31° ANNO - N. 226 - LUGLIO 1955 Sped. in abb. post. 3° Gruppo LIRE 300

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

POTRESTE *Vincerla Voi*

QUESTA DELIZIOSA VILLETTA

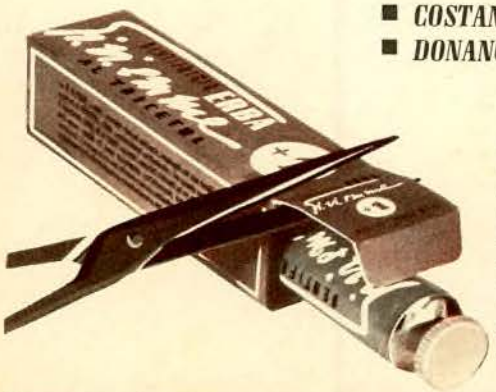
Quante volte avete sognato un rifugio come questo per le Vostre ore di riposo e di svago, un'oasi di pace per i Vostri sogni, un'isola felice dove trascorrere ore liete con i Vostri cari!
Domani potrebbe essere Vostra, la villetta prefabbricata che la GI. VI. EMME estrae a sorte ogni mese tra i suoi fedeli amici.
L'elegante costruzione, composta di tre locali più cucina e servizi, per complessivi mq. 90, completa di arredamento essenziale per quattro persone, sarà consegnata montata in Italia, in qualsiasi località servita da strade.

PARTECIPATE AL CONCORSO ACQUISTANDO UNO DEI SEGUENTI PRODOTTI

DENTIFRICIO ERBA-GI.VI.EMME+1

Dentifricio CETOL - Sapone CONTESSA - Brillantina TABACCO D'HARAR - Crema per barba GI.VI. EMME

- ***EFFICACI COME I MIGLIORI E FORSE PIÙ***
- ***COSTANO COME GLI ALTRI E FORSE MENO***
- ***DONANO INOLTRE... UNA VILLA AL MESE***



Per concorrere, basta ritagliare l'aletta di chiusura dell'astuccio di uno dei prodotti indicati (quella indicata nell'illustrazione per il dentifricio ERBA-GI.VI. EMME + 1, quella con il prezzo per gli altri prodotti) unirla al buono che troverete sul settimanale TEMPO o su altra pubblicità e spedirla allo studio Notarile Guasti, Piazza Paolo Ferrari 8, Milano.

GRAN PREMIO GI.VI.EMME DONIAMO UNA VILLA OGNI MESE

ANNO 31 - NUOVA SERIE - N. 226

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

LUGLIO 1955

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

Importante *Il fascicolo del prossimo mese di agosto non uscirà; pubblicheremo un numero doppio il primo settembre, e sarà un numero eccezionale non soltanto per le commedie, ma per due inediti di grande interesse che riguardano l'uno Pirandello e Ruggeri; l'altro Simoni e Ojetti. Sono documenti di estremo interesse che rivelano aspetti ignorati della personalità di questi Uomini; aspetti che hanno, naturalmente, riflessi sulla loro opera.*

taccuino

" Lo spettatore critico " è una rivistina che sputa perle ad ogni rigo; ma la boria di chi la compila, a noi che abbiamo fatto teatro tutta la vita, che teatro facciamo e facendo teatro ce ne andremo (solo " Il Dramma " ha trentuno anni di vita ed è la sola voce della scena di prosa italiana in tutto il mondo) non ci impressiona. Questa rivistina che ha già stampato qualche fascicolo pressocchè clandestino, come avviene sempre — diceva Petrolini — per queste faccenduole in Italia, ha il cattivo gusto di compilare anche una rassegna, nientemeno, di " critica della stampa ". Stampa teatrale, s'intende. Sarebbe come dire una critica a ciò che fanno i mestieranti perchè questi ragazzi nuovi venuti credono di avere il monopolio della saggezza e della cultura. Comunque, queste critiche sono firmate da Luigi Almirante che, vogliamo sperare, non sarà il nostro caro ed illustre Gigetto Almirante, grande artista ed eccellente galantuomo, come tutti gli Almirante nostri compagni, l'indimenticato Giacomino, il carissimo Ernesto. Questo Luigi Almirante discenderà da tanta famiglia, famiglia di comici, cioè, dei quali conosciamo bene la storia e non poche volte l'abbiamo magnificata. Ma se da essi discende è un degenere. Costui " criticando " — ma guarda dove siamo arrivati — il fascicolo di " Il Dramma " N. 223 dell'aprile 1955, dice che il nostro taccuino per la morte di Silvio d'Amico è un insulto al passato. Se Almirante in parola è figlio di comici saprà cosa vuol dire in gergo teatrale " un sasso nelle mie finestre ". Sia ben chiaro per costui che ciò che abbiamo scritto in morte di Silvio d'Amico era quanto di più equilibrato e rispettoso si potesse dire di un uomo scomparso, che per quanta ammirazione e rimpianto abbia lasciato, non ha certo fatto al teatro sempre e tutto il bene che i suoi estimatori ad oltranza e per partito preso, vogliono riconoscere e difendere. Quelle nostre parole hanno avuto più di un consenso e qualcuno molto accorato. Chiuso. Se però " Lo spettatore critico " ci usasse la squisita cortesia di non includere la nostra rivista nella " Rassegna critica della stampa " saremmo grati.

COLLABORATORI DI QUESTO FASCICOLO

NICOLA MANZARI: PUDORE, commedia in tre atti ★ Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di: GIAN RENZO MORTEO, GUIDO LOPEZ, VITTORIO VECCHI, VITO PANDOLFI, ENRICO BASSANO, GIUSEPPE PARDIERI, MARCEL LE DUC, ALBERTO BERTOLINI ★ Copertina: Antonio Bueno (dipinto: Evelina personaggio della commedia « Pudore ») ★ Fotografie di Coppini, Studium, Wall, Archivio Ilte ★ Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.

"le comédien désincarné"

A quattro anni dalla morte, avvenuta, com'è noto, il 16 agosto 1951, Louis Jouvet resta una delle personalità più vive e più presenti, e anche più studiate, del mondo teatrale francese. Gli omaggi non si contano. È di questi ultimi giorni una solenne e commossa commemorazione svoltasi in Sorbona, presente M. Jacques Jaujard, direttore generale delle Arti e delle Lettere. Altre cerimonie sono previste per il prossimo anniversario della morte.

Jouvet è stato un grande attore, un grande regista, certamente uno dei maggiori della sua generazione, ed è quindi giusto, anzi doveroso ricordarlo, e non saremo noi a stupirci che la cosa avvenga. Tuttavia ci sembra che nell'interesse da cui è circondato Jouvet ci sia, anche se non sempre confessato e cosciente, qualcosa che va di là dal mero ricordo del grande attore e del grande regista, qualcosa che non è soltanto ammirazione ed affetto, riverenza verso una lezione d'arte che continua a dare frutti (non si dimentichi che alcuni dei migliori giovani di oggi, Jean Meyer ad esempio, sono stati suoi allievi). E non si tratta neppure soltanto di gratitudine per l'uomo che ha rivelato a se stesso, in quanto autore drammatico, Giraudoux. In quell'interesse crediamo di scorgere i segni della prepotente curiosità che suscitano gli animi complessi, tormentati, contraddittori e geniali (già Jean Hort, nel suo libro *Les Théâtres du Cartel*, concludeva il saggio dedicato a Jouvet esclamando: « Allez comprendre Jouvet! »), curiosità acuita quando si tratta di animi che in qualche modo compendiano e sublimano un'epoca.

