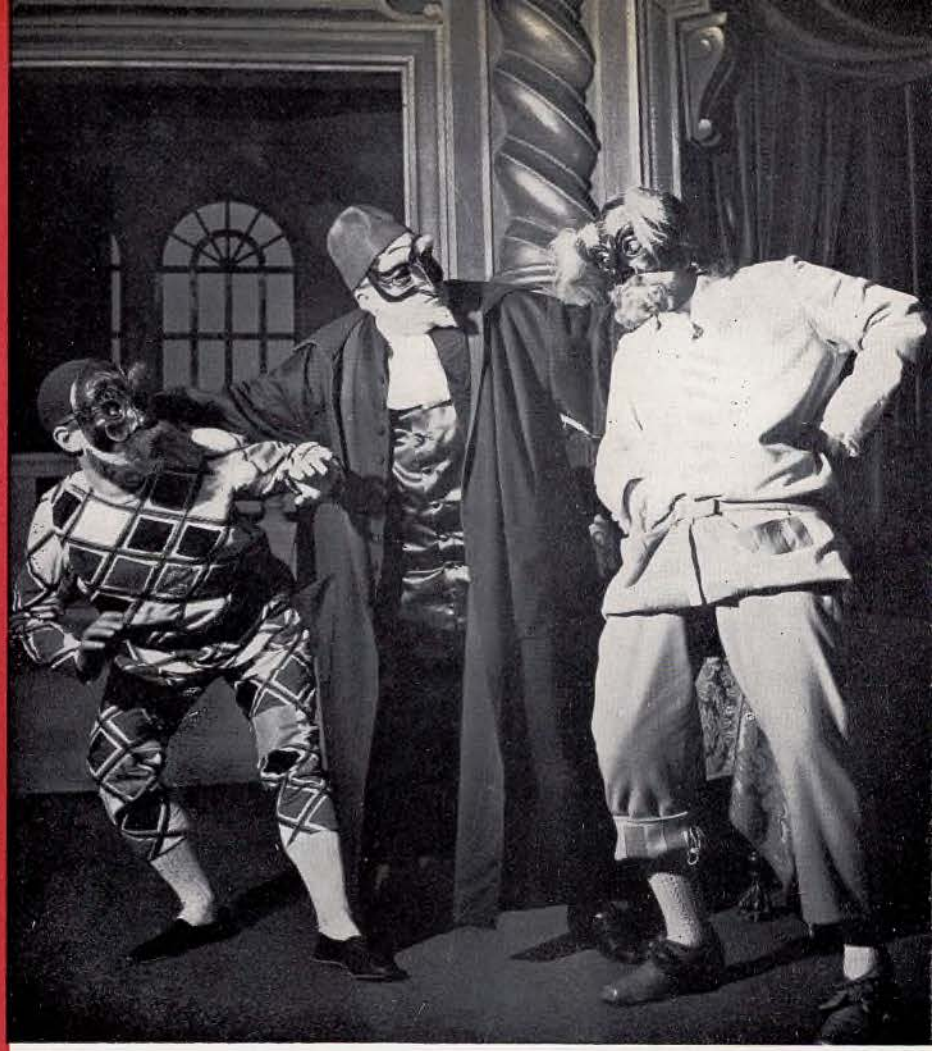
Nell'opera di Giraudoux i pregi maggiori risiedono nella composizione del « carattere » di Ondina: non vi è battuta da scartare, tra quelle poste sulle labbra

(Segue a pag. 51)

Nella foto sopra, Valeria Valeri e Enrico Maria Salerno; qui a sinistra, Gianrico Tedeschi: sono gli interpreti principali di *Ondina* di Jean Giraudoux, messa in scena al Piccolo Teatro di Genova, con vivissimo successo.

Valeria Valeri, squisita « Ondina »

Sopra, e da sinistra: Luigi Carubbi, Laura Rizzoli, Gianrico Tedeschi, Ines Biribò e Enrica Corti. *Ondina*, recitata per la prima volta in Italia, ha avuto la regia di Mario Ferrero; scene e costumi di Giulio Coltellacci; musiche di scena di Roman Vlad.



IL TEATRO DI VENEZIA

La Compagnia de «Il Teatro di Venezia» è stata formata con l'organizzazione del Piccolo Teatro di Milano e per invito allo stesso della Direzione Generale dello Spettacolo. Fanno parte della Compagnia: Cesco Baseggio, Marcello Moretti, Elsa Vazzoler, Marina Dolfi, Pina Cei, Luisa Baseggio, Cesco Ferro. Nella fotografia in alto sono: Cesco Baseggio (Pantalone), Cesco Ferro (Arlecchino), Gianfranco Maestri (Brighella) e recitano La famiglia dell'antiquario *di Goldoni. Nella foto qui sotto: Elsa Vazzoler e Dino Peretti, in* La casa nova *di Goldoni; l'attrice nella foto a sola, è Pina Cei in* La famiglia dell'antiquario.

TEATRO REGIONALE EMILIANO

Nella foto sopra, Elena Zareschi; qui sotto, Gabriella Genta e Memo Benassi; accanto, Gina Sammarco: questi attori hanno interpretato Hedda Gabler *di Ibsen, riportando un vivissimo successo.*

LA ZITELLA

Al Piccolo Teatro di Torino si è avuta una lunga e fortunata serie di repliche con La zitella *di Bertolazzi, esemplarmente recitata e messa in scena. Protagonista Lia Angeleri, con Luciano Alberici e gli altri compagni della foto accanto: Pepe, Catullo, Barpi, Auteri, Benedetti, Solbelli.*

Lida Ferro e Raffaele Giangrande in « Simili a Dio », di A. G. Galeazzi, al Sant'Erasmo di Milano.

Al Piccolo Teatro di Napoli vivissimo successo della commedia di Aldous Huxley Il sorriso della Gioconda; *interprete principale Evi Maltagliati; messa in scena del direttore del Teatro stesso, Ernesto Grassi.*

IL SORRISO DELLA GIOCONDA

(Continua da pag. 46)

della fanciulla marina. Il suo incontro con Hans è tutto pervaso del senso orgiastico di un amore improvviso, come uno scroscio d'acqua, come uno schianto temporalesco, come lo squarciarsi ineluttabile di una corolla chiusa. Il racconto che Ondina fa del « suo » mondo d'acqua, dei suoi amici degli abissi liquidi, dell'amore tenace e quasi doloroso dei pescecani, è supremamente bello, magicamente vibrante, forse una delle più belle pagine liriche di Giraudoux. Il primo atto è qualcosa di perfetto, di squisitamente compiuto; mentre un certo calo si avverte nel secondo atto, nel quale è avvertibile lo sforzo compiuto dall'autore per creare un mondo « reale » attorno alla trepidante irrealtà di Ondina. Forse l'autore, rapito e chiuso nella sua creazione favolistica, non ha trovato la forza di costruire materialmente la porzione di realtà che doveva infrangere il sogno di Ondina. Sono pur sempre di alto livello le invenzioni che sostengono tutto l'atto secondo, con venature di un umorismo al quale Giraudoux ci ha abituati: ma l'architettura dei personaggi di Palazzo non riesce a schivare una certa pesantezza, un certo barocchismo. Giunge, a buon punto, il dialogo tra la regina e Ondina: bello, tutto bagliori di poesia e di sincerità umana, coraggioso, estremamente denso di felici annotazioni psicologiche. Infine, al terzo, la catarsi è raggiunta con gli stessi elementi del primo atto, tra i quali s'insinua e s'accampa ed infine emerge, una forza drammatica di altissima fattura.

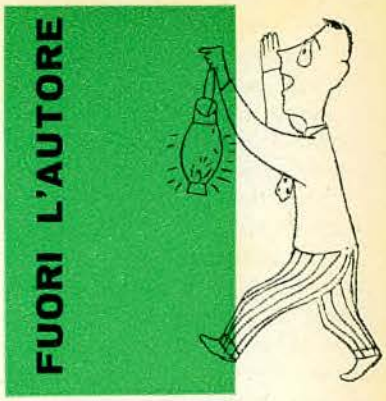
Bellissima prova di Valeria Valeri, che di Ondina ha saputo raccogliere ed esprimere ogni significato, ogni moto umano e poetico; una prova che conta e conterà durevolmente, perché sostenuta con mezzi giunti a sicura e fiduciosa maturazione. Fisicamente perfetto in Hans, Enrico Maria Salerno è apparso eccessivamente « svuotato » al secondo atto, dopo un impianto felicemente estroso del suo personaggio; ma al traguardo finale, i suoi accenti sono stati virilmente dolenti, gremiti di un'ansia autentica di bella fattura. Enrica Corti è stata Berta: altera, sprezzante, crudele in giusta misura. E ricorderemo la signora Brignone, la Rizzoli, il Tedeschi (una figuretta comica genialmente composta), il Bardellini, il Moschin, il Pincherle, il Bentivegna, il Carubbi, l'Ardizzone, la Biribò, la Schiaffino e l'esordiente Gianni Cozzo. Scene e costumi realizzati su bozzetti di Emilio Coltellacci: di respiro ariostesco, d'estro squisito, di gusto magnifico. E le belle e integranti ed emotive musiche di scena di Roman Vlad hanno accompagnato, nei punti evocativi e pregni d'ansia poetica, il testo tradotto con cura e sensibilità da Afro Saccani e Romolo Valli.

Alle 39 repliche di *I mariti,* alle 40 di *Anfitrione,* ecco *Ondina* allinearne altrettante, mentre si prepara l'andata in scena di *Ivanov,* di Anton Cecov.

Abbiamo dunque commemorato brillantemente l'Autore ottocentesco italiano, e rievocato con altrettanto brillìo il più venerabile dei commediografi latini, e portato alla ribalta un indeto di un grande Francese contemporaneo, e ci si accinge ad onorare il Russo realizzando una sua giovanile opera mai giunta alle nostre scene; tutto benissimo. Ma questo autore d'oggi italiano, questo sconosciuto autore « nostro », lo vedremo sulle sovvenzionate scene del « Piccolo » genovese? Per bene che gli vada, lo vedremo buon ultimo, in coda all'Ottocento, all'anti Cristo, al Francese, al Russo pre-intimismo; lo conosceremo forse quando il pubblico genovese preferirà, alle sale dei teatri, piccoli o grandi, la spiaggia del Lido, le cotte di sole e le gite in barchetta.

Enrico Bassano

■ *Vito Pandolfi da Roma*



Eccoci in cerca dell'autore italiano, come Diogene andava, con il suo lanternino, in cerca dell'uomo: a metà stagione, nel momento migliore del suo corso, lo troveremo modesto e negletto, sul palcoscenico del Teatro Pirandello, vasto quanto un fazzoletto, ritrovo casalingo, dove Luigi Almirante allestisce spettacoli decorosi e ben recitati, con la partecipazione di alcuni ottimi elementi: Dora Calindri, Anna Lelio, Ennio Balbo, Rosolino Bua. Prendiamo le mosse da Mario Massa, autore de Il diritto di rubare, *e narratore ritenuto venti anni fa tra i più promettenti. Quando avrà preparato questo copione? Non sembra di data recente. La sua fattura riflette andamenti caratteristici di altre epoche letterarie, di un « novecento » allora baldanzoso e portato ai più svariati interessi. Il caso esposto da Massa riveste però una certa attualità: si tratta del ritorno alla vita di un condannato per errore giudiziario. Si invoca la giustizia a cui ha diritto e che non potrà mai ottenere, perché la gioventù, le speranze, la gioia di vivere — e, in questo caso, l'amore di una donna — si sono ormai dileguati, e niente potrà più ricuperarli. Anche recentemente si sono svolti nella vita drammi del genere, che hanno commosso l'opinione pubblica. Lo svolgimento che dello spunto ha dato Massa, possiede*

notevolissime risorse, sia per il grottesco delle situazioni create, sia per l'evocazione fantastica e le felici tipizzazione dei personaggi. Al terzo atto il protagonista, con un lungo monologo, trae il consuntivo delle sue vicende e propone le intenzioni dell'autore, in modo piuttosto scoperto. A questo punto scopriamo qual era il senso di insoddisfazione che ci aveva tenuto incerti negli atti precedenti, perché il divertimento e l'interesse che ci avevano fermato fino allora, non si accompagnavano ad una convinzione sentita. In definitiva il protagonista — nel quale si sentono affiorare diretti riferimenti psicologici dell'autore — esamina tutta la sua situazione in chiave di paradossale e doloroso risentimento, in cui gioca più che la riflessione umana e pacata, l'assillo dell'intelligenza, con il suo senso di crudeltà, con il suo accanimento nel rovistare per le coscienze, e scardinarle: si ricordano «la vita intensa» e «la vita operosa» di Bontempelli, con il loro seguito di acri congiunture, a metà favolistiche, a metà «tranche de vie». In questa commedia di Massa, vediamo vivere ancora un'illusione tipica di quell'epoca: che l'intelligenza possa bastare a se stessa, astraendo dal sentimento, dall'umanità, dalla comprensione della sensibilità in una parola. I risultati di quest'atteggiamento, di questa moralità, vorrei dire, si sono visti. La commedia anch'essa finisce alla deriva, non riesce ad elevarsi su di un piano di considerazione obiettiva, a rinnovare quelle speranze che pure, nella vita, si rinnovano incessantemente, a proporre una via d'uscita all'«impasse» che si addita. Il suo autore parla in definitiva in nome di tutte le vittime condannate ingiustamente dal destino: ma non trova in loro né forza d'animo, né ribellione, né visione tragica; soltanto quella rassegnazione fatta di piccole, acri vendette, che non conduce in nessun porto.

Una generazione stacca Mario Massa da Aldo Nicolai — il giovane autore di cui il Teatro Pirandello ha presentato, a poca distanza, Avventura di cronaca *— ed anche un più che notevole cedimento. L'argomento di Nicolai potrebbe venir preso a soggetto di uno dei tanti nostri film di formula neo-realista, e viene trattato con la stessa superficialità di motivi e di linguaggio. Una ragazza di provincia pensa al cinema con troppo accanimento, finisce per credersi predestinata alla gloria, e fugge derubando il padre. In cerca di scritture nella metropoli, si vede ben presto attorniata dagli appetiti smodati degli uomini, e vi soggiace, trascinata tanto dalle circostanze, quanto dalla loro violenza. Viene perfino rapinata del suo gruzzolo, e cade sempre più in basso, finché non sopraggiunge la polizia. Terzo atto al commissariato (che in queste produzioni fa ormai da scena fissa, alla Serlio); lacrime, disperazioni, pentimenti, e ritorno al paesello natale. Non si esce quasi mai dall'ovvio, sia nel linguaggio, che nella psicologia dei personaggi, che nello svolgersi del dramma.*

*Il caso ha avvicinato questi due autori, e sarebbe certo arbitrario farne gli esponenti di due generazioni, trarne delle deduzioni. Si possono però indicare come abbastanza rivelatori di un certo gusto medio che ha imperato allora e impera a tutt'oggi in seno alle tendenze culturali (che forse sarebbe meglio qualificare come debolezze). Tra il '20 ed il '30 si produsse in Italia un atteggiamento che pensava di superare ogni difficoltà intellettuale od umana con il brillare di una posizione, di un'affermazione, di una dialettica. Sopravvennero gli avvenimenti storici, ci travolsero, lasciarono eco ancora commosse e sincere, poi ci si è ritrovati come nuovamente delusi, capaci solo del più gretto documentarismo. E' venuta a mancare la forza per trasformare le commozioni in speranze, in tenacia di lavoro, ed ora ci si avvia verso un vero e proprio sfacelo spirituale. L'attività culturale del nostro paese è inferiore per qualità e per quantità a quella della Svizzera o del Belgio, sia sotto il riguardo artistico che sotto quello scientifico, sia nella produzione che nella diffusione della cultura. I posteri vedranno l'Italia di questi anni occupata e interessata unicamente alle forme provocanti, a cui sembra essere indissolubilmente avvinta dal destino, dal suo cruccio interiore. In questo senso anche la commedia di Nicolai — lenzuola sporche, fumetti, illusioni cinematografiche — resta un documento irrefragabile del triste declino di un mondo. Inutile avvertire che questi esperimenti teatrali si svolgono sempre al margine del pubblico vero e proprio, quello che affolla le sale per godersi «*Pane amore e... (*all'estero, ma solo là, così sia*)».*

Vito Pandolfi

Vittorio Vecchi da Milano

Al Teatro Sant'Erasmo di Milano, la Compagnia stabile del teatro stesso, diretta da Carlo Lari, ha rappresentato — il 20 gennaio 1956 — la commedia in due tempi e un preludio di Antonio Galeazzo Galeazzi «Simili a Dio».

■ Il titolo della commedia potrebbe stare come motto araldico sullo stemma della schiatta di cui veniamo a conoscere madre e due figli.

La madre, ha ambito di generare quasi due semidei, capaci di sottrarre alla divinità buona parte delle prerogative divine. Questa mitica madre, la quale scatena dal proprio grembo l'antitesi di due figli e li compone in una superiore sintesi, è il personaggio più inconsueto che incontriamo alle soglie dell'opera. La sua fierezza, il suo orgoglio, il suo dividersi fra i con-

trastanti figlioli, è atteggiato ad un ricordo greco, ma si illumina di modernità per la forza, diremo quasi individualistica che la erge.

I figli sono: uno scienziato e un mistico. L'uno che, attraverso la scienza, tenta di carpire alla natura i sovrani segreti che fanno questa confinante con la divinità; l'altro è un asceta che, dalla sola sua presenza, elargisce concessioni divine. Monaco, ha dovuto essere allontanato dagli uomini, per una capacità di miracolo che è segrete stigmate un segno di predilezione che turba la sua umanità. Ora avviene che la perfetta vita coniugale di cui vive lo scienziato, che ha nella moglie una collaboratrice di ricerche di laboratorio, è improvvisamente ottenebrata da una grave malattia della donna, che da nessun intervento umano può essere lenita. Sorge allora il ricorso al divino, invocato da una vecchia governante, affrontato dalla madre che superando l'antagonismo dei figli di cui, fino ad allora, si era lamentata, vede, nella gara delle entità che essi esprimono, confermata la propria demiurgica presenza. L'invocato monaco tarda ad intervenire di persona. E' stato circospetto davanti al bisogno di miracolo, che si ha attraverso di lui, come davanti a una tentazione. Quando finalmente arriva, si trova innanzi a limiti e ad incredulità e, in altro verso, a sollecitazioni che fanno perplesso, angosciato il suo comportamento. E' soprattutto, la donna che lo rifiuta, incredula in quello che non è « umano ». Legata alle esperienze scientifiche, sfida dal suo letto di morte il sopraggiunto. Quando da questi avrà rivelata una interiore trepidanza, un patire che ha possibilità di espressione, si vedrà allora consegnata alla morte da nuova umiltà e potrà accettarla con la consapevolezza della scelta.

Galeazzi, che è scrittore che, al di sopra della temporalità con la quale si trasforma il teatro d'oggi, ha serbato una sua fidente dirittura, ha affrontato la tematica dell'opera con rigoroso e solenne impegno. Non si è lasciato egli tentare dai prontuari della teatralità, ha tenuto che espressioni di conflitto interiore, prorompente ricerca, fossero già di per sé sostanza e materia di teatro. La sua fede, anche in questo, non può trovarci che condiscendenti. Di qui un porgersi dell'opera a blocchi, per linee che escludono ogni rivoluzione e che mantengono integra l'adamantinità della costruzione. Tanto per spiegarci meglio, diremo che Galeazzi fa il teatro per cine; non pensa alle valli né agli altipiani: a tutto ciò che, strutturalmente, fa la completezza di una visione. Egli parte da quota mille e ascende. Il bello è che di un lavoro, che lo si direbbe in partenza confinato a una condizione di « contrasto », scaturisce una perentoria teatralità. Dai problemi assegnati si configurano, a poco a poco, i personaggi, acquisendo vivente concretezza, irradiando di sé.

Quando si legge quello che noi abbiamo scritto, usando le parole i « tesi problemi », non si creda che Galeazzi sia da questi termini vincolato, intento, come egli è, ad una conquista prometea da riprodursi negli uomini. Non ha sposato intenzionalmente nessuna fede. Egli pone a repentaglio il divino tanto è generoso nel riconsegnare all'uomo ciò che da quello era stato carpito. La riconsegna è illimitata, fideistica, raggiunta attraverso una mistica tutta umana, se così si potesse dire. E' trasfusa in quest'opera, per tanti versi aspra, una gioconda effusione di vita, una ricreante speranza. Non ha segni di una religione. Potrebbero però facilmente esserle attribuita, con purezza e nobiltà, Lyda Ferro, personaggio centrale del dramma, sospinta dal medesimo ad una accensione del tutto particolare, ne è uscita infervorata, lirica e con toni di ispirato dolore che non avevamo mai trovato in lei e che stanno ad indicare la forza in salita di questa attrice. Il Giangrande è stato un monaco di interiore sofferenza, anche se si è espresso come lo farebbero, se avessero possibilità di muoversi e di parlare, certi patiti della controriforma.

La regìa di Carlo Lari, sempre acuta, penetrante e risolvente. Fervido, caloroso il successo.

Vittorio Vecchi

ESORDIO DI ALIDA VALLI A PALERMO

■ *Il giorno dell'Epifania, Alida Valli — attrice cinematografica fra le nostre migliori, cioè attrice per principî artistici e non per attributi fisici — ha esordito al Teatro Biondo di Palermo, come attrice di prosa. Un grande passo, anzi, grandissimo. Ma forse lo ha capito soltanto quando già era in scena; troppo tardi. Nei due giorni successivi, sette e otto gennaio, la Compagnia ha presentato due altri spettacoli, poi si sono portati in varie località minori della Sicilia, indi a Catania, per quindi risalire attraverso le Puglie e giungere al giudizio del pubblico milanese e torinese verso la fine di febbraio. Il programma è ambizioso ed intelligente, ma Alida Valli deve superare un necessario periodo di ambientamento: è quindi probabile che si presenterà al giudizio del più preparato pubblico settentrionale con una sua esperienza già collaudata e con una più sicura padronanza della scena. Da noi le cose non sono andate troppo bene.*

La scelta di un impegnativo repertorio costituisce la maggiore sor-

presa di quest'esordio. Il pubblico palermitano, che è accorso in gran massa a festeggiare la nota attrice del cinema, è rimasto sorpreso dinanzi alla difficoltà del compito che la Valli ed il regista Zagni si erano assunti, e la critica locale ha considerato con severità la decisione di fare affrontare ad una debuttante due pericolosi classici ed una novità eccezionalmente difficile.

La Valli è apparsa la prima sera in La casa dei Rosmer di Ibsen. Dal dramma, che è tra i più importanti e significativi del grande norvegese, Giancarlo Zagni (che ne ha anche curata la traduzione e riduzione scenica) non ha ritenuto di eliminare alcuna delle molte verbosità che appesantiscono Rosmersholm e ne è derivata una certa fatica auditiva ed un notevole imbarazzo per gli interpreti.

Alida Valli ha superato con una certa difficoltà l'esordio, trovandosi un po' impacciata nelle vesti di Rebecca, e risentendo anche della scarsa comunicatività del pubblico verso un dramma svolto in chiavi lontane dalla mentalità corrente. Inoltre, le hanno dato non poco impaccio le « angolazioni » e le altre bizzarrie sceniche che Zagni anche regista, non ha sufficientemente adattato alla difficile acustica del grande Teatro Biondo. L'imbarazzo della Valli ha compromesso in parte anche la prova di Raoul Grassilli, il quale ha impersonato un Rosmer troppo debole e assente. Declamatorio ma incisivo Andrea Bosic, ch'era Ulrico Brendel, e modeste le prove di Giorgio Gusso, Mortensgaard, ed Isa Querio.

Zagni ha diretto con abilità ma con scarso senso complessivo. Ha dichiarato di non credere alla validità artistica del quarto atto, ed ha in effetti ottenuto che il pubblico lo sopportasse a mala pena: ma questo è più da esperimento d'avanguardia che da compagnia di giro. Per altro, alcune sue soluzioni sono risultate brillanti ed è riuscito a superare la pesantezza del testo giocando sugli effetti visivi.