Sono indubbiamente i libri, libri come *Ecoute, mon ami*, *Témoignages sur le Théâtre* e come l'ultimo, apparso di recente, *Le Comédien Désincarné*, che hanno procurato a Jouvet questa fama postuma. Essi hanno rivelato un aspetto nuovo, diremmo quasi insospettato, del grande attore, e sono libri che, a differenza, ad esempio, di *Réflexions du Comédien*, edito quando Jouvet era ancora vivo, sono in gran parte formati da scritti di carattere privato, in certo senso intimo, appunti, osservazioni; riflesso di un intenso continuo e talora addirittura ossessivo rimuginare sulla propria arte e sul proprio mestiere. Ciò è vero soprattutto per l'ultimo dei tre volumi citati sopra, *Le Comédien Désincarné* (Ed. Flammarion, Bibliothéque d'Esthétique), opera densa, fitta, quasi collosa, di lettura difficile, ma allo stesso tempo affascinante e innegabilmente conturbante; un singolare impasto di fede e di dubbio, di gioia e di disperazione, di raziocinio e di misticismo.

I libri di Jouvet riserbano sempre delle sorprese. La più evidente, per chi ricorda gli spettacoli di Jouvet attore e regista, è quella di trovare uno scrittore inquieto e tormentato, laddove lo si aspetterebbe composto, lucido, perfettamente sicuro di sè, insomma persino un po' classicheggiante. È noto infatti che nel gruppo dei quattro uomini del « Cartel », Pitoeff, Baty e Dullin, Jouvet ha rappresentato l'ala del « classicismo modernista », il rigore stilistico, il culto della regola e della forma, la ricerca della bellezza elegante e assolutamente controllata, in una parola la *clarté*, con ciò che essa comporta di luminoso e anche di lievemente freddo. Che un teatro di questo genere, perfetto, quasi immateriale e improntato ad una sorta di ascetismo intellettuale, fosse nei voti di Jouvet ci è ancora confermato dal *Comédien Désincarné*, dove leggiamo: « È di un teatro dell'astrazione che abbiamo bisogno. È il grande teatro; è quello classico. Le grandi epoche hanno inteso così il teatro, attori e pubblico, anche nei periodi di realismo apparente (medioevo). Bisogna partire dal realismo, ma sublimarlo, evaporarlo per portarlo al generale e quindi allo spirituale. È un'intesa, un accordo, una convenzione tra esecutori e ascoltatori (convenzione del teatro, invenzione del teatro). Ma bisogna sempre credere alla nobiltà degli ascoltatori, allo Spirito ». E in un'altra nota sullo stesso argomento vediamo affiorare, in certo modo giustificativa dell' « astrattismo » perseguito, una preoccupazione di ordine morale, che ci fa pensare a Gordon Craig, o perlomeno a Diderot, il cui libro *Paradoxe sur le Comédien* era considerato da Jouvet il solo « document sur l'art de jouer » esistente: « La recitazione, la pratica del teatro, deve essere spirituale, astratta, artificiale, a vuoto, onde nè l'attore nè il pubblico ne restino insudiciati, o deformati; è una dimostrazione nell'astratto, con quel tanto di verità che occorre, con un rapido tuffo nel canale, nella sensazione, affinché diventi sensibile e possa agire sui sensi ».

In queste affermazioni di principio il lettore trova, nonostante la forma dell'esposizione che, non solo per essere quella di appunti personali, è rotta, nervosa, lampeggiante, il Jouvet che

gli è più familiare. E lo ritrova anche in quasi tutte le osservazioni di carattere tecnico, da come si debba leggere un testo a come lo si debba interpretare. È chiarissimo e netto il pensiero di Jouvet circa il modo in cui, secondo lui, si deve praticare il « mestiere » di attore. « Noi non dobbiamo né ragionare come gli psicologi, né dedurre o indurre come i logici ». L'attore « deve *collocare* la sensazione alla base del suo lavoro », giacché « bisogna trovare *lo stato fisico per dire una battuta* ». « L'idea, nello scrittore, fiorisce dalla sensazione. Nell'attore, l'idea si trasforma in sensazione, ma la sensazione ignora ciò che essa significa ». Per Jouvet esiste una radicale differenza tra l'attore (*acteur*) e il *comédien* (la parola italiana « commediante » è inadeguata alla sua corrispondente francese). Il primo dice al personaggio: « Togliti di lì che mi ci metto io ». Il secondo « opera mediante un accostamento, un'amicizia, una lenta insinuazione, ove di lui tutto si offre affettuosamente e finisce per sostituirsi generosamente, liberalmente, sì da testimoniarne poi pubblicamente, lealmente ». Dunque « il ' ruolo ' deve servire (al *comédien*) a disincarnarsi da se stesso » (ecco la spiegazione del titolo del libro). Questa concezione osmotica del rapporto tra personaggio e interprete, rapporto consistente in « un'analogia fisica fondata sulla simpatia », non esclude, anzi pretende, per Jouvet, il rigido e freddo controllo dell'intelligenza. « L'espressione sarà tanto più esatta quanto più sarà controllata e cosciente. Bisogna ritrovare il testo allo stato nascente, mai mettere del sentimento nel testo; il musico fa danzare il danzatore, il *comédien* fa dire il personaggio ».

Le cose si complicano quando Jouvet si interroga — e tutto il libro è un'interrogazione, esplicita o no — sul significato e sul valore del proprio mestiere e del teatro in generale. Qui ci appare il Jouvet tormentato, incerto, contraddittorio, a tratti addirittura spaurito e persino, si direbbe, assillato da confusi, ma insistenti rimorsi. È il bisogno di trovare una giustificazione morale alla propria condizione di *comédien* che non gli dà pace. « Il nostro mestiere non è che una perpetua illusione. Vivere nell'illusione e volerne scoprire le ragioni, le cause, spiegarne le manifestazioni, non significa forse aggiungere un'altra illusione a quelle di cui già normalmente noi viviamo? ». Egli teme, e questo timore si trasforma in sofferenza ed inquietudine, che il proprio sforzo di veder chiaro in se stesso, nel significato del proprio lavoro, non sia che una forma di colpevole vanità, di orgoglio, la più raffinata e perversa delle presunzioni. Eppure, a dispetto di tutto, « una sorta di inquietudine, di angoscia — egli dice — mi assale senza tregua, senza concedermi sollievo, inquietudine ed angoscia di saperne di più, di capire meglio ». Di qui, quell'affannoso, tormentante bisogno di scrivere, scrivere, che Jouvet confessa. « ... io non riesco a persuadermi della validità, dell'interesse di queste note, e ciò nonostante le scrivo con passione, riarso da un appetito di ricerca e con la ridicola impressione di essere sempre sul punto di scoprire il segreto ».

Perché mai una persona decide di diventare attore, cioè « une sorte de corridor pour les idées et les sentiments d'autrui? ».

« Si fa del Teatro perché si ha l'impressione di non essere mai stati se stessi, di non poter essere se stessi e perché si spera di poterlo finalmente essere ».

In questa spiegazione è evidente una mescolanza di sfiducia (in se stessi) e di ansiosa speranza, o semplicemente di attesa. Non occorrerebbe altro a porre i presupposti dell'affanno. Ma, in realtà, le cose sono tanto nobili? Che cos'è la vocazione?

« Sete malinconica? dell'ideale che, inizialmente, non c'è, e che si manifesta in un gusto del piacere, del lusso, del successo? ».

Ma ecco che alla mente di Jouvet si affaccia una visione completamente diversa della persona dell'attore. Ne aveva considerato il mestiere una ricerca di personalità, ora lo giudica una perdita. « *Dilemma dell'attore.* C'è perdita (nel suo mestiere) di personalità, di individualità, di temperamento. Occorre prenderne coscienza, avere con se stessi un'intimità riflessa. Oppure vivere, scegliere decisamente di vivere in uno stato di soddisfazione, di appetito sregolato..., ossia in un disordine fermamente volontario e incosciente ».

Non ci sono dubbi che questo mestiere in cui si diventa se stessi, in cui si cessa di essere se stessi, in cui si è, quasi pirandellianamente, uno nessuno e centomila, in cui ci si può purificare, « disincarnare », o insudiciare e avvilire, in cui si alternano umiltà e orgoglio, verità e menzogna... affascina e conturba Jouvet. Il flusso di sentimenti contrastanti provoca però di tanto in tanto degli ingorghi, delle specie di grumi pesanti, opachi, che gli fanno confessare: « La mia immaginazione, il mio senso drammatico lavorano a fatica, pigramente e senza appetito ». Allora egli si lamenta, come chi d'un tratto si trovi senza strumenti d'orientamento, che il suo sia l'unico mestiere al mondo per il quale non esistano regole stabilite da seguire, l'unico che si

affidi completamente all'esperienza, al fiuto, all'equilibrio del singolo. « A parte qualche manuale concernente gli usi e costumi di legislazione, due o tre dizionari messi assieme da gente senza vocazione, a parte alcuni trattati sorpassati sulla 'machinerie' o sulla scenografia fuori moda, a parte ancora qualche opera sull'architettura drammatica, *non esiste sul teatro nessun dato importante* ». Ma poi egli stesso si rende conto che se il teatro è « une mutation de l'individu dans le rôle, dans un type, *une incubation du rôle dans un individu* », non possono evidentemente esistere manuali, trattati capaci di insegnare e regolare una tale magìa. Ed ecco l'afflizione di Jouvet a causa della mancanza di norme trasformarsi ancora una volta, ridiventare l'angosciosa meditazione sulla propria arte, sui perché della propria arte.

Una questione ritorna con una certa insistenza nelle riflessioni di Jouvet, una questione che investe il teatro nella sua totalità, attori e pubblico. Il teatro non è per caso un'arte escogitata dagli uomini per ingannarsi a vicenda?

« — Uno spettatore è condotto a teatro per la prima volta. Egli vede rappresentare una commedia dagli attori. — Chi, tra lo spettatore e l'attore, è *sincero*? — Lo spettatore. — No, l'attore, altrimenti egli non potrebbe recitare. — Un attore recita davanti al pubblico. Chi tra i due è sincero? — L'attore. — No, lo spettatore perché egli sa che tutto è falso. — Chi dunque è sincero? — Io non so.

— Forse l'autore.

— Questo è il teatro ».

Che cos'è dunque il teatro per Jouvet? Menzogna? Verità? Menzogna e verità, verità e menzogna? « Mistero, dogma o fatto religioso inaccessibile alla ragione, *segreto* ». In questo impasto inestricabile che costituisce la natura del teatro c'è per Jouvet qualcosa che tocca l'essenza stessa della realtà e della vita e che viene ad apparentare e allo stesso tempo a differenziare religione e teatro. « In una chiesa, c'è Dio e tutto ciò che egli rappresenta; a teatro c'è tutto ciò che Dio non ci ha spiegato, tutto ciò che l'uomo ha inventato per spiegare Dio. *Il teatro è la risposta degli uomini alle verità rivelate* ». Qui tocchiamo il fondo del misticismo razionalista di Jouvet, lo tocchiamo in un pensiero indistinto, stranamente orgoglioso e disperato. Sicché preferiamo ripiegare su un concetto analogo, ma più sereno e soprattutto più concreto. In un altro luogo del libro Jouvet si domanda che cosa sia il teatro e risponde:

« Riunione per il sogno, comunità, collettività che si ottiene mediante il sogno. Una bella commedia è anche una *grande riconciliazione* tra gli spettatori, tra gli uomini ».

Ci sembra che quanto siamo venuti esponendo sia sufficiente a mostrare il lato più segreto dell'animo di Jouvet, il lato che contrasta con la tersità dei suoi spettacoli (esclusi forse gli ultimi, il *Don Juan* e il *Tartuffe*). C'è indubbiamente nel *Comédien Désincarné*, nella sua folta e arruffata mole, il documento di un travaglio intellettuale e spirituale che giustifica l'interesse che la critica e la giovane generazione di attori francesi tributano alla personalità di Jouvet. A parte la larga messe d'insegnamenti pratici che le pagine del libro mettono a disposizione del lettore attento, c'è in esse una così acuta ansia che testimonia di un'esperienza umana vissuta e sofferta sino in fondo, con estrema, anche se a tratti nebulosa intelligenza; tanto basta a rendere l'opera preziosa e cara, anche per chi, come noi, è indotto a scorgere nel tragico annaspare dell'autore i segni di una fatale involuzione.

Ci si potrebbe infatti domandare se il « classicismo » di Jouvet regista non sia un fermo chiaro atto di volontà inteso a dominare gli interiori sussulti, le tempestose incertezze; oppure se questi sussulti e incertezze non siano una sorta di scotto imposto dalla ricerca di quel « classicismo ». Noi propendiamo a credere che sia più vera la seconda spiegazione. L'arte di Jouvet, depurata, disincarnata, aristocratica, non aliena dal gusto per il gratuito, cerca evidentemente la sua giustificazione e la sua ragion d'essere nella propria perfezione, come fu di molta arte nel periodo tra le due guerre. Concetti come quello della « grande riconciliazione » appaiono negli scritti di Jouvet solo incidentalmente, non ancora ben enucleati e con funzione direttiva. Quindi, fidando esclusivamente sulle proprie forze, quest'arte finisce per essere insidiata dal dubbio, dal timore di essere una bella, splendida cosa, ma oziosa. E non sapendo uscire da sè, la sempre più disperata, affannosa e insoddisfatta ricerca di un'autogiustificazione. Questa ci pare la tragica, seppur nobilissima, involuzione del Jouvet degli ultimi anni.

Il problema sarà risolto in Francia nel dopoguerra da Jean Vilar. Egli darà alla sua arte una solida base attribuendole precise funzioni sociali e ideali. Inteso così, ossia come canto dell'anima collettiva, il teatro potrà cercare la perfezione, senza per questo sentire il bisogno di giustificarsi.

Gian Renzo Morteo

PUDORE

Commedia in tre atti di Nicola Manzari

Le persone EVELINA - MARCO - MATTEO - GIOVANNI - CLARETTA - UN'INFERMIERA - IL CERIMONIERE - 1° TESTIMONE - 2° TESTIMONE - L'AIUTO - L'ORGANISTA - I PAGGETTI

OGGI, IN UNA GRANDE CITTA'. IL SECONDO E IL TERZO ATTO SONO DIVISI IN DUE QUADRI. FRA IL PRIMO E IL SECONDO ATTO PASSANO DIECI GIORNI. FRA IL QUARTO E IL QUINTO QUADRO PASSANO QUINDICI GIORNI.

Nelle due piccole fotografie: Giovanni Conforti, Porelli e Rizzi; Andreina Paul, la Consoli e Collino; qui sotto, scena d'insieme al finale del secondo atto.

PUDORE

La commedia è piaciuta. Il pubblico ha riso spesso ed ha applaudito vivamente e ripetutamente ad ogni atto ed una volta a scena aperta al secondo. Gaio e festevole, il lavoro interessa garbatamente dal principio alla fine, e pur riecheggiando commedie anche famose del repertorio, ha una sua gradevole disinvoltura ed una amenità gioconda. Il motivo ideato da Manzari è di gentile qualità; egli ha saputo costruire la vicenda con scioltezza e spontaneità semplici e cordiali rendendo sorridente e consolante una situazione pochadistica e arricchendola con patetici segni di umanità.

ELIGIO POSSENTI

NICOLA MANZARI

Nelle fotografie: in alto, Andreina Paul e Giuseppe Porelli; in basso: Conforti, la Consoli, la Paul e Rizzi.

ATTO PRIMO

In casa di Evelina, sala di soggiorno moderna, chiara, elegante, libri, quadri, un cestello da lavoro. Tutto rivela una calda intimità borghese. E' il primo pomeriggio. Entra Marco. Ha un mazzo di fiori ravvolto in carta d'argento. Claretta, cameriera, lo segue.

CLARETTA (*indicandogli i fiori*) — Li porto di là? (*Indica la porta a sinistra*).

MARCO — No.

CLARETTA — Come vuole. (*Fa per andarsene*).

MARCO — Aspetta. (*Claretta si ferma*) No. Niente. Va' ad avvertire la signora. (*Claretta esce. Marco passeggia. Guarda intorno. Si accorge che un ninnolo è fuori posto e lo rimette su di un altro mobile. Siede, tenendo i fiori sulle ginocchia. Accende una sigaretta. Tutti questi gesti rivelano la consuetudine che egli ha con la casa*).