Più interessante è stata la rappresentazione del pirandelliano L'uomo, la bestia e la virtù. Il complesso ne ha dato una interpretazione quasi tragica, sfruttando tutto il contenuto umano e drammatico della commedia, e ponendo bene in risalto l'angoscioso dilemma del prof. Paolino in tutto il suo contenuto di amarezza e dolore. Soltanto l'aver conservato il tono farsesco nelle apparizioni dei due allievi al primo atto — forse per scaricare la tensione — ha nuociuto alla perfetta riuscita della nobilissima edizione pirandelliana.

Alida Valli ha avuto minor modo di mostrare le proprie qualità, perché la figura della signora Perrella non glielo consentiva, ma ha comunque recitato con una grazia istintiva che le ha accattivato le simpatie del pubblico. Grassilli, come professor Paolino, è apparso intelligente e « sofferto », con un esatto intuito nel personaggio, temperato soltanto da una certa congenita freddezza interpretativa.

La terza sera è stato presentato il dramma Gli innocenti di William Archibald, tratto da « The turn of the screw » di James. Un dramma morboso, rovente, dalla pesante atmosfera ossessiva.

Il racconto della corruzione di due innocenti e della loro purificazione, imposta dalla istitutrice che la sente come un proprio dovere morale ed anche come una riparazione verso la propria intima lotta di complessi, si muove nella torbida atmosfera di una casa impregnata di vizio ed in un allucinante clima metafisico. Il regista Zagni ha diretto questo lavoro creando una « suspense » kafkiana e sfruttando tutte le tonalità delle ombre delle luci, non senza peraltro ricorrere a qualche espediente da « giallo » per mantenere avvinto l'uditorio. Due o tre passaggi sono caratterizzati da attimi di autentica paura, e la presa emotiva è raggiunta quasi in pieno. Quanto al valore artistico, la proponibilità del tema e la soluzione adottata, lasciano un più largo margine di discussione. Il fascino perverso e baudelairiano, la « carica » artistica e letteraria de Gli innocenti, sono potentissimi: ma il suo significato — sia rispetto ai problemi dell'infanzia e della iniziazione sessuale, sia rispetto ai compiti dell'educatrice ed alla possibilità del suo stesso pervertimento « mediato » — ha una validità poetica e tematica meno accettabile. Soprattutto lascia perplessi la soluzione drammatica e simbolistica della morte del fanciullo: un trionfo delle forze nefaste, una sconfitta della redenzione, l'infrangersi della « occasio vitae » della istitutrice o il concludersi della infanzia?

Alida Valli ha dato al suo personaggio quei toni e le caratteristiche che il testo ed il regista le richiedevano: buona nei toni più bassi, meno sicura negli acuti, ma ha sempre mantenuto un elevato ritmo teatrale. I due bambini, Paoletta Bastianelli e Alvaro Piccardi, hanno sostenuto le loro difficili parti con bravura quasi inattesa, con una padronanza scenica ed una efficacia recitativa spigliata e rassicurante. A tutt'e tre, ed anche alla Querio, il pubblico ha tributato applausi a scena aperta.

Le scene dei tre lavori erano di Gianni Polidori: abbastanza gradevoli, seppure non sempre felici (specie in Pirandello). Costumi e luci hanno completato la parte puramente spettacolare dei tre lavori, che il regista Zagni ha curato con particolare attenzione.

Sergio Piscitello

SCIPIONE MAFFEI

PADRE DELLA TRAGEDIA ITALIANA E LE CELEBRAZIONI DEL BICENTENARIO

di Gino Damerini

I posteri apprenderanno con spirito di emulazione che la patria vostra vi ha reso gli onori più rari e che Verona vi ha eretto una statua con questa iscrizione: Al marchese Scipione Maffei vivente, iscrizione nel suo genere altrettanto bella quanto quella che si legge a Montpellier: A Luigi XIV, dopo la sua morte». Queste righe nelle quali, del resto, è evidente l'intenzione sottilmente ironica, chiudono la famigerata lettera posta da Voltaire in fronte alla propria Merope per dedicarla al trageda italiano, la più perfida, forse, fra le prefazioni dedicatorie che si conoscano, nella quale le parole d'ammirazione, i segni di rispetto, le proteste di stima e di alta considerazione, appaiono disseminate in una profluvie di considerazioni negative, e a leggerle si ha l'impressione di seguire il gioco di un vecchio gatto sornione e astuto intento a divertirsi, senza peraltro volerlo ammazzare, con un povero topolino incautamente finitogli tra le zampe. Tutta la caratteristica albagia del grande scrittore francese che domina dal suo piedestallo parigino il mondo intellettuale, si scarica con degnazione condiscendente sul provinciale confratello italiano, a cui una prima — rimasta quasi unica — opera teatrale ha conferito una rinomanza internazionale. Ma, tant'è; da quelle pagine che costituiscono, per sè medesime, un erudito trattato sulla fortuna della Merope nella letteratura universale dai Greci in poi, balza fuori, probabilmente contro l'intenzione di chi le vergava, la più chiara indicazione della emozione che la tragedia del Maffei aveva suscitata, ovunque, al suo apparire. E lasciate pure che, dopo aver ammesso, commosso e persuaso dalla sua bellezza, il proposito di tradurla, Voltaire metta poi in bocca al «Signor de La Lindelle» insinuazioni e ma-

lignità come questa: « Invano l'autore nulla ha trascurato, nei suoi viaggi, per convincere i peggiori scribi a tradurre la sua tragedia, gli fu più facile pagarli che rendere bella la sua opera », il fatto rimane che al successo della Merope rivale, che continuava duraturo col trascorrere degli anni, egli fosse costretto a inchinarsi, riconoscendolo, se non altro per giustificare e mascherare la libertà che s'era presa derivando dalle invenzioni del poeta veronese i passaggi più felici della sua parafrasi.

Ecco che i posteri, appunto, hanno ricordato con il desiderio di emular gli antichi, Scipione Maffei nella ricorrenza del secondo centenario della morte, e Verona s'è posta, com'era ovvio, in prima linea nel tributare a questa figura protagonistica della sua vita settecentesca le più varie onoranze. Commemorazioni civiche ufficiali, riunioni accademiche, cortei e ghirlande al monumento, si sono succedute con esemplare frequenza; e se non si potè adempiere al voto di veder rappresentata la Merope al teatro Romano, durante la stagione estiva, si provvide a farla recitare, avanti che l'anno terminasse, a cura del Piccolo Teatro di Milano, su di una scena più intima, un cambio che non mancò certo di inconvenienti perfino gravi, perchè mentre la aperta vastità del teatro romano avrebbe agevolmente assorbito e bruciato gli arcaismi e le incongruenze del testo, la sala chiusa del « Nuovo » agì in senso opposto mettendo il tutto in evidenza nonostante gli accorgimenti di una regìa e di una interpretazione egualmente volonterose. Tutte codeste manifestazioni, diciam così estemporanee, sono state affiancate da una considerevole ripresa di studi maffeiani rivolti a ricollocare a fuoco la personalità dello scrittore, ed è rimasta, questa, la parte più efficace e di effetti meno caduchi, della intera commemorazione bicentenaria. Una letteratura ingente s'è infatti aggiunta, così, a quella abbondantissima esistente che prese le mosse dalle cronache contemporanee e dalla lontanissima apologia di Ippolito Pindemonte; una letteratura ricca di eccellenti acquisizioni e dominata da due grosse monografie critico biografiche: dovute, una, a Giuseppe Silvestri poligrafo fervido e geniale, veronesissimo nel sangue, intitolata « Un europeo del Settecento » (Ed. Canova, Treviso); l'altra ad un dotto veterano della scuola: Gaetano Gasperoni (Ed. Valdonega, Verona); la prima strettamente aderente al tema, agile anche se erudita, piacevole nella sua sicura unità narrativa; la seconda più intenta a inquadrare e riferire la figura del Maffei alla vita densa e artisticamente rilevante di Verona nel Settecento Veneto ed Italiano. Le due opere, entrambe di largo respiro e di lunga lena, si completano reciprocamente; insieme rispondono, meglio che non separatamente, alle finalità di ognuna e alle esigenze della cultura.

Basterebbe la mole di ciascuno di questi due libri per avvertire che la personalità di Scipione Maffei è tutt'altro che riducibile a quella che s'illuminò delle fortune della Merope. Uscito da una famiglia patrizia di nobili tradizioni, Scipione M. fu volta a volta un soldato, un erudito, un umanista, un enciclopedico, un filosofo; partecipò agli ordini del fratello, generale, ad azioni di guerra con l'esercito del Re di Baviera; intrecciò cordialissime relazioni con letterati, scrittori, scienziati italiani e stranieri del suo tempo, si occupò con innata passione di studi teatrali, si dedicò a quelli della archeologia illustrando esaurientemente le antichità della sua Verona trattando anche l'argomento degli anfiteatri in connessione con la estetica vitruviana e confortando le sue indagini con ragionamenti di estetica scenico-drammatica che a leggerli oggi sembrano ancor freschi e persuasivi; andò alla scoperta delle meno note nostre commedie rinascimentali; dissertò di morale, di filosofia, di storia; poetò; la sua amicizia con un medico e naturalista insigne, il Vallisnieri, lo indusse a occuparsi, con animo di divulgatore, delle conquiste della scienza fonte di progresso per

l'umanità; quella con Apostolo Zeno lo accostò alla poesia melodrammatica, alla drammaturgia lirica, alla musica operistica e all'attività giornalistica: con lo stesso Zeno fondò il Giornale dei letterati e vi collaborò a lungo. Fu precisamente questo fervore di curiosità spirituali, culturali e razionalistiche, insieme, che lo spinse a moltiplicare i suoi contatti nelle direzioni più opposte e più ardite, onde ben appropriata torna quella sintesi icastica di « europeo del Settecento » che il Silvestri ha immaginato a ben identificarlo. Tutto sommato, e quantunque essa abbia avuto una efficacia preponderante nello stabilire la sua fama e nel proiettarla oltre il suo tempo, la operosità di scrittore di teatro del Maffei è quella che gli ha portato via meno tempo e gli è costata minor fatica: un oratorio, un libretto (musicato dal Vivaldi per l'inaugurazione del teatro Filarmonico costruito nella sua città dai Bibiena) due commedie, formano oltre alla Merope l'intero suo bagaglio di creatore; un bagaglio, tolta la tragedia, di scarso rilievo e giustamente precipitato nel più profondo oblio. A che dovette la Merope il suo strepitoso successo quando la Compagnia di Luigi Riccoboni la allestì nuovissima al Teatro del Duca di Modena? Ai suoi presupposti teorici e, se si vuole, programmatici o al suo intrinseco potere di commozione? Per un caso assolutamente fortuito quelli e questo operarono insieme facendo concordare l'entusiasmo del pubblico grosso e il consenso dei dotti, sicchè come di rado accade si stabilì una unanimità di giudizio favorevole che assunse la peculiarità di un avvenimento storico.

È noto che il Riccoboni uno dei migliori attori nostri a cavallo fra il XVII ed il XVIII secolo, s'era proposto di riformare il teatro italiano liberandolo dalla fiumana dei polpettoni drammatici elaborati sugli spagnoli e sui francesi, riscattandolo dalle scempiaggini della sempre più imperversante « commedia dell'arte » avviandolo alla pratica dei grandi classici greci latini e favorendo una produzione nostra ispirata soltanto a criteri veramente artistici. Nel suo sforzo egli fu secondato da Elena Balletti, divenuta celebre col soprannome di Flaminia, figlia della « Fravoletta » altra applauditissima attrice, e madre di quella Silvia che passò come un astro sulle scene del Théâtre des italiens a Parigi. Il Riccoboni eccelleva specialmente nell'Edipo di Sofocle; la Balletti trionfava nella Sofonisba, e nell'Ifigenia del Martello. Pare che Scipione Maffei si scoprisse, a un tratto, particolarmente sensibile alle mire del Riccoboni e alle grazie di Flaminia di cui non v'ha dubbio che s'invaghisse perdutamente. La Merope scritta nel giro di un mese fu il frutto di quella doppia infatuazione artistica e sensuale; nè meraviglia che il trionfo della tragedia fosse accompagnato dalle satire e dai pettegolezzi che commentavano la relazione intima presto instauratasi fra autore ed interprete e continuata almeno fino al 1716 allorchè il Riccoboni, deluso nelle sue aspirazioni sceniche abbandonò con la Compagnia il Teatro di San Luca a Venezia (quello stesso glorioso teatro divenuto di Carlo Goldoni del quale prese il nome, che da più anni viene tenuto vergognosamente sbarrato — e perchè non lo riscatterebbe salvandolo la Fondazione G. Cini? —) per prendere la via di Parigi ingaggiato dal Duca d'Orleans, anticipando così di circa mezzo secolo il destino dell'autore dei Rusteghi.