EVELINA (*entra; è giovane, graziosa, semplice, elegante*) — Oh, Marco. (*Prendendo i fiori*) Grazie d'esserti ricordato. (*Lo bacia con tenerezza. Marco ricambia il bacio*).

MARCO — Come avrei potuto dimenticare? Sono cinque anni oggi.

EVELINA (*felice*) — Cinque anni. Sono volati.

MARCO — Grazie a te. Cinque anni di felicità.

EVELINA — E' facile amarti, Marco. Sei così buono. (*Lo bacia*).

MARCO (*stringendola con tenerezza*) — Cara, cara Evelina.

EVELINA — Attento. Schiacci i fiori. (*Si avvia per disporli in un vaso bene in vista*).

MARCO (*richiamandola*) — Evelina.

EVELINA (*senza voltarsi*) — Dimmi, amore.

MARCO — Aspetta. Ma non hai visto?

EVELINA (*fermandosi*) — Cosa, caro?

MARCO (*un po' contrariato*) — Ma le rose. Credevo tu guardassi.

EVELINA (*sorpresa, accennando i fiori*) — Qui?

MARCO — Sì. Cerca.

EVELINA (*che ha immerso le mani fra i lunghi gambi delle rose*) — Ahi!

MARCO (*con premura*) — Ti sei punta?

EVELINA — Sì. Ma non importa. (*Che ha trovato*) Ah! (*Trae un involtino, l'apre e ne tira fuori un bracciale di brillanti*) Splendido! (*Tornando indietro*) Oh, Marco. (*Lo bacia con trasporto*) Perché hai speso tanto?

MARCO — Ti piace?

EVELINA — E me lo domandi? (*Allaccia il braccialetto al polso*).

MARCO — Sono contento che ti piaccia.

EVELINA — Ma non dovevi. Bastavano le rose.

MARCO — Davvero credevi che ti regalassi solo le rose?

EVELINA (*sincera*) — Sì.

MARCO — E ti saresti accontentata?

EVELINA (*c. s.*) — Sì. Perché non avrei dovuto? Le tue rose sono molto belle. (*Va a disporre i fiori nel vaso*).

MARCO — Straordinario.

EVELINA — Che cosa c'è di straordinario?

MARCO — Ma tutto in te è fuori del comune. Una donna che ama i gioielli, ma si accontenta anche dei fiori. Che adora i bei vestiti, ma sa farne anche a meno. A cui piace il teatro, il ballo, il lusso, ma sa anche rinunziare a tutto per restare settimane intere tappata, qui, in casa... a rammendare, lavare, stirare.

EVELINA (*ponendogli una mano sulla bocca*). — Zitto. Zitto. Io son felice qui, accanto a te. Non chiedo altro. Se vuoi condurmi fuori, ci vengo volentieri, perchè so che ti fa piacere. Ma se mi lasci a casa, ci sto ancora più volentieri, perché qui nulla mi distrae dal pensiero di te. E' così dolce aspettarti, Marco.

MARCO — Evelina, ma ti rendi conto che sei diversa da tutte le altre donne?

EVELINA (*candida*) — Ma no, Marco. Sei tu, buono e generoso, che scopri in me virtù singolari. Io sono una donna come le altre.

MARCO — Anche questa è una tua virtù: la modestia.

EVELINA — Basta. Altrimenti arrossirò tanto che dovrò darmi la cipria.

MARCO (*come scoprendo un'altra qualità di lei*) — Ecco. Non ti trucchi. E poi dici d'essere come tutte.

EVELINA — Marco, smettila di parlarmi di me. Non sono un personaggio così importante. Vieni qui, prendi il tuo posto. (*Lo conduce a una poltrona, lo fa sedere*) Dimmi di te, piuttosto. Cosa hai fatto, oggi?

MARCO — Al solito. Ufficio. Pratiche. Colloqui. Noia. Una giornata veramente dura.

EVELINA — Si vede che sei affaticato, povero amore. Ora sta' qui. E dimentica l'ufficio. I tuoi cuscini. (*Gli colloca un cuscino dietro la schiena e un altro ai piedi*) No, distendi bene le gambe. Non c'è nulla che riposi di più. Ecco. Così. La tua pipa. Il tuo tabacco. No, lascia che te l'accenda io. Tu non devi compiere il minimo gesto, a meno che non sia per abbracciarmi.

MARCO — Evelina, toglimi un dubbio.

EVELINA — Dimmi, tesoro.

MARCO — Tu detesti il fumo della pipa.

EVELINA — Ma no!

MARCO — Sì.

EVELINA — Non fumo perché non ne ho l'abitudine.

MARCO — No, non è questo. Tu non fumi. Non bevi.

EVELINA — Se mi piacesse, berrei.
MARCO — Torniamo alla pipa. Essa ti disgusta. Me ne accorgo dal modo come la stringi fra le dita quando la carichi e volgi leggermente la testa con un impercettibile moto d'orrore, lì, fra le tue belle sopracciglia.
EVELINA — Fantasie. Fuma pure, tesoro.
MARCO — Evelina, guardami. Tu non sai mentire. Non ci riesci. Non hai mai mentito in questi cinque anni nelle grandi come nelle piccole cose.
EVELINA (*timida*) — E' vero. (*Sorridendo*) Ma voglio imparare. Forse gli uomini hanno bisogno di bugie. E rischio, altrimenti, di sembrare troppo stupida.
MARCO — Per carità, resta come sei. Ma che dico? Anche volendo, non sapresti mentire. Sei costituzionalmente inadatta. Perciò guardami e rispondi. (*Solenne*) Ti piace il fumo della pipa?
EVELINA (*occhi bassi*) — No.
MARCO — Lo detesti, vero?
EVELINA — Sì, mi stringe qui. (*Indica lo stomaco*) Scusami, ma è più forte di me.
MARCO (*con un gesto di rabbia scaraventa la pipa in un angolo*) — Lo sapevo.
EVELINA — Ma perché, tesoro? (*Si alza per raccattarla*).
MARCO — Ti proibisco di raccattarla. Da oggi non fumerò più.
EVELINA (*pentita, quasi trepida*) — Ecco, ho fatto male a dirti la verità. Marco, ti prego, non farlo per me.
MARCO (*alzandosi di scatto*) — Per te? Evelina, io sono un bruto. Per cinque anni ho fumato, qui, in questa stanza, e tu hai sopportato l'orribile fetore di quella pipa che ti disgusta, senza una minima protesta, macché dico, senza una parola, un accenno, un moto, un indizio che mi lasciasse sospettare la tua avversità. Eri anzi tu stessa ad insistere perché fumassi.
EVELINA — Ti faceva tanto piacere.
MARCO — Evelina sei un angelo. Sì. Un angelo. E voglio che tu mi sposi.
EVELINA (*dolce*) — Marco, ricominci. Sei proprio un cattivo ragazzo testardo.
MARCO — Pensa, Evelina, tu ed io, sempre.
EVELINA — E non lo siamo già?
MARCO — Certo. Ma sarebbe diverso. Perché non vuoi?
EVELINA — Sono forse io a non volere? Sai bene che non si può.
MARCO (*subito, cupo*) — E' vero. Non si può. Non si può. (*Passeggiando furiosamente per la stanza*) Per la prima volta incontro una donna diversa dalle altre e Dio sa se di donne ne ho conosciute. Una donna perfetta che ha tutte le qualità per diventare la moglie ideale; quella che tutti sognano, ma nessuno incontra nella vita. Io sono solo, scapolo, ricco, e voglio sposarla. Ebbene non si può. Non si può.
EVELINA — Non tormentarti più, Marco. Su, da bravo, vieni qui, siedi. (*Lo riconduce per mano alla poltrona*) Ne abbiamo tanto discusso. Lo sai. E sempre anche tu hai dovuto convenire che non c'è via d'uscita. Dunque, perché parlarne ancora? Per soffrire... (*Riprendendo il ricamo*) Vedi: oggi son cinque anni. Cinque anni felici. Chi ci impedisce di continuare ad esserlo per molti anni ancora?
MARCO — Ma io...
EVELINA (*tappandogli la bocca*) — So già quello che vuoi dire. Non dirlo, Marco. E' una cosa cattiva. E tu stesso sai di non poterla fare. Guardami e rispondimi: saresti veramente capace di fare quello che pensi? (*Marco non risponde*) Vedi? Tu abbassi gli occhi. Segno che ti vergogni anche di averla pensata quella cosa cattiva... Dunque: dimenticala. E restiamo come siamo. Non c'è via d'uscita, credimi. E non chiedermi più di sposarti. Credi che io non soffra nel risponderti sempre: « no »? E allora, perché tormentarci? Perché? (*Marco avvilito, si stringe nelle spalle*) Su, dammi un bacio. (*Marco la bacia*) E sorridi. Via quelle brutte rughe. Via. (*Rapida, altro tono*) Stamani sono uscita per comperarti la stoffa per il pigiama. Credo di aver indovinato il colore che desideravi. Vuoi vedere? (*Trae della stoffa dal cestino da lavoro*) Ecco. Ti piace?
MARCO (*ancora un po' aggrondato*) — Sì.
EVELINA — Bene. Sono contenta. E dove vuoi che ti disegni il monogramma?
MARCO (*ancora distratto*) — Come?
EVELINA — Ma sì: le tue iniziali. (*Indicando*) Va bene qui? In alto?
MARCO — A sinistra. (*Con intenzione*) Sul cuore.
EVELINA — Che bambinone romantico. Sul cuore. Pensa se uno dei tuoi dipendenti ti sentisse dire, facendo boccuccia: « sul cuore »!
MARCO (*sorride*) — Ma siamo soli.
EVELINA — Ecco, son riuscita a farti sorridere. Cielo, ti ringrazio.
MARCO (*ripreso da un improvviso pensiero*) — Fa' vedere. (*Stende la mano verso il cestello*).
EVELINA (*gli porge la stoffa*) — Ecco.
MARCO — Ma no. Lì. (*Fruga nel cestello, finché ne trae fuori un'altra stoffa quasi simile*) Lo sapevo. Ne hai comprata un'altra uguale.
EVELINA — Marco, ricominci? Ridammi quella stoffa. (*Gliela riprende*) Cattivo ragazzo indiscreto. Un'altra volta ti fo' « tò-tò » sulle manine!
MARCO (*lento*) — Talvolta penso che dovrei ucciderti.
EVELINA (*spaventata*) — Marco!
MARCO — O uccidermi.
EVELINA — Ecco che ora ti diverti a farmi « bau-

bau ». Il signore le studia tutte per impressionare la sua piccina.

MARCO (*altro tono*) — No. Forse non ne vale la pena. Di nulla vale la pena.

EVELINA — Esatto. Nessuna donna merita un delitto.

MARCO (*con decisione*) — E riprendo a fumare. (*Va a prendere la pipa*).

EVELINA — Caro, te l'avevo già detto. Perché vuoi rinunciare a un tuo piacere per me? (*Una pausa. Marco riaccende la pipa. Evelina riprende a cucire*).

MARCO — Cosa facciamo stasera?

EVELINA — Quello che vuoi. Se preferisci restare a casa...

MARCO — No. Voglio uscire. Divertirmi. Forse ballare...

EVELINA — Come vuoi. (*Altra pausa. Entra Claretta*).

CLARETTA — Il signor Matteo. (*Si alza solo Evelina. Marco resta seduto. Entra Matteo. Sui quarant'anni. Porta una scatoletta di cellophane con delle orchidee. Evelina gli va incontro, lo abbraccia, lo bacia con effusione sulle labbra*).

EVELINA — Caro, come mai così tardi?

MATTEO — Non riuscivo a trovare dei fiori abbastanza belli. Ho visitato tre fiorai.

EVELINA (*minacciandolo, scherzosa*) — Segno che ci hai pensato all'ultimo momento. Confessa che te n'eri dimenticato.

MATTEO — Ti pare!

EVELINA — Devo aprire la scatola?

MATTEO — Certo.

EVELINA (*esegue e trae dalla scatola i fiori*) — Bellissimi. (*Sta per richiudere la scatola, ma, come colta da un pensiero, la riapre e infatti, frugandovi dentro, vi trova un anello*) Oh, Matteo, perché hai speso tanto?

MATTEO — Ti piace?

EVELINA — Oh, amore mio. (*Lo abbraccia e lo bacia con effusione. Marco continua a fumare come se la scena non lo riguardasse. Evelina che ha infilato l'anello*) Preciso. (*Volgendosi a Marco e mostrandogli l'anello*) Vero che è bello?

MARCO (*con un grugnito*) — Hum! (*E si volta dall'altra parte*).

MATTEO (*a Marco*) — Ciao, Marco.

MARCO (*secco*) — Ciao.

EVELINA (*a Matteo mostrandogli il bracciale*) — E questo è il regalo di Marco.

MATTEO (*sincero*) — Caspita! Complimenti!

EVELINA — Due cose veramente di gusto. (*Va a disporre i fiori di Matteo in un altro vaso*) Sono proprio una donnina fortunata.

MATTEO (*va a sedersi in una poltrona discosta da quella ove siede Marco*) — Nulla è troppo bello per te, Evelina.

EVELINA — Anche tu? Zitto se non vuoi che arrossisca. (*Parlandogli va dietro la poltrona di Matteo e gli mette le braccia intorno al collo*) Anche se non mi avessi regalato nulla, sarei contenta. Mi basta che tu mi voglia bene.

MATTEO — Ti adoro; lo sai.

EVELINA (*sempre dietro di lui, gli poggia la testa sulla spalla, guancia contro guancia*) — Sapessi quante volte, mentre ti aspetto, mi sorprendo a pensare a questi momenti e mi pare di sentire persino contro la mia guancia il tepore della tua! E' amore questo, Matteo?

MATTEO (*sincero, commosso*) — E' amore, Evelina. (*Marco dà una gran sbuffata di fumo e si agita rumorosamente sulla sua poltrona; ma Evelina e Matteo non badano a lui*).

EVELINA (*c. s.*) — Io non ho più amiche dacché t'ho incontrato. E nemmeno le desidero. Ma quando ancora ne avevo, esse mi raccontavano che erano orgogliose di mostrarsi in giro con l'uomo che amavano, di esibire ovunque la propria felicità. Io, invece, vorrei nascondermi al mondo, starmene sempre qui, in casa, accanto a te e dimenticare che gli altri esistono per vivere solo di te e per te. Chi ha ragione: loro o io?

MATTEO (*c. s.*) — Tu, Evelina, tu!

EVELINA (*tenera, affettuosa, sincera*) — Grazie, Matteo. Fa piacere sentirselo dire. (*Altro tono*) Povero caro, ma tu sei stanco! Sì. Non negarlo. Quando ti affatichi, queste tue due piccole pieghe all'angolo delle labbra si appesantiscono e la tua bocca si fa amara, quasi cattiva. Hai avuto una giornata dura, vero, povero amore?

MATTEO (*lasciandosi coccolare, con gli occhi socchiusi*) — Non ti si può nascondere nulla. Sì, oggi in ufficio tutto è andato male. Capita, a volte.

EVELINA (*premurosa*) — Non pensarci. (*Carezzandogli le tempie ritmicamente*) Via, i brutti pensieri. Via.

MATTEO (*occhi chiusi*) — Ancora, Evelina. Ancora.

EVELINA (*accarezzandolo ancora*) — Sì. Amore. Va meglio?

MATTEO (*c. s.*) — Come son leggere le tue dita. E riposanti. Ecco che al loro semplice tocco i brutti pensieri dileguano.

EVELINA (*c. s.*) — Sì, amore.

MATTEO (*con un improvviso scatto, prendendole la mano*) — Lascia che le baci queste tue piccole mani tanto care.

EVELINA (*un po' schernendosi*) — Buono, Matteo. Su.

MATTEO (*attirando a sé Evelina sino a farsela sedere sulle ginocchia*) — Non voglio esser buono. (*La*

bacia con trasporto. Evelina prima tenta di tirarsi indietro poi si abbandona a lui).