I pregi letterari e i pregi umani della Merope, nonostante l'acrimonia rilevabile tra le righe e le stroncature di Monsieur de Lindelle con le quali fece seguito, sono riepilogati da Voltaire nell'accennata sua prefazione dedicatoria e valgono ancora oggi tanto sono stati da lui acutamente sviscerati. In un secolo in cui « l'arte di Sofocle cominciava a spappolarsi negli intrighi d'amore, spesso estranei al soggetto, avvilita dalle indegne buffonate che disonoravano il gusto della nazione — scrive il Voltaire —

voi aveste per primo il coraggio e l'ingegno necessari a scrivere una tragedia senza galanteria, degna dei bei giorni di Atene, nella quale l'amore di una madre riempie l'azione intera e l'interesse nasce dalla virtù pura. La Francia si gloria dell'Athalie; è il capolavoro del nostro Teatro, quello della poesia, il solo dove non compaia l'amore; ma esso è sostenuto dalla pompa della religione, dalla maestosa eloquenza dei profeti. Senza queste risorse voi avete percorso la lunga strada dei cinque atti così difficile ad essere compiuta senza l'appiglio di episodi secondari. Dopo aver spiegato le ragioni per cui egli aveva rinunciato a tradurre la Merope di Maffei — che eran le stesse per le quali, troppo italiana, essa non si sarebbe potuta sostenere sulla scena francese —, e s'era invece indotto a scrivere la propria, Voltaire confessava: « Se la Merope francese ha ottenuto il successo stesso della italiana, lo debbo a voi, alla semplicità di cui sempre fui idolatra, e che nell'opera vostra mi ha servito di modello. Ho percorso una strada differente dalla vostra, ma voi mi avete sempre fatto da guida ». E nella risposta al furore avverso del signor de La Lindelle riprendendo il motivo delle lacrime e negando l'importanza di certi difetti dell'azione, avvertiva: «Io credo che tali difetti di una azione sieno lievi quando l'interesse che questa suscita è considerevole. L'essenziale è di commuovere e di far spargere delle lacrime. Si è pianto a Verona e a Parigi, ecco una grande risposta ai critici. Non si può essere perfetti, ma com'è bello commuovere con le imperfezioni ».

Scipione Maffei accompagnó i Riccoboni a Parigi con certa sua commendatizia nella quale poneva in evidenza la collaborazione ch'essi avevano dato alla propria « riforma » di trageda puro ed appassionato; e a Parigi (come no?) li raggiunse più volte forse per smaltirvi del tutto la sbornia sensuale che gli aveva fatto salire su dal cuore quello che rimase il suo capolavoro. Pare che Flaminia nonostante la voce roca e certe asprezze della conversazione avesse molte frecce irresistibili al suo arco e le sapesse scoccare con effetti irresistibili. Nel fulgore della sua bellezza fu ritenuta anche donna di intelletto superiore, di rara cultura, poliglotta, ecc.; ma Giacomo Casanova che la conobbe a Parigi quand'ella superava i sessant'anni senza arrendersi, ne pose in ridicolo la ignoranza crassa accompagnata dalla presunzione e s'attaccò alle grazie della figlia e più tardi a quelle della nipote, la piccola Manon per la quale sospirò invano giacchè non giunse in tempo a coglierne il fiore e la furba si lasciò soffiare da altri. E forse proprio in casa della Balletti apprese la celebre staffilata onde il Maffei si vendicò delle stoccate e del mezzo plagio di Voltaire, frase dall'avventuriero riferita nel suo « Messager de Thalie »: « Le cher voleur, il m'a embelli! », nella quale c'è una profondità epigrammatica che scolpisce così l'umorismo da gran signore di chi la profferiva come la condotta tutta nei suoi confronti del prepotente amico-rivale.

Alla recita di Verona la Merope di Maffei è stata trovata terribilmente invecchiata (diamine, con due secoli e mezzo — quasi — sulle spalle, volevano vedere una giovinetta?) non più commovente fino al pianto ma qua e là rettorica. Sarebbe bastato ripensare ai tragedi del suo tempo (se non addirittura a certe tragedie dei grandi di Francia) agli epigoni di Shakespeare o di Racine di cui s'è perso perfino il nome, per rendersi conto della opportunità di impostare diversamente e in modo più confacente i giudizi di circostanza.

Ed ora buon riposo, Marchese Scipione. Perchè c'è proprio da dubitare, oramai, che nel terzo centenario della nascita o della morte, qualcuno si ricordi ancora di lei, se non gli cada in mano, seduto in biblioteca, l'una o l'altra delle due monografie che, sopra, hanno aperto la porta a questo discorso.

Gino Damerini

■ EDUARDO NIENTE DI FATTO

Abbiamo annunciato nel fascicolo scorso la prossima pubblicazione della commedia di Eduardo « Bene mio e core mio »; ci rincresce molto ma questa commedia non potrà essere pubblicata in « Dramma »: Eduardo, dopo avercela con la consueta fraternità di affetto inviata, la ritira con questa lettera:

« Milano, 4 febbraio 1956 - Mio carissimo Lucio, come ti ho telegrafato, Einaudi mi ha diffidato da qualsiasi pubblicazione tanto in « Dramma » come in « Sipario » dei mei lavori, e ciò in forza del contratto stipulato con quella editrice per tutta la mia opera in quattro volumi. Ho telefonato anche ora per ottenere una eventuale eccezione, ma mi è stato risposto che non si tratta, naturalmente, di puntiglio o di cattiveria, che non avrebbe ragione nei nostri riguardi, ma il fatto è che l'editore attende da me la consegna di tutto il materiale restante avendo già approntata la seconda edizione di « La cantata dei giorni dispari » e le edizioni separate di « Mia famiglia» e « Bene mio e core mio » illustrate, che usciranno a distanza di 15 giorni l'una dall'altra, ad incominciare da « Bene mio » pronta per il 15 corr. In queste condizioni debbo purtroppo rinunciare alla bella idea che avevi formulata per me, ringraziandoti di tutto cuore, pregandoti di scusarmi per l'involontario disappunto che ciò può arrecare nei riguardi della tua bella e gloriosa rivista, cui sono stato sempre legato quando le mie opere erano libere, ed in quelli dei tuoi lettori. Spero che al più presto mi riuscirà di trovare un equivalente per sanare questo increscioso episodio e ti abbraccio fraternamente. Eduardo ».

■ BEST-SELLER AL PICCOLO TEATRO DI TORINO

Al Piccolo Teatro di Torino, la Compagnia stabile del teatro stesso, il 2 febbraio 1956, ha rappresentato la commedia di Ezio d'Errico « Best-Seller », regia dell'autore.

■ *Il nostro Gian Renzo Morteo, assente dall'Italia temporaneamente, non ha potuto assistere alla recita e riferirne; riportiamo la critica di Francesco Bernardelli.*

Il primo atto si svolge a New York; ambiente, tipi americani, un certo linguaggio caratteristico e sbrigativo, ben noto ormai a quanti vedono film o leggono libri di laggiù. C'è un po' di maniera, naturalmente, ma, insomma, è pittoresco, saporoso e se anche un po' lunghetto, divertente. Quella dei Babcoks è una famiglia di tipografi; li vediamo al lavoro, in un minuscolo stabilimento, soffocante e grigio; quando si apre l'uscio, vengono dalla strada voci stridule di altoparlanti, canzonette, musiche di jazz; dentro, il ticchettio e rumorio delle macchine, un'aria greve. Mary, la figlia di Billy Babcoks, ha sposato Nic Brandon, un operaio, un compositore della tipografia. Ma Nic ha fatto qualcosa di più, ha scritto un libro: *Avventura in Europa;* era stato sergente di aviazione nell'ultima guerra, era caduto, scampando per miracolo, in terra di Francia; braccato dai tedeschi, lo aveva salvato una donna, una partigiana, diventata subito la sua amante. Di quei ricordi, così intensi e freschi, così intrecciati di giovinezza, Nic aveva fatto il libro: e, in economia, bonariamente, l'avevano stampato nella tipografia del suocero. Nel rione era stato letto da molti, un piccolo successo. Ma un affarista, un tale che va a caccia di novità, lo ha fiutato, ha capito, e il piccolo successo diventa un grande successo. Il romanzo è lanciato da una illustre casa editrice, è il « best-seller » dell'annata, Nic si trova di colpo quasi ricco, e famoso; e con Mary parte per la Francia. Va a distrarsi sulla Costa Azzurra, non lontano dai luoghi ove aveva molto sofferto.

Questa la premessa. Al secondo atto c'è la villa in Riviera, la solita figlia di miliardario che s'incapriccia del romanziere celebre, ci sono le offerte dei cinematografari e la prospettiva di una vita in grande, e la presenza discreta, vigile e devota della moglie... E tutto sarebbe banaluccio, ma proprio all'ultima scena compare un uomo, male in arnese, infinitamente triste. Chi è? E' il marito di quella donna che aveva salvato Nic e ne era stata l'amante; la donna messa con una certa futile, egoistica spregiudicatezza al centro del romanzo. E qui incomincia il vero dramma di *Best-Seller*. Potremmo dire che incomincia un po' tardi; nell'economia dei tre atti l'autore ha perso i tempi, o per lo meno non li ha stretti, intensamente, a quello che è il nocciolo della sua invenzione teatrale. Vien quasi il sospetto ch'egli sia giunto al centro della trovata quasi senza accorgersene, lentamente. La bravura scenica di Ezio d'Errico è indubbia. V'è abilità, senso dell'effetto, una certa passione. Ma la passione non è balenata per prima, subitamente, si è rivelata a poco a poco; non è stata l'ispirato punto di partenza, è stata un punto d'arrivo, quando già l'interesse per i personaggi s'era sminuito nella lunga presentazione. E perciò se il dramma c'è, la commozione vera, intima, profonda, c'è e non c'è, è sfiorata. La sentiamo prossima, e non riusciamo a tuffarcisi, aleggia vagamente, ma non ci porta via, non ci trascina. La passione di questo dramma è nell'anima di due uomini che si odiano perché una donna sta tra di loro, e che tuttavia nel ricordo, nella memoria di lei (che è morta, che fu poi fucilata) si ritrovano uniti, misteriosamente, in un affetto, in un rimpianto, in un dolore che sta oltre la gelosia e il furore dei sensi. E la poesia del dramma dovrebbe nascere dalla figura di questa contadina, umile, capace di donare tanto, e sublime nei suoi doni, così alta e così pura, pur nella colpa e nel peccato, che l'amante e il marito finiscono per piangerla insieme. Il romanziere fortunato scopre, a questo punto, che il successo del

libro è ben povera cosa di fronte a quell'amore perduto. Qui, se non erriamo, è la bella originalità del dramma del d'Errico, il suo momento tipico; e se ci lascia perplessi, incerti, insoddisfatti, lo si attribuisca al fatto che l'autore non ci è entrato dentro decisamente, ma l'ha trattato quasi come un episodio, come una « risoluzione » sopraggiunta.

La Compagnia del « Piccolo Teatro della Città di Torino » ha messo in scena *Best-Seller* (regìa dello stesso autore) con pittoresca efficacia e controllata misura di effetti. Il primo atto minuziosamente descrittivo fu molto ben intonato; e via via un vigile garbo ha retto lo spettacolo. Un buon Nic, franco ingenuo ruvido, fu Luciano Alberici; delicata, apprensiva Mary fu Lia Angeleri. Nico Pepe ha tratteggiato il difficile personaggio del marito con accenti macerati, rappresi in una soffocante malinconia. Un po' meno di « tremolo » e di mezza voce gli avrebbe giovato. A posto gli altri con espressiva sicurezza: Carlo Lombardi, Wanda Benedetti, il Di Giuro, il Porta. E' questo uno degli spettacoli più omogenei della giovane Compagnia, ove meglio è riuscito l'equilibrio tra testo e attori. Il pubblico ha applaudito con molto calore, con rinnovati battimani, ed ha evocato alla ribalta e festeggiato l'autore.