MARCO (*che non ne può più, esplode*) — T'avverto che poco fa baciava me così.

EVELINA (*scostandosi da Matteo e levandosi in piedi*) — Oh, Marco, sei proprio incorreggibile.

MATTEO (*calmo*) — Bella novità. Per cinque anni ha baciato me come te e nessuno di noi due è andato mai a cercare sulle sue labbra il ricordo della bocca dell'altro.

MARCO (*pronto*) — Dunque, tu confessi di non soffrire se vedi che io bacio Evelina.

MATTEO (*cercando di interromperlo*) — Un momento.

MARCO (*continuando, ostinato*) — Dunque non ti importa nulla di lei.

MATTEO (*c. s.*) — Piano. Io non ho mai detto questo.

MARCO — Ma il tuo atteggiamento lo lascia capire.

MATTEO — T'avverto che oggi non ho voglia di litigare. E se mi provochi non ti rispondo.

MARCO — Comodo.

MATTEO — Forse. Ma logico. (*Evelina ha ripreso a cucire, tranquilla, come abituata a quelle scene*).

MARCO (*caparbio, continuando veloce, come per non farsi soverchiare*) — Dunque, se fra noi due c'è uno che a Evelina non vuole bene... o le vuole meno bene, questo sei tu.

MATTEO — Davvero?

MARCO — Perciò è giusto che tu ti sacrifichi a favore di chi senza di lei non può vivere.

MATTEO — E saresti tu.

MARCO — Certo.

MATTEO (*sempre calmo*) — Ebbene ti sbagli, perché anch'io non posso vivere senza Evelina.

MARCO — Ma no. Tu hai un temperamento diverso dal mio; sei più calmo, riflessivo, forse anche più buono.

MATTEO — Vuoi dire: più stupido.

MARCO — Non l'ho detto.

MATTEO — Ma lo pensi. Ebbene sarò forse più stupido, ma non sino al punto di lasciarti Evelina.

MARCO (*di nuovo irritato*) — Ebbene, io ti costringerò.

MATTEO (*urtato*) — Provaci.

EVELINA — Calma, su, non ricominciate. Possibile che dobbiate litigare proprio per me? Avanti, fate subito la pace.

MATTEO — Ma io non sono in collera con Marco. Solo non permetto che egli approfitti della discrezione che io porto in tutte le mie manifestazioni d'affetto, per inscenare la commedia di una mia assurda indifferenza verso di te, quando sa benissimo che io ti voglio bene se non più di lui, per lo meno quanto lui.

MARCO — Quanto me? Oh, lascia, caro Matteo, che questa volta io rida. (*Ride, ma di un sorriso amaro*).

MATTEO — Per me, puoi ridere quanto vuoi; ma è così.

EVELINA — Su, andiamo, perché parlarne ancora?

MARCO (*a Evelina*) — Ma, scusa, hai sentito tu stessa l'enormità di quanto ha detto. Ti ama come me, lui! Ma quando sei stata ammalata un anno fa, chi ti ha assistito giorno e notte, trepidando al tuo fianco minuto per minuto?

EVELINA — Tu, Marco.

MATTEO — Sfido. Io ero in Inghilterra. Ma quando mi avvertiste non mi precipitai forse, rinunziando ad un affare che doveva rendermi il mille per cento?

EVELINA — E' vero, Matteo.

MATTEO — Meno male che c'è chi lo ricorda.

MARCO — Ma io chiusi lo studio e rimandai tutti i clienti finché Evelina non guarì.

MATTEO — Uno studio si può chiudere. Una fabbrica, no. Ma in quei quindici giorni tutte le ore libere le passai qui. E' vero, Evelina?

EVELINA — Sì.

MARCO — Io che detesto i romanzi, mi rassegnai a leggergliene uno al giorno per distrarla.

EVELINA — E' vero, Marco.

MATTEO — E io non giocai forse decine e decine di stupide partite a dama perché ciò la divertiva?

EVELINA — E' vero, Matteo. Foste tutti e due molto buoni con me. Non lo dimenticherò mai.

MARCO — Tutti due?

EVELINA — Certo. Tutti due.

MARCO (*scattando*) — E' assurdo.

EVELINA — Che cosa?

MARCO — Che tu non abbia una preferenza per uno di noi.

EVELINA — E' la verità.

MARCO — Impossibile. Per qualcuno devi pur sentire qualcosa di più.

MATTEO — Perché vuoi forzarla a dire quel che non sente?

MARCO — Ma basta una sfumatura. Pensaci, Evelina. Per esempio, poco fa, prima che entrasse lui, tu mi hai abbracciato con uno slancio, una tenerezza...

MATTEO (*a Marco*) — Alt. Questo tuo gioco non è leale. Anche con me poco fa, hai visto com'era. Se è questo che cerchi, anch'io potrei esibirti intimità di parole e di gesti fra me ed Evelina che certamente ti ferirebbero.

EVELINA — Matteo!

MATTEO (*a Evelina*) — Sta' tranquilla. Ho buon gusto, io. E non m'avvalgo di certi argomenti per tentare di dare lo sgambetto a un amico.

MARCO — Macché sgambetto. Giacché vuoi saperlo, ti dirò la verità: le ho chiesto di sposarmi.

MATTEO — Verità per verità: anch'io son disposto a sposarla.

MARCO — Ma perché non ci hai pensato prima d'ora?
MATTEO — E tu perché non l'hai fatto in tutti questi anni?
MARCO — Insomma, Matteo, ammetti d'essere l'unico ostacolo alla nostra felicità e ritirati. Te ne sarò grato per tutta la vita.
MATTEO — Grazie. Me ne infischio della tua gratitudine.
MARCO — D'ora innanzi penserò io solo ad Evelina. Tu non avrai più obblighi verso di lei.
MATTEO — Grazie, no. Mi piace occuparmi di Evelina.
MARCO — Se non è che questo, ti permetterò di venire qui tutte le volte che vorrai.
MATTEO — Vuoi dire che ti rassegni ad essere tradito?
MARCO — Sei pazzo? Verrai quando ci sarò io. E potrai riscaldarti ancora al tepore del nostro focolare.
MATTEO — Qui verrò finché mi pare, perché la casa è anche mia.
MARCO — Riscatto anche la tua parte.
MATTEO — No. Hai capito? No. A meno che non sia Evelina stessa a scacciarmi.
MARCO — Evelina, per favore, digli che se ne vada. Che ci lasci in pace.
EVELINA — Non posso, Marco.
MARCO — Perché?
EVELINA (*semplice*) — Perché gli voglio bene.
MARCO — E a me non me ne vuoi?
EVELINA — Anche a te.
MARCO — Ma a chi di più?
EVELINA — A tutti due ugualmente.
MARCO — Incredibile. (*Ad Evelina*) Ma lo sai cosa sei tu?
EVELINA (*candida*) — No.
MARCO — Un mostro. Ecco cosa sei.
MATTEO — Non insultarla. Ti proibisco.
EVELINA (*c. s.*) — Non capisco. Perché sarei un mostro?
MARCO (*furibondo*) — Non capisce. Ma sentitela! Si divide fra noi due con una impudicizia tanto più colpevole quanto più incosciente, e poi viene a dirci che non capisce.
MATTEO — Marco, non essere volgare.
EVELINA (*tranquilla*) — Oh, non importa. So benissimo che Marco parla così perché è irritato.
MARCO — Nient'affatto. Sono lucido e cosciente. E ti dico che non conosco donna immorale come te.
EVELINA (*senza turbarsi*) — E voi due, allora, cosa siete?
MARCO (*un po' smontato*) — Noi due?
EVELINA (*c. s.*) — Sì. Non siete stati forse voi a costringermi a questa vita? Mi avete ripetuto infinite volte che siete amici fin da bimbi; che avete fatto insieme le scuole, l'università, la guerra; che avete sempre avuto in comune tutto: i libri, i vestiti, la casa, gli affari, il danaro e le donne. E' vero o no?
MATTEO — E' vero.
EVELINA — E che a rendere perfetta tale amicizia mancava solo che nelle vostre vene scorresse lo stesso sangue. Finché tu, Marco, fosti ferito in combattimento ed egli (*indica Matteo*) ti donò il suo sangue per la trasfusione.
MARCO — E' vero.
EVELINA — E mi insegnaste giorno per giorno a voler bene a tutti due nello stesso modo. Certo, non è stato facile, lo confesso. Perché le mie preferenze andavano o all'uno o all'altro.
MARCO (*con ansia*) — A chi?
MATTEO — A chi, Evelina?
EVELINA — A che servirebbe ora dirvelo? Ma proprio quando uno di voi due cominciava a piacermi di più, ecco che mi ripetevate la solita lezione: «Bada, non innamorarti di uno di noi. Noi siamo due corpi, ma un'anima sola e se tu preferissi uno piuttosto che l'altro, noi per non rompere la nostra vecchia amicizia saremmo costretti a lasciare te». E' vero?
MARCO E MATTEO (*insieme*) — Sì.
EVELINA — E studiavate tutti i modi per mostrarmi che non eravate affatto gelosi. Tu mi baciavi quando c'era lui. E lui quando c'eri tu. E ridevate del mio disagio. E' vero?
MARCO E MATTEO (*c. s.*) — Sì.
EVELINA — Volevate uccidere - dicevate - il sentimento della gelosia che avvelena l'amore. «E distruggerlo alle radici, ove è più feroce ed esclusivo: nel possesso». Son frasi vostre. Ricordate?
MARCO E MATTEO (*c. s.*) — Sì.
EVELINA — Ed io mi son piegata ad ubbidirvi. E ogni giorno un po' più, ho cercato di amarvi... in blocco! Non è facile, credete, abituarsi a vedere due uomini come complemento uno dell'altro. E cercavo in te (*indica Matteo*) le qualità che mancavano in lui... (*Indica Marco*).
MARCO (*protestando*) — Ti prego di credere che anch'io...
EVELINA (*a Marco*) — Ma sì, e in te mi sforzavo di veder virtù a lui sconosciute. (*Indica Matteo*) Così solo sono riuscita a raggiungere lo scopo. E oggi posso dire che non voglio bene né all'uno né all'altro.
MARCO E MATTEO (*impressionati*) — Come?
EVELINA (*con un sorriso*) — Né all'uno né all'altro in particolare. (*A Marco*) Ma a te voglio bene perché c'è lui... (*indica Matteo*) e a Matteo perché ci sei tu.
MATTEO (*scoppia in una risata allegra*) — Meraviglioso. Il cuore a spicchi. (*A Marco*) E ti lamenti?

EVELINA — E ora venite a chiedermi improvvisamente di rompere questo equilibrio che ho tanto faticato a costruirmi.
MATTEO — Oh, io non ti chiedo nulla. Io sto benissimo come sto. Solo non rinunzio a te.
EVELINA — E allora continuiamo a vivere così. E non parliamone più.
MATTEO — E' quello che dico anch'io. Ma bisogna garantirsi. Garantirsi da tiri mancini. (*Guarda con intenzione Marco*).
MARCO — Alludi a me?
MATTEO — Oh, no. Parlo anche per me. Perché anch'io le avevo chiesto di sposarla, e se mi diceva di sì, sta' certo che facevo le carte e te la soffiavo. Ma non ha voluto.
EVELINA — Naturale. Sarebbe stata una slealtà.
MARCO (*a Matteo*) — Ah, dunque tu mi avresti fatta un'azione simile?
MATTEO — E tu non stavi per farmela? Hai fatto di tutto per convincerla. Sei giunto a dirle ogni giorno male di me.
MARCO — Matteo, ti prego di credere...
MATTEO (*conciliante*) — Ma sì, ti credo...
EVELINA — Alla buon'ora. Rifate pace, su. Stringetevi la mano. (*Marco esita un momento*).
MATTEO (*tendendo a Marco per primo la mano*) — Da' qua. (*Marco esegue e stringe la mano di Matteo*).
EVELINA — Bravi. Così va bene. E poiché Matteo è stato il primo a stendere la mano merita un premio. (*Porge la guancia a Matteo*).
MATTEO (*baciandola sulla guancia*) — Sei un tesoro.
EVELINA — Ma poiché Marco ha accettato di stringerla, ha anche lui diritto al premio. (*Porge l'altra guancia a Marco che la bacia*) Ed ora, qui tutti due accanto a me. (*Li conduce a un divano al centro della scena, facendoli sedere uno alla sua destra e l'altro alla sua sinistra*) Restiamo qui e mentre io lavoro, chiacchierate pure. Sapete che mi piace ascoltarvi.
MARCO — Io preferirei uscire. Distrarmi.
EVELINA — Sentiamo cosa ne pensa Matteo.
MATTEO — Oh, per me. Qui o fuori, purché ci sia Evelina.
EVELINA — Bene. Allora accontentiamo Marco. Usciamo. Ma qual è il programma?
MATTEO — Potremmo andare a teatro.
MARCO — Sì. Ma non alla prosa.
MATTEO — Sì, anch'io preferisco la rivista.
EVELINA — Allora, scelgo io. Né prosa, né rivista. Risparmiamo. Il cinema.
MATTEO — Accettato.
EVELINA (*a Marco*) — Ti va?
MARCO — E sia.
EVELINA — Oh, eccovi d'accordo. Adesso mi preparo. Ma prima voglio mostrarti, Matteo, la stoffa per il tuo pigiama. (*Fruga nel cestello da lavoro e trae la stoffa*) Ecco. Ti piace?
MATTEO — Bellissima.
EVELINA (*a Matteo*) — Son contenta che ti piaccia. E dove vuoi che ti ricami le iniziali?
MARCO (*scattando*) — Basta.
EVELINA — Cos'hai, Marco?
MARCO — Non ne posso più. Anche i pigiami uguali. E' troppo.
EVELINA — Di nuovo, Marco? Ma sai che diventi cattivo?
MARCO — E lo diventerò sempre più, se tu non ti decidi a sposarmi.
MATTEO (*deciso*) — Bada, Marco, non tirare troppo la corda! Io ti voglio bene più che a un fratello, ma c'è un limite a tutto.
MARCO (*raccogliendo la sfida*) — Sentiamo, cosa vuoi fare?
MATTEO (*c. s.*) — Son deciso ad impedire con tutti i mezzi che Evelina ti sposi.
MARCO — Non ti temo. Fa' pure.
MATTEO (*questa volta veramente irritato*) — Insomma vuoi che sia guerra?
MARCO — Sì. (*I due sono ormai l'uno di fronte all'altro come due avversari*).
MATTEO — Non t'importa più nulla della nostra amicizia?
MARCO — No. (*Evelina guarda i due dapprima perplessa, poi sempre più spaventata*).
MATTEO — Un giorno ti pentirai di quello che hai fatto. Ma sarà troppo tardi.
MARCO — No. No. No. Hai capito?
MATTEO — Tanti anni fa giurammo che solo la morte ci avrebbe diviso.
MARCO — Si vede che ci sbagliammo.
MATTEO — E che mai una donna ci avrebbe messo l'uno contro l'altro.
MARCO — Non conoscevamo Evelina.
MATTEO (*fuori di sé*) — Sei una bestia ostinata.
MARCO — Rinuncia a lei.
MATTEO — No.
MARCO — Rinuncia ti dico. (*Lo prende per la giacca*).
EVELINA (*con un grido*) — Marco!
MATTEO (*minaccioso a Marco*) — Cos'è? Credi di farmi paura?
EVELINA (*c. s.*) — Matteo! (*I due stanno ormai per lanciarsi l'uno contro l'altro. Marco alza il braccio per colpire. Un'attimo di sospensione. Ma improvvisamente il braccio di Marco ricade e i due si trovano l'uno nelle braccia dell'altro. Restano così abbracciati*).
MARCO — Perdonami. Stavo per colpirti.
MATTEO — Oh, non pensarci. Ti avevo provocato.
MARCO — No. Sono stato io. Avrei colpito te che mi salvasti la vita.