Francesco Bernardelli

Al Piccolo Teatro di Napoli Il sorriso della Gioconda

Il Piccolo Teatro della città di Napoli, il 24 gennaio 1956, ha rappresentato, con i componenti la Compagnia stabile del teatro stesso, « Il sorriso della Gioconda » (Mortal Coils) di Aldous Huxley, regia di Ernesto Grassi.

A Sud qualcosa di nuovo. Napoli si riscatta dalla classificazione (ci si passi il modo mercantile) di piazza antiteatrale. Il « Piccolo Teatro » ha cambiato spettacolo dopo circa trenta repliche di Così è (se vi pare), *con la quale a fine dicembre iniziò la sua prima stagione per onorare Luigi Pirandello nel ventesimo annuale della morte. E' presto per esporre un primo rendiconto dell'attività del « Piccolo », ma già si hanno cifre di una certa importanza.*

E' andata in scena, intanto, Il sorriso della Gioconda, *di Aldous Huxley. Una commedia severa; ma il racconto dal quale la commedia è tratta è più duro, si direbbe spietato. E, più che nei tre atti, vi spicca e risalta quel «non attachement», quel distacco di Huxley che assomiglia alla lontana al « tenero disprezzo » di Anatole France. Henry Hutton, il protagonista, è un gentiluomo inglese ricco per censo, provveduto per cultura, animato da un sottile cinismo e garantito al tempo stesso da un'intelligenza sveglia e da un gusto esteticamente aristocratico. Non manca, Henry Hutton, di certi slanci di bontà che gli fanno deplorare le proprie colpe d'amore, ma in quelle colpe egli ricade più per la sensazione che per il sentimento. Questo personaggio che a tutta prima appare contraddittorio, e in certo senso lo è, ha un flirt di cervello con una donna, Janet Spence, che egli stesso iniziò all'intendimento raffinato delle cose d'arte. Henry Hutton ha una moglie inferma, Emily, sfigurata da una grave malattia, perennemente a letto in preda ai suoi rancori e ai suoi rimpianti. Accade che questa Emily muoia in circostanze strane, e che nelle sue visceri vengano trovate abbondanti tracce di arsenico. Non v'è sospetto che non si appunti su Henry Hutton, ma è bene dir subito che Huxley non ha nessuna voglia di fare il dramma criminale, e gioca quasi del tutto a carte scoperte. Ad avvelenare Emily è stata Janet Spence: legata a Hutton da una passione chiusa, cerebrale, ma furiosa Janet sperava che Henry la sposasse. Così invece non è: a qualche mese dalla morte della moglie, Hutton sposa una sua giovanissima amante, Doris Mead, di diciott'anni. Di qui le « mortal coils », le spire mortali della donna prima introdotta in un mondo spirituale sconosciuto, e poi respinta. Janet scatena l'opinione altrui contro Henry, e fa condannare a morte l'uomo che amava. I fili dell'insidia sono dipanati da un medico profondamente cristiano, il dottor Libbard, il quale, dopo aver aperto gli occhi a Hutton sui suoi errori, fa che Janet confessi dopo un'iniezione, nel coma insulinico. La commedia è il lavoro di un letterato più che quello di un uomo di teatro. Fra diecine di romanzi e saggi altrimenti significativi, Huxley ha scritto soltanto questa e un'altra commedia,* The world of light. *Ecco perché in sede di regìa Ernesto Grassi ha dovuto lavorare in profondità per definire i personaggi e la loro crisi anche in una messinscena che, curata con senso d'arte, nei bozzetti e nell'allestimento, da Cesare Mario Cristini, ha creato decisamente l'atmosfera del dramma.*

Nella parte di Janet Spence, Evi Maltagliati ha recitato da forte, intelligentissima attrice. La maschera ambigua, ossessionante di Monna Lisa, così come è apparsa al proscenio a velario chiuso, in un grande primo piano cinematografico e sul tema musicale « Enigma » di Elgar, è stata quella della Maltagliati nei nove quadri della commedia. Affinato, sinuoso come voleva il personaggio, l'intellettuale Hutton è stato Antonio Crast. Serena, calma, ispirata, assai lodevole l'interpretazione che Nino Pavese ha dato del dottor Libbard. Benissimo Liviana Gentili, Elisa Mainardi, Giuseppe Fortis, Mario Chicchio, Elena De Merich, Francesca Palopoli, Marines Cristini. Successo lieto e vibrante: cinque chiamate dopo il primo atto, sei dopo il secondo e cinque o sei dopo il terzo: Il sorriso della Gioconda *è già alla seconda settimana di repliche.*

Sergio Lori

★ **Marcel Le Duc, titolare di questa rubrica, ha ottenuto una borsa di studio da una Università americana e si fermerà due mesi a New York, di dove invierà degli articoli. Il nostro Gian Renzo Morteo, ha — a sua volta — ottenuto una borsa di studio italiana che gli permette di fermarsi a Parigi il tempo che Le Duc starà assente. Morteo ha mandato da Parigi la cronaca che pubblichiamo e sta raccogliendo materiale di prima mano sulla situazione del teatro di prosa in Francia; ne daremo conto al suo ritorno, cioè nei prossimi fascicoli.**

PARIGI

■ Per festeggiare il 334° anniversario della nascita di Molière, la Comédie-Française ha allestito una nuova edizione delle *Femmes savantes*. Così, in questo momento, a Parigi, ci si può incontrare con le famose « donne » in due teatri diversi, alla Comédie e al T.N.P., dove la commedia da qualche tempo figura in cartellone. E' una di quelle felici occasioni in cui, senza sforzo e con notevole profitto, si ha modo di constatare quali risultati incredibilmente diversi due interpretazioni di una medesima opera consentano e, di conseguenza, meglio convincersi di che cosa sia il teatro, il quale, nella sua realtà non libresca, è il prodigioso giuoco — giuoco che impegna tutto l'essere umano — in cui nulla si ripete, anche quando le carte sono le stesse. In fondo, con la ragion d'essere, l'incomparabile e insostituibile funzione di testimonianza del teatro è tutta qui.

La Compagnia del T.N.P. ci offre uno spettacolo austero e grottesco ad un tempo. Basti dire che il personaggio della madre, Philaminte, è affidato ad un uomo, l'attore Georges Wilson, il quale ne fa una specie di badessa grande e grossa, dai modi bruschi e sbrigativi, creatura di sesso neutro, « savante »... perché così vuole la regola. La giovane Armande, interpretata da Monique Chaumette, infagottata in abiti scuri e ultraverecondi, non meno di quanto lo siano quelli di sua madre, è, per dirla con Jules Lemaître, « une pécore infiniment déplaisante, sèche, envieuse, d'ailleurs ridicule d'un bout à l'autre de la pièce » e su cui pesa una sorta di maledizione: l'odio di Molière. Dal canto suo Trissotin (Georges Riquier) è una figura piuttosto sordida, senza possibilità d'ingannarsi, un « tartuffe » della cultura; il Trissotin che ci voleva per la Philaminte descritta sopra. Il ritmo dello spettacolo, che questa volta non è stato diretto da Jean Vilar, bensì da Jean-Paul Moulinot, non è da meno: alterna momenti quasi ieratici, tali da far pensare all'oratorio, a momenti di comicità enfatica, caricaturale, volutamente rozza, tuttavia mai farsesca.

Alla Comédie-Française, niente di simile. Qui le « femmes savantes » diventano creature raffinatissime, fornite d'un'educazione squisita, d'un'eleganza discreta ed impeccabile; insomma quello che si dice dame dell'alta società. La loro grazia, senz'ombra di leziosaggine, ha modi quasi settecenteschi, di un Marivaux più sobrio. Sono donne belle, disinvolte e amanti del sapere. A quanto si dice, Jean Mayer, il regista, ha voluto riabilitare le troppo disprezzate « savantes » e Marcel Aymé ha intitolato la sua presentazione dello spettacolo, che si può leggere nel programma ufficiale della rappresentazione, *Philaminte avait raison*. Si badi bene che la tesi non è nuova; in una forma o nell'altra l'hanno ripetuta tutti i letterati e tutti i critici galanti; comunque vederla ripresa e rincarata da Marcel Aymé (che non si accontenta di dire: Molière manca di tatto; anzi non lo dice affatto; ma che dichiara senz'altro: Molière è del mio parere!) stupisce un po'. Secondo questa tesi Philaminte, Armande e Bélise sarebbero delle eroine, le antesignane del riscatto femminile, le benemerite che per prime osarono ribellarsi all'egoistica supremazia dell'uomo. La loro unica colpa, d'altronde comprensibile: aver peccato di troppo zelo. « On rit et on rira toujours aux *Femmes savantes*, mais je ne crois pas — è Marcel Aymé che parla — que ce soit au bon sens de Chrysale qu'aillent maintenant les applaudissement ». E un critico, facendo eco: « Le bon sens de Chrysale a trop servi de caution bourgeoise à la médiocrité et à la petitesse pour que l'on se sente d'accorde avec lui ». Passi per Chrysale. Ma tutto ciò significa considerare la commedia una battaglia contro l'elevazione intellettuale della donna, il che non è; dimenticare che accanto alle « savantes » ci sono i « savants » Trissotin e Vadius; che se c'è prepotenza, cocciutaggine e cecità, non sono precisamente da cercare nel pur mediocre Chrysale, col quale, d'altronde, non è lecito identificare il sesso maschile, in quanto sia Ariste che Clitandre hanno dei diritti da far valere.

Ad ogni modo, anche in questa interpretazione, la sostanza della commedia non cambia. Lo spettatore — e anche la spetta-

trice — non riesce a schierarsi dalla parte di Philaminte. Ciò che cambia sono i toni, qui più morbidi, più vellutati, con qualche cosa di salottiero (in senso buono), di ben articolato, come una conversazione tra persone a modo. La satira cede il passo alla pittura di costume. E non so se il proposito cavalleresco del regista dia tutti i frutti desiderati, giacché mi sembra che la francese media la quale, come già notava il Tommaseo, in fondo è sempre un po' « savante », debba riconoscersi e, sia pure indirettamente, sentirsi presa di mira maggiormente di fronte al ritratto che le propone Jean Meyer, che non di fronte alle orchesse del T.N.P.

Quale delle due interpretazioni preferire? Non è facile a dirsi. Forse quella del T.N.P. è più fedele allo spirito della commedia di Molière. Forse. Ad ogni buon conto gli attori della Comédie-Française sono semplicemente magnifici. In loro c'è una sapienza teatrale che non ha uguali. Una recitazione tutta « souplesse », discrezione, di un'esattezza che non pesa più di quanto possa pesare un accenno, un'allusione. C'è, non esagero, da restare senza fiato. Gli interpreti di queste ammirevoli *Femmes savantes*, cui Suzanne Lalique ha dato costumi di squisita sobrietà e gaiezza, si chiamano Maurice Escande, Jean Debucourt, Jacques Charon, Georges Baconnet.

Saliamo ora all'Atelier, sulle pendici della famosa Butte Montmartre, dove la Compagnia di André Barsacq sta replicando con vivissimo successo l'ultima commedia di Marcel Aymé, *Les oiseaux de Lune*. E' un'opera gaia, fantasiosa che ricorda più l'Aymé novelliere (quello del *Passe-Murailles*, per intenderci) che non il drammaturgo. La storia è questa. Valentin, sorvegliante generale di un piccolo liceo di provincia, un bel giorno si accorge di possedere una dote assolutamente eccezionale: quella di poter mutare con un semplice atto di volontà la gente in uccelli. A tutta prima egli resta sorpreso e quasi intimidito dalla scoperta ed esercita il suo potere con estrema cautela, in certo modo per convincersi di possederlo davvero; poi, a poco a poco, se ne compiace e inizia una serie di trasformazioni non propriamente disinteressate; sinché, in un terzo tempo, preso da una specie di folle frenesia cambia in uccelli tutti coloro che gli capitano a tiro, spandendo attorno a sé negli uni il panico, negli altri l'entusiasmo (vediamo infatti dei candidati volontari alla metamorfosi). A questo punto Valentin si persuade di essere un benefattore dell'umanità, in quanto gli uccelli, egli dice, sono molto più felici degli uomini, pel fatto che non pensano. « C'est généralement ce que disent les hommes disposant du pouvoir absolu » nota l'autore. Il finale è gaio. Cambia la luna, il potere del sorvegliante generale cessa e le centinaia di uccelli improvvisati riassumono spoglie umane. Spoglie, ma non abiti: non ne hanno il tempo. Così, nell'ultimo quadro, di una comicità grottesca e irresistibile, la scena è invasa da personaggi completamente nudi.

La comicità è divertente e, come dicevo, sta riscuotendo un enorme successo. Tuttavia non mi persuade a pieno. Mi pare che Marcel Aymé non abbia saputo o voluto scegliere tra la favola pura e semplice, il « divertissement » e l'apologo fantastico (imperniato sull'uomo fornito di potere assoluto e sulle reazioni della massa). Questa indecisione produce un leggero disagio. Ad ogni modo l'opera è abilissima, giacché, una volta fatto accettare al pubblico l'insolito punto di partenza, si sviluppa con una logica perfetta, il che, in un caso del genere, non esclude affatto la fantasia, tutt'al contrario. Le risate non hanno mai tregua. Tra gli interpreti ricorderò il giovane Jacques Duby, che presta la sua aria volpina e infantile al terribile Valentin.

Al teatro Montparnasse - Gaston Baty, *Les amants novices*, commedia in quattro atti di Jean Bernard-Luc, messa in scena di Jean Mercure, interpreti principali Alice Cocéa, Dany Robin e Jean Parédès. La commedia non è un granché, è piuttosto lenta, o, forse meglio, intessuta di un giuoco troppo tenue di situazioni rarefatte e solo negli ultimi due atti con un rilievo comico di maggior consistenza. In sostanza essa riprende, diluisce, trascrivendolo in chiave mondana, il tema del *Cocu magnifique*. L'azione si svolge in Italia, in una sontuosa villa fiorentina. L'autore, da buon turista, non perde l'occasione di scoprire, nell'Italia di oggi, le persistenti tracce di un Rinascimento di maniera. E di bearsene. Non ci risparmia neppure un gran ballo in maschera (d'altronde assai pittoresco). Alice Cocéa è un'attrice molto curiosa. Recita senza forzare mai la voce, anzi parlando sempre tra sé e sé e questo con una malizia ironica, piena di sottintesi. Dany Robin, per essere un'attrice di cinematografo, fa miracoli. Jean Parédès è un comico serio, piuttosto imbronciato.

Un piccolo spettacolo che merita d'essere ricordato è quello che si può vedere al Théâtre de Poche (80 posti): *Naissance de l'Odyssée*. Si tratta dell'adattamento scenico, dovuto al giovane Georges Sallet (tutti sono giovani al Théâtre de Poche), dell'omonima opera giovanile di Jean Giono. Ulisse, un marinaio come tutti gli altri; Penelope, una moglie come tutte le altre, infedele, ma convinta di non esserlo; tutti i personaggi del grande poema, gente qualunque, Senonché, anche, tutta gente col tipico gusto mediterraneo per il meraviglioso, per la menzogna, per l'avventura romanzesca. Le bu-

gie sono come le ciliegie; si comincia e non si sa dove si andrà a finire. Di bugia in bugia, di spacconata in spacconata, nasce quel magnifico racconto che è l'*Odissea*. E il bello si è che gli interessati stessi si immedesimano talmente nella finzione che alla fine la loro vera vita diventa quella inventata. La Compagnia di André Cellier realizza questa storia su un palcoscenico di pochi metri quadrati, con una povertà di mezzi commovente, ma con un entusiasmo e una serietà che fanno passare in seconda linea le debolezze e le imperfezioni. E' questo — rappresentato dal Théâtre de Poche e dei molti teatri simili — uno degli aspetti più interessanti della vita teatrale parigina. Testimonia di una grande vitalità, di un bisogno di fare. Ed è egualmente interessante che la critica non disdegni di prendere in considerazione tentativi del genere, senza ironia (che sarebbe molto facile) e senza parzialità.

Per finire, parliamo del primo spettacolo nuovo su cui si sia alzato il sipario del 1956. E' uno spettacolo che ci riguarda da vicino. *Il seduttore* di Diego Fabbri, presentato da François Périer alla « Michodière », nella versione francese di Michel Arnaud. E' stato un bel successo e non possiamo che rallegrarcene. La trama della commedia è nota. Un uomo ama di uguale amore tre donne — la moglie, l'amante e la segretaria — e, beninteso, l'una all'insaputa dell'altra. Per quanto a prima vista invidiabile, la situazione del nostro uomo, il quale è abbondantemente riamato dalle tre donne, è assai imbarazzante. Non solo perché lo obbliga a continue acrobazie di sotterfugi, ma perché, da uomo profondamente onesto, egli si sente a disagio nella menzogna. Che fare? Rivelare alle donne come stanno le cose e persuaderle ad accettare, ognuna, due compagne, così, tranquillamente, alla luce del sole. Succede un finimondo. Al povero uomo non resta che una via d'uscita: svignarsela, per andare a cercare un paese dove si possa esser franchi senza correre rischi.

Raccontata così la trama forse stupirà un po' chi conosce l'edizione italiana della commedia. Il fatto è che nella versione francese gli aspetti « metafisici » dell'originale sono stati attenuati a vantaggio degli aspetti comici. Ciò, come hanno notato alcuni critici, produce un certo squilibrio, tuttavia la sostanza profonda dell'opera non muta e l'accentuazione comica non fa che rendere più accessibile, da un pubblico — quello della Michodière — poco propenso alle astrazioni, il pensiero del nostro Fabbri.

François Périer è un « seduttore » ammirevole: leggero, ironico, indaffarato, preoccupato, sognatore, buffo: sempre su una linea di grande misura, controllato e disinvolto, abilissimo ad evitare le tentazioni che il personaggio poteva offrire, quella del Grottesco tormentato e, all'estremo opposto, quella della comicità pagliaccesca. Accanto a lui, le tre donne: affettuosa e discreta Paule Emanuèle, la moglie; giovanile Emmanuèle Riva, la segretaria; esuberante Luisa Colpeyn, l'amante. Le scene mobili, che legano con piacevole continuità i diversi quadri dell'azione, sono del pittore Felix Labisse.

A proposito: i seduttori che in un modo o nell'altro si lamentano della loro sorte sono di moda quest'anno a Parigi. Ne ho contati almeno tre: *Ornifle* di Anouilh alla Comédie des Champs-Elysées; *Juanito, le séducteur ingénu,* ai Capucines; e quello di Diego Fabbri. Con un po' di buona volontà se ne potrebbe aggiungere un quarto che, tutto dire, è il Don Juan dell'operetta in cartellone al Mogador. Che stia per cominciare l'èra della monogamia?...

Gian Renzo Morteo

PERSONE

CIRO GALVANI, il decano degli attori drammatici italiani, è morto il 28 gennaio 1956, a Castel San Pietro, vicino a Bologna, dove era nato il 10 aprile 1867. L'ultima comparsa tra i suoi molti amici del teatro fu in occasione del Congresso teatrale tenutosi a Bologna nel giugno 1953. Nel nostro fascicolo (184-185) del luglio di quell'anno, pubblicammo — infatti — varie fotografie dell'amico carissimo, che appariva, e lo era, più che mai gagliardo e battagliero. Poco tempo dopo (fascicolo di settembre) pubblicammo un assai ben fatto articolo di Clara Grifoni, dal titolo « Ciro Galvani, il vecchio strabiliante », risultato di una intervista che compendiava il meglio dei ricordi artistici di Galvani. Anche ad 85 anni, quando incontrò la nostra collaboratrice, il suo pallino era ancora Eleonora Duse, della quale diceva di essere stato « innamorato tutta la vita ». Della grande tragica, Galvani fu compagno d'arte ed amico devoto. « Fu ottimo attore e bellissimo uomo, di carattere ardente franco e ardito. Giovane, s'era conquistato bella fama di dicitore potente; e la splendida figura scenica, la lealtà dello sguardo, la plastica, pittoresca eloquenza gli avevano attratto le più vive simpatie. Aveva debuttato nella Compagnia Marchi-Maggi, fu con Emanuel e con Zacconi, ma la sua grande avventura artistico-sentimentale si riassume nella devozione alla Duse. Si può anzi dire, ed egli stesso vecchio, non lo celava, che la sua era stata, all'inizio, una fiamma d'amore; a Firenze, all'improvviso, in palcoscenico, un po' prima che si alzasse il sipario sulla *Moglie di Claudio,* egli si imbatteva nella grande attrice. Non l'aveva mai vista come in quell'attimo, fu una rivelazione così violenta, tanto accesa e commossa, che per poco il buon Galvani non mandava a monte lo spettacolo.

In una scena di civetteria e di seduzione, al II atto, scena che la Duse modulava meravigliosamente, l'attore perse la testa, non sapeva più quel che si facesse. Ci volle un sommesso ma energico richiamo dell'attrice per rimetterlo a posto. Il sentimento divenne subito nulla più di una amicizia affettuosa: ma così tenace, così costante e candida da divenire leggendaria. E la Duse sempre gli fu grata e dell'affetto e della discrezione; e sempre lo trattò con bonomia indulgente, e sorridente e gar-

bata. Il Galvani non nutriva la stessa simpatia per D'Annunzio, ed una volta anzi, in seguito ad un pettegolezzo giornalistico, lo volle sfidare a duello. Poi tutto finì in una stretta di mano. Ancora una volta la Duse aveva domato il suo caro e fervido e cavalleresco ammiratore».

ALBERTO PERRINI ha ottenuto un vivissimo successo al Teatro Stabile di Trieste con la sua commedia in tre atti: *Non si dorme a Kirkwall*: ambienti e personaggi della commedia sono collocati in un'isola della Scozia. La commedia è già stata tradotta in tedesco. Perrini si occupa molto di teatro radiofonico in qualità di critico e autore. Nel 1949 ha vinto il Premio radioteatrale Stresa; nel '50 il Premio Italia fu assegnato alla *Ifigenia* di Pizzetti, su libretto di Perrini; nel '51 col radiodramma *Giuda* Perrini ha vinto il premio Nazionale radiofonico. Infine la riduzione teatrale del romanzo di Palazzeschi *Roma* rappresentata l'anno scorso è di Perrini, in collaborazione con Palazzeschi stesso.

LUCIANO PRATI ha vinto l'estate scorsa il secondo premio al Concorso Riccione. Lo aveva sostenuto con molto impegno fino all'ultimo momento, Anton Giulio Bragaglia, ma nel ballottaggio Prati-Lelli, vincitore era poi risultato Lelli con la commedia *Sulle strade di notte*. Ma Bragaglia, tenace, non si è dato per vinto e mentre Lelli non è stato ancora rappresentato, egli ha trovato modo di portare alla ribalta *La giostra dell'azzurro* cioè il copione del Prati. Regista egli stesso, ha rappresentato la commedia a Cagliari, con una nuova « Compagnia Regionale di prosa dell'Auditorium » che non sappiamo che cosa sia, ma della quale — almeno per le recite della commedia di Prati inscenata da Bragaglia — fanno parte Germana Paolieri, Gabriella Pascoli e Serena Michelotti. Nei molti nomi nuovi del lungo elenco degli interpreti, troviamo anche il bravo Tassani. Dal giornale di Cagliari « Informatore del lunedì » apprendiamo che il « Governo Regionale della Sardegna è deciso a sostenere una Compagnia regionale di prosa » diretta da Anton Giulio Bragaglia, ma come è detto in « Sovvenzioni » — in altra parte di questo fascicolo — la Commissione preposta alla direzione dello Spettacolo, ha sospeso ogni decisione in merito. Per quanto la commedia del Prati, uscendo dalle formule consuete, abbia un po' sconcertato gli spettatori, il giornale di Cagliari afferma che « il teatro italiano ha trovato un autore nuovo; un poeta ».

SOVVENZIONI

■ La Giunta comunale di Milano, nella sua riunione del 27 gennaio 1956, riconoscendo i meriti acquisiti della Compagnia italiana di prosa del Teatro Sant'Erasmo di Milano, diretto da Carlo Lari e con Lida Ferro prima attrice, ha stanziato a favore di quel teatro un contributo finanziario di 5 milioni per il potenziamento delle sue iniziative che onorano la città. È il secondo Teatro di prosa finanziato dal Comune di Milano; come è risaputo, l'altro è il Piccolo Teatro di Milano ■ Dallo Stato il Piccolo Teatro di Milano ha avuto 55 milioni ai quali si sono aggiunti 20 milioni per la gestione da parte del " Piccolo " della Compagnia " Il Teatro di Venezia " della quale il maggiore esponente è Cesco Baseggio. La Direzione generale dello Spettacolo nell'affidare tale incarico al " Piccolo " di Milano, oltre la fiducia organizzativa ormai assoluta in Paolo Grassi, artisticamente — con la formazione della Compagnia per il Teatro di Venezia — ha inteso dare un " assetto definitivo a quel glorioso patrimonio artistico e culturale del nostro Paese che è il Teatro goldoniano e di lingua veneta nei suoi testi e nei suoi interpreti ". Altra gestione concessa al " Piccolo " di Milano in questa Stagione teatrale è la tournée della commedia di Diego Fabbri " Processo a Gesù " ■ Alla Stabile di Genova, al " Piccolo " cioè che porta il nome di Eleonora Duse, diretto da Ivo Chiesa, sono stati assegnati dallo Stato 25 milioni. Queste sovvenzioni governative dei Piccoli teatri, è risaputo, vengono poi integrate dai singoli Comuni ■ Alla Compagnia del Teatro Stabile di Trieste, diretta da Ottavio Spadaro, lo Stato ha assegnato 18 milioni ■ Al Piccolo Teatro di Torino, diretto da Nico Pepe, che ha una Compagnia stabile ed agisce al Teatro Gobetti, sono stati assegnati 18 milioni aumentabili a venti alla fine della Stagione. Altri venti li ha assegnati a questo teatro il Comune di Torino, più due che sono andati all'Ente lirico per sloggiare dai locali che occupava e che sono quelli attuali della direzione del " Piccolo " ■ Il Teatro Stabile di Palermo, diretto da Vincenzo Tieri, che ha aiuti non sappiamo in quale misura dalla Regione, benefica di 8 milioni dello Stato ■ Il Teatro Stabile di Bolzano, conosciuto come " Il Carrozzone " e diretto da Fantasio Piccoli, ha avuto 12 milioni ■ Il Piccolo Teatro di Napoli, diretto da Ernesto Grassi, pure uguale trattamento da parte dello Stato e del Comune, di quello di Torino. La Commissione preposta alle Sovvenzioni non ha, invece, accolto un progetto per il " Piccolo " di Roma. " Nella Capitale — scrive Carlo Trabucco — si sono dette tante parole per dar vita ad una Stabile, e nulla più. È probabile che fino a quando la Capitale non troverà un Paolo Grassi il ' Piccolo ' non nascerà; nacque un tempo, visse male e morì di morte non gloriosa. Là dove difetta la presenza di un agguerrito organizzatore (l'artista viene dopo) non può nè nascere nè vivere nè prosperare un organismo delicato come quello di una ' Stabile '.

" La Commissione non ha ritenuto inoltre d'accogliere le domande per un Teatro Stabile a Bari ed a Firenze, ed ha sospeso ogni decisione per una ' Stabile ' sarda a Cagliari ".

Alle Compagnie dette " di giro ", primarie e secondarie, lo Stato concede i " rientri ", oltre le agevolazioni fiscali e finanziarie per le commedie nuove e le riprese italiane.

ENZO FERRIERI, dirigerà un nuovo teatro a Milano; una sala di 400 posti esclusivamente dedicata alla prosa. Si chiamerà «Teatro del Convegno» per evidente nostalgia di un teatro dello stesso nome, creato e diretto dal Ferrieri stesso oltre venti anni fa e che costituì, allora — audacemente — uno dei primi nuclei di cultura perché al teatro si aggiungeva una pubblicazione teatrale, dei corsi di conferenze, ecc. Il nuovo teatro si trova in piazza Belgioioso, nel palazzo Besana, a gomito con la Casa del Manzoni, forse uno dei luoghi più belli ed aristocratici del cuore di Milano. A pianterreno, il Teatro del Convegno ha l'atrio e la biglietteria; lungo una scalinata si accede nel ridotto, dotato di tutti i servizi necessari e da qui si entra in platea. E' naturale che Ferrieri, essendo anche regista, si sia occupato in modo particolare del palcoscenico, per il quale è stata creata una cupola mobile e le scene potranno essere composte con elementi carrellabili. L'inaugurazione potrà avvenire tra la metà e la fine di marzo; il repertorio è intuibile conoscendo la sensibilità, le tendenze e le preferenze artistiche di Ferrieri. Gli attori saranno scelti per ogni spettacolo, il che vuole dire che non ci sarà una Compagnia stabile.

DICE OTTAVIO SPADARO

Signor Direttore, le sarei grato se volesse cortesemente ospitare su *Il Dramma* poche righe di rettifica alle lamentele dell'amico Vito Pandolfi, esposte sul N. 231 della Rivista, in seguito alla messinscena di *Anfitrione* di Plauto, da me diretta presso il Teatro Stabile di Trieste, del quale faccio parte con funzioni di Direttore Artistico.

1) Nel mese di maggio del 1955, ebbi occasione di richiedere ed ottenere da C. V. Lodovici la autorizzazione a comprendere il suo rifacimento di *Anfitrione* di Plauto nel programma che andavo predisponendo per la Stabile Triestina. Già alcuni mesi prima avevo avuto occasione di leggere parte della sua vivace traduzione plautina ed interessarmene.

2) Nel successivo mese di giugno, trovai concorde il signor Pilotto, che allora pareva dovesse far parte della nostra Compagnia, alla mia scelta dell'opera di Plauto nella traduzione di cui ho detto. Tutto ciò — sarebbe superfluo aggiungere — accadeva assai prima della rappresentazione di Ferrara dal regista Pandolfi diretta.

3) I due attori (sig.na Mantovani e sig. Scelzo), che per coincidenza avevano preso parte a quella rappresentazione, sono regolarmente scritturati nella nostra Compagnia.

4) Sarei stato io più di ogni altro felice — come è naturale — di commissionare dei costumi nuovi per la mia messinscena e felice di più, ora me ne avvedo, di evitare in tal modo all'amico Pandolfi l'occasione di una piccola amarezza ed un conseguente sfogo ingiustificato. Ma ho dovuto limitarmi (per ragioni di opportunità pratica ed economica che ho pure il dovere di tenere in conto, facendo parte della Direzione della Compagnia) ad apportare alcune modifiche, necessarie al mio bisogno, a taluni dei costumi preesistenti, perché disegnati da Mischa Scandella per lo spettacolo ferrarese, facendone fare in aggiunta altri tre nuovi.

Ciò non è stato possibile sia per l'essere Mischa Scandella uno degli scenografi più largamente impegnati dalla nostra Compagnia in questa Stagione, sia perché i suoi costumi mi pare risultino assai aderenti allo spirito del testo plautino.

Non ho nessuna difficoltà a dare atto di ciò, se questo preme a Vito Pandolfi, per la parte di merito che egli può avere avuto nella creazione di M. Scandella; egli però non può disconoscere, dopo queste precisazioni, che le sue lamentele per quanto mi riguarda, già di per sé sproporzionate se addotte ad esemplificare l'argomentazione addirittura di un plagio, risultano ormai senza fondamento. Gradisca intanto, e molto cordialmente, un ossequio.

RISPONDE VITO PANDOLFI

*Quelle che il regista Ottavio Spadaro — di cui non conoscevo l'amicizia, — considera lamentele, erano semplicemente espressioni sensate, viste da un mondo dove la correttezza e la lealtà vengono considerate preferibili a situazioni privilegiate di cui fa le spese, senza immaginarlo, l'ignoto contribuente. Non ho mai saputo, proprio in quel maggio in cui la traduzione dell'*Anfitrione *veniva commissionata con relativo pagamento a C. V. Lodovici, che il Teatro Stabile di Trieste nutrisse simili intenzioni. In tal caso avrei chiesto — com'era logico — che la spesa per la traduzione e per i costumi venisse suddivisa tra le parti interessate. Inutile creare antecedenti, e inutile lamentarsi dei dati di fatto che vengono definiti — guarda un poco — «lamentele». E d'altra parte, lo Spadaro vede oltre le mie parole. Non si trattava affatto di definire un plagio o meno; ma di educazione. Il che a mio parere — anche se si tratterà di un parere superato dalle consuetudini — mi sembra ben più grave.*

Ma questo piccolo mondo teatrale, intento a giostrarsi tra giunte, sindaci, burocrati, onorevoli, terrorizzato da qualsiasi sospetto di non essere più realista del re, cioè più retrogrado della retroguardia, ha ben altro da pensare che all'educazione, vizio antico, ormai, e da esso debellato definitivamente.

Dov'è lo scandalo della Bugiarda?

Al Teatro di Via Manzoni, a Milano, il 21 gennaio 1956, la Compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli, ha rappresentata la commedia in tre atti di Diego Fabbri «La bugiarda». Nella consueta "Lettera da Milano" il nostro Vittorio Vecchi non parla della commedia perché non ha potuto ascoltarla: era assente dalla sua città nei giorni che la Compagnia dei Giovani recitò e replicò la commedia. Il 6 febbraio la Compagnia ha esordito al Teatro Carignano di Torino con «La bugiarda» e la rappresentazione s'era annunciata con un vago sapore di scandalo. Riportando, come facciamo, la critica di Francesco Bernardelli, il lettore vedrà dalla serena e pacata compostezza dell'illustre critico, che il piccolo schiamazzo fatto a Milano (non dal pubblico) non aveva ragione di essere. L'edizione torinese della commedia è del tutto uguale a quella di Milano, e come il "pubblico" di Milano ha decretato un ottimo successo, così quello di Torino ha accolto lietamente e fervidamente «La bugiarda».

La Compagnia di Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Anna Maria Guarnieri, Romolo Valli, detta la «Compagnia dei giovani», ha iniziato la sua stagione al Carignano con una recita brillantissima. Rappresentavano *La bugiarda,* novità di Diego Fabbri, e dobbiamo dire subito che la rappresentazione è stata eccellente di taglio, di colore, di spicco, con un senso caricaturale e satirico che fece sfavillare il palcoscenico. Siamo lieti di poter scrivere questo elogio, di sottolineare la bravura e la spontaneità e lo spirito teatrale di un gruppo di attori freschi e nuovi, che affrontano la ribalta con piglio ardito, con accortezza ritmica, e gioviale malizia macchiettistica. Scenario divertente, di ampio respiro, barocco e popolare: romanesco. Su di un fondale a tratti grandiosi e ameni, Roma; una sintesi, un panorama in bianco e nero di Roma; e tre luoghi, fissi, ove le avventure dei tre atti si svolgono con una

contemporaneità, un concertato spesso felicissimo, sempre spassoso. Scenografia di Orfeo Tamburi. Regista Giorgio De Lullo, il quale ha proiettato in questo ambiente, realistico e favolistico, i personaggi, e li ha manovrati con lepidezza sicura, con un gusto, un'arguzia che traevano dall'intonazione dialettale sapore e vivacità irresistibili. Ogni attore una figurina, ogni figurina un piccolo carattere, un tipetto; e il movimento scenico, tra la « pochade » e la rivista, animatissimo, sventagliante, scorrente, ma rattenuto poi, a tempo, su certi rallentati, su certe pause e immobilità, che davano alle sequenze comiche un fiato anche più allegro, una più burlesca sorpresa e vivacità.

Questo dal più al meno, in un rapido giudizio, lo spettacolo. Ma lo spettacolo, se non erriamo, in questa commedia è tutto, perché i tre atti di Diego Fabbri sono propriamente uno spettacolo, più che una commedia. In un flusso di scenette ed episodi, abilmente allacciati e intrecciati, l'autore ha sospinto questa parodia su di una modulazione nettamente farsesca, spesso audace e salace, bilanciata tra il crudo verismo del caffè-concerto e un certo spiritaccio sarcastico che dava nello stravagante e nel capriccioso. Parodia della vita; di una miserabile vita di ripieghi, di mezzucci, di frodi, di vizio e di fatuità. E la bugiarda, la protagonista cinica e amara, frivola e traditrice, conduceva la danza non macabra ma grottesca di queste creaturine di mezza taglia, ingannate, burlate, tradite, ma che si meritano e il tradimento e l'inganno, tanto è bassa, meschina la loro animuccia, tant'è marcio il loro mondo di sotterfugi e di banalità. Isabella dice le bugie per istinto, e le dice per comodo, inganna perché è nata ingannatrice, e perché ingannando tira ad esser felice, a soddisfare la sua brama di piaceri, o di denaro, o di una stupida felicità. Ma è così naturale, è così prodigiosamente genuina nella sua doppiezza e scaltrezza e ambiguità, che quasi quasi si finisce col dar ragione a lei; non a lei perché un po' sgualdrina e un po' perversa, ma a lei, perché quelli ch'ella mena pel naso valgono forse ancor meno di lei. Un mondo che se vai un po' sotto il lucido della superficie, è squallido. Di una fatuità smisurata. Ma c'è il divertimento, la piacevolezza, il colore, le battute che arrivano, le canzonette, e questo salva... Che cosa? Lo spettacolo; quello spettacolo che qui è tutto, o quasi tutto, come si diceva.

Con questo riconosciamo la sveltezza di Fabbri, il suo talento nel mettere in moto la grossa farsa, nel variarla di tratti e incontri e scontri ed equivoci e malignità un po' grosse, ed anche piacevoli. Ma non crediamo che questi siano personaggi veri, caratteri veri, uomini e donne vere, in una qualsiasi verità umana. La verità della *Bugiarda* è, per dir così, di seconda mano, è riflessa da quella minuta letteratura, coloristica, macchiettista, beffarda, superficiale, che è la letteratura in dialetto, il sonetto, lo scherzo, l'epigramma, del Testoni poniamo, o del Trilussa minore. Di lì è partita questa invenzione scenica, e non ha superato una sua macchinosa fragilità. Ma il divertimento c'è stato; ed Isabella, ragazza di Roma, che sposa il maestro elementare e fa all'amore col cavaliere vaticano di cappa e spada, e con l'aiuto della madre mezzana si barcamena tra l'uno e l'altro, ingannatrice spettacolare, è a suo modo, e nei suoi limiti, una personcina amena, ed anche troppo allettante.

Attraente, amena, e simpatica anche perché Rossella Falk l'ha rappresentata con un brio così variato d'ombre e di luci, con una sfacciataggine così misurata di chiaroscuro, con una finezza realistica così attenta e vivida da provocare il più schietto consenso. E Italia Marchesini era una madre stupenda di spirito, di segno, di nettezza, nei limiti della macchietta. E Anna Maria Guarnieri disegnò un tipo di gran signora con tale sobrietà e malizia, con così grazioso « humour » da farsi applaudire anche ella, come le sue compagne, a scena aperta. Ed ottimo fu Romolo Valli nel raffigurare una specie di fantoccio patrizio, furbescamente tonto, e pur bravo Mario Maranzana nella parte, futile e stordita, del solito stinto marito. E tutti hanno collaborato. Spasso, piacevolezza teatrale, raggiunti non solo per istinto felice, ma per calcolatissima disciplina. E cordiali, e vivi e rinnovati più e più volte i battimani.

F. Bernardelli

Il dramma segreto di O'Neill va in scena a Stoccolma

Eugene O 'Neill, morto nel 1953, aveva lasciato — affidandoglielo nel dodicesimo anniversario del loro matrimonio — a sua moglie Carlotta Monterey, una commedia inedita e « segreta » da rappresentarsi dopo la sua morte a Stoccolma. Precisa indicazione. La commedia ha titolo Viaggio di un lungo giorno nella notte *e sta per andare in scena al Teatro drammatico di Stoccolma, in una prima di interesse mondiale. Ne daremo notizia nel prossimo fascicolo con un servizio particolare del nostro Giacomo Oreglia che vive a Stoccolma da molti anni.*

E' interessante la dedica che O' Neill appose sul manoscritto nel consegnarlo a sua moglie. Eccola: « Carissima, ti dò il copione di questo dramma di antico dolore, scritto con lacrime di sangue. E' un dono forse inadatto a un giorno di felicità. Ma tu mi capirai. Lo intendo come un tributo alla tua tenerezza e al tuo amore, che mi hanno dato fede nell'amore, mi hanno messo in grado di affrontare la mia morte e di scrivere questo dramma con profonda pietà e comprensione e perdono per tutti e quattro i perseguitati personaggi Tyrones. Questi dodici anni sono stati un viaggio nella luce e nell'amore. Tu sai la mia gratitudine. E il mio amore ».

PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

Salutiamo con commosso rimpianto l'amico Fedele Terni che ha concluso il suo « lungo viaggio terreno », per usare le sue stesse parole scritte su una cartolina, il 15 gennaio, diretta a Renato Perugia che gli aveva promesso una visita a Bologna. « La prego di non tardare troppo — diceva — perché io non so se avrò la facoltà di poterla attendere: sono molto avanti con gli anni (82) ed il mio lungo viaggio dovrebbe essere alla fine ». Tre giorni dopo, il 18 gennaio, lo hanno trovato serenamente ed eternamente addormentato nel suo letto. Era nato ad Ancona, il 13 dicembre 1873, ed era stato attore in gioventù e poi amministratore. Prima di essere ospite della Casa di Riposo era stato funzionario della Direzione al Teatro Olimpia di Milano.

Elenchiamo le somme ricevute direttamente a Bologna: da Remigio Paone, L. 12.000 per suo gettone di presenza ad una riunione; da Laura Carli, L. 6000, raccolte tra i suoi compagni al Teatro Eliseo di Roma; da Andreina Pagnani, L. 50.000, anche per Calindri, Pertile, Giovannini, in visita alla Casa di Riposo durante il loro recente soggiorno a Bologna con la Compagnia; da Paolo Grassi per i suoi attori L. 16.000. Somme varie hanno, inoltre, inviato: Evi Maltagliati e gli attori del Piccolo Teatro di Napoli, Lina Volonghi, donna Flavia Gazzoni, la Direzione del « Resto del Carlino », il Monte dei Paschi di Bologna, la Ditta Buton, la Banca d'Italia e la Banca dell'Agricoltura, il dottor Braibanti, il signor Buzzoni Piacentini, la signora Maria Rosa Ajmone Marsan e il dottor Gregorio Reda di Biella. Da parte nostra, ringraziando tutti con viva gratitudine, segniamo il

Secondo elenco del tredicesimo milione

LORENZO RUGGI per ricordare persona a lui cara	**L. 30.000**
DINO VIGHY, presidente dell'Università Popolare di Venezia, anche a nome di Gastone Geron (somma raccolta dalla Compagnia di Carlo Micheluzzi alla fine della rievocazione di Alfredo Testoni, tenuta al Ridotto di Venezia da Gastone Geron)	**» 26.550**
DUE AMICI DI GINO TERNI per onorarne la sua cara memoria	**» 15.000**
GINO GAGGIOTTI, amministratore del Piccolo Teatro di Genova, per somme rilasciate dai suoi compagni	**» 12.560**
LORENZO RUGGI per ricordare l'amico Ciro Galvani	**» 10.000**
ARMANDO ROSSI per la Piccola Ribalta di Torino	**» 5.000**
CARLO BOELLA	**» 1.000**
CONSIGLIO STUDENTESCO ISTITUTO UNIVERSITARIO DI MAGISTERO - Genova	**» 1.000**
	L. 101.110
Somma precedente	**» 184.174**
Totale a tutt'oggi	**L. 285.284**

IL MIGLIOR SETTIMANALE DEL GENERE

GIOVANI

rotocalco illustrato a colori per ragazzi e fanciulle. Dinamico, moderno, vivace, interessante. Contiene novelle, romanzi, scienza, sport, attualità, arte, tecnica, concorsi. Offre viaggi in tutta Europa gratuitamente. Vi collaborano i più grandi nomi del giornalismo italiano.

È IN VENDITA NELLE EDICOLE

ABBONAMENTO ANNUO: 52 NUMERI L. 2000
OGNI NUMERO L. 50

Indirizzare alla SEI: corso Regina Margherita 176, Torino.

gratis

RICHIEDETE COPIA DI SAGGIO DEL MENSILE ILLUSTRATO PER FAMIGLIE

MERIDIANO 12
(IL MONDO VISTO DA ROMA)

ABBONAMENTO ANNUO L. 1200 - OGNI COPIA DI 100 PAGINE CON COPERTINA A QUATTRO COLORI L. 150

TORINO - Via Maria Ausiliatrice, 32 - TORINO

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

INVERNIZZI

I grandi nomi dell'abbigliamento, in tutto il mondo, hanno sempre creato una loro essenza, un'acqua di colonia o lavanda ecc.. perchè questo " particolare dell'insieme " conferisce a quel nome una classe nell'aristocrazia della moda. Ma come non si improvvisa un titolo nobiliare, così non si può creare una propria " essenza " se non quando il nome che la valorizza sia già di per se stesso indice e garanzia di una indiscussa rinomanza. Esiste perciò una classe nella quale si identifica l'aristocrazia del lavoro e della moda.

POZZI *abbigliamento maschile*

MILANO - CORSO VITTORIO EMANUELE 31
GALLERIA SAN CARLO

Telef. 70.08.87

POSSESSORE DI DIECI BREVETTI DI FORNITORE REALE

Il Cavaliere del Lavoro

CLAUDIO TRIDENTI POZZI

ha creato da anni la squisita

ACQUA DI POZZI

«BADOGLIO RACCONTA» DI VANNA VAILATI È IL LIBRO DI MAGGIOR SUCCESSO DELL'ANNO

ILTE

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE
TORINO - CORSO BRAMANTE, 20 - TORINO

ultime edizioni

SONO GIÀ IN VENDITA NELLE LIBRERIE QUESTI TRE VOLUMI

Badoglio racconta DI VANNA VAILATI

Presentazione autografa del Maresciallo - 470 pagine - 63 illustrazioni - 66 inediti e autografi - Indice con 696 nomi - Formato 14,5 × 22 - Legatura d'amatore - Custodia cartonata

L. 3.000

L'ultima battaglia politica di Cavour

DI ETTORE PASSERIN D'ENTRÈVES

392 pagine di testo - 17 illustrazioni in nero fuori testo - Legatura d'amatore - Custodia cartonata - Formato 14,5 × 22

L. 2.500

Trent'anni di Cronaca Drammatica

DI RENATO SIMONI

Vol. III - *Comprende la critica teatrale dal 1927 al 1932 - Uguale al secondo volume come impostazione e numero di pagine*

L. 3.800

VOLUMI DI IMMINENTE PUBBLICAZIONE

I mosaici della Basilica di Santa Maria Maggiore DI CARLO CECCHELLI

Volume di 356 pagine - 37 tavole in offset a sei colori e 52 tavole in nero e in rotocalco - Formato 21,5 × 29 - Rilegatura artistica con sovracoperta illustrata - Custodia cartonata

L. 15.000

Il Ticino (Storia e storie) DI SANDRO PIANTANIDA

Volume di 300 pagine con 190 illustrazioni in nero e 14 illustrazioni a colori in rotocalco - Formato 22 × 29 - Legatura in tela con incisione in oro sul dorso - Custodia cartonata

L. 7.000

La Chanson de Roland

NEL TESTO DI OXFORD E NELLA VERSIONE ITALIANA DI CARLO RAIMONDO

364 pagine di testo a due colori - 11 tavole fuori testo in offset a 6 colori - Formato 20,5 × 29,5 - Legatura alla bodoniana con sovracoperta e custodia

L. 8.000

Lettere d'amore di Camillo Cavour

Volume di circa 350 pagine, illustrato con documenti inediti - Legatura da amatore Custodia cartonata - Formato 14,5 × 22

Se vi interessa il nostro Catalogo richiedetelo all'Ufficio Editoriale ILTE - Corso Bramante, 20 - Torino - Lo riceverete subito in dono