MATTEO — Sciocchezze. Eri irritato.
MARCO — Non me lo perdonerò mai. Forse se avessi avuto un'arma ti avrei ucciso.
MATTEO — Via. Non montarti la testa ora.
MARCO — E' così. Ho orrore di me, Matteo.
MATTEO — Non pensarci più. E' meglio.
MARCO — Ti avrei ucciso.
MATTEO (*con un grido*) — Evelina. (*Evelina infatti è caduta sul divano, svenuta. I due le si fanno intorno preoccupatissimi*).
MARCO — Evelina, Evelina.
MATTEO — E' svenuta.
MARCO — E' colpa mia.
MATTEO — Lascia andare. Chiama Claretta.
MARCO (*chiamando a sinistra*) — Claretta. Claretta.
MATTEO (*scuotendo Evelina*) — Evelina. Cara. Rispondi.
CLARETTA (*entrando*) — Che è successo? Oh, mio Dio, la signora!
MARCO — Su, non state lì ferma. Fate qualche cosa.
CLARETTA (*disperandosi*) — Signora. Signora.
MATTEO — Bell'aiuto ci date.
CLARETTA — Oh, la signora era così buona.
MARCO — Stupida, non è mica morta. (*Evelina riapre gli occhi*).
MATTEO — Ecco. Rinviene.
MARCO — Oh, Evelina. Piccola cara.
MATTEO — Come stai?
EVELINA (*con un sospiro*) — Che è successo?
MATTEO — Sei svenuta, cara.
MARCO — Colpa mia, colpa mia.
EVELINA (*a Matteo*) — Ti ha fatto male?
MATTEO — Chi?
EVELINA — Marco.
MATTEO — Marco?
EVELINA — Quando t'ha picchiato.
MARCO — Ma no, Evelina. Non l'ho più colpito. Gli ho chiesto anche scusa.
EVELINA (*ancora stordita*) — Davvero?
MATTEO — Ma sì. Non l'hai visto? Ci vogliamo bene come prima. Guarda.
MARCO — Ecco. Vedi. E lo bacio anche. (*Dà a Matteo due sonori baci sulle gote*) Va bene così?
EVELINA (*a Claretta*) — Cosa fai lì?
CLARETTA — Il signore mi ha chiamato.
EVELINA — Grazie. Sto meglio. Va' pure.
CLARETTA — Come vuole. (*Esce un po' irritata*).
MARCO — Ti abbiamo spaventata, vero?
EVELINA — Eh, un po'.
MATTEO — Scusaci. Non accadrà più.
MARCO — Oh, sì. Mai più.
EVELINA — Detesto la violenza.
MATTEO — Hai ragione. Ma Marco è già pentito. Vero, Marco?
MARCO — Sì. Mi son lasciato trasportare. Perché ti voglio troppo bene.
MATTEO — Anch'io te ne voglio, Evelina.
EVELINA — Zitti. Non ricominciate.
MARCO (*precipitosamente*) — No. No. No. Sta' tranquilla.
EVELINA — E non ricominciate a chiedermi di sposarvi.
MATTEO — No. Vero, Marco?
MARCO — No.
EVELINA — Già. Ora dite così. Ma poi?
MATTEO — E' vero: bisognerebbe essere sicuri che nessuno di noi due tentasse di sposarti all'insaputa dell'altro.
MARCO — Già.
MATTEO — Perché questo bisogno di costruirsi una famiglia è ormai insopprimibile in ognuno di noi e prima o poi rispunterà fuori.
MARCO — E' probabile.
MATTEO — E' certo. Ognuno alla nostra età sente questo desiderio.
MARCO — Hai ragione.
MATTEO — Tanto più forte quando incontra una donna brava, buona e graziosa come Evelina.
MARCO — Che vuoi concludere?
MATTEO — Bisogna impedire che ciò avvenga.
EVELINA — Basterà che io vi risponda sempre di no come ho fatto finora.
MATTEO — Non basta, Evelina. Anche tu potresti essere vittima di un momento di debolezza, di un particolare stato d'animo, del desiderio improvviso di una tenerezza esclusiva e finire col dire di sì a uno di noi.
EVELINA — Che devo fare, allora?
MATTEO — E' quel che sto cercando.
MARCO — Non c'è nulla da fare. E' inutile che ti scervelli.
MATTEO (*passeggiando come chi cerca di afferrare un'idea*) — Eppure un mezzo ci deve essere.
MARCO — Bravo. Trovalo, dunque.
MATTEO (*fermandosi innanzi ai due*) — Di', e se Evelina fosse sposata?
MARCO — Sposata? Non capisco.
EVELINA — Ma io non sono sposata.
MARCO — A chi dovrebbe essere sposata?
MATTEO (*che sta concretando la sua idea*) — Aspettate un momento... (*Si ferma pensieroso in un angolo*).
EVELINA (*a Marco, sottovoce*) — Ma cosa dice?
MARCO (*serio*) — Forse vaneggia.
EVELINA (*chiamando*) — Matteo.
MATTEO — Zitti. Non mi distraete. (*Una pausa. Marco ed Evelina si guardano perplessi. Matteo con un grido allegro*) Trovato. Bisogna dar marito a Evelina.

MARCO — Marito? Ma se abbiamo detto che non deve sposare nessuno di noi.
EVELINA (*preoccupata*) — Matteo, oh povero amore. Tu sei stanco. L'emozione di poco fa. Vieni qui. Siediti. Fagli posto, Marco.
MARCO (*scusandosi*) — Vieni. Vieni qui con noi. Ti riposi un po'. E poi andiamo tutti al cinema.
MATTEO (*non si siede*) — Mi credete impazzito. (*Ridendo*) Oh, no. Ho un'idea formidabile. Sentirete.
MARCO (*con un cenno di intesa ad Evelina*) — Beh, ce la dici dopo. Ora sta' calmo.
MATTEO — Macché dopo. Subito la dico. Sto benissimo. Ecco qua. (*Spiegando*) Finché Evelina è nubile ognuno di noi può sposarla. Esatto?
MARCO (*cominciando a seguirlo*) — Sì.
MATTEO (*c. s.*) — Ma se fosse sposata ad un terzo, nessuno di noi due potrebbe più sposarla. Vero?
MARCO — Certo. Il marito. Ci sarebbe il marito.
MATTEO — Il marito non conta.
MARCO — No? (*Sempre più interessato*) Ma un marito è un marito.
MATTEO — Per modo di dire. Capisci?
MARCO — No.
EVELINA — Ma io non voglio lasciarvi.
MATTEO — Tu non ci lascerai.
EVELINA — E non voglio sposare uno a cui non voglio bene.
MATTEO — Ma tu vorrai sempre bene a noi.
EVELINA — Ma sposerò un altro.
MATTEO — Certo.
MARCO — Un momento. Credo di cominciare a capire.
MATTEO — Ma sì. E' semplicissimo. Noi sposiamo Evelina ad un Tizio qualunque, poi liquidiamo il Tizio ed Evelina resta con noi.
MARCO — Ci sono. Capito. Formidabile.
EVELINA — Ma io non voglio sposare un Tizio. Non voglio tradirvi con nessun Tizio.
MATTEO — Ma no. E' un matrimonio per burla.
EVELINA — Dunque, non lo sposo.
MARCO — Ma sì, lo sposi. Ma è come se non lo sposassi. (*A Matteo*) E' così?
MATTEO — Bravo. (*A Evelina*) Si tratta di un matrimonio fittizio. Dopo le nozze lo sposo se ne va. E tu torni con noi. Ma sposata: quest'è il punto. Capisci? Sposata.
EVELINA — Ma io dovrei con questo mio marito... Sì, insomma... Mi vergogno.
MARCO — Ma nemmeno per idea. Credi che noi permetteremmo una cosa simile?
MATTEO — Nient'affatto. Il tuo caro sposo, subito dopo la cerimonia nuziale, ci farà il piacere di togliersi di mezzo. E per sempre.
EVELINA — E se non volesse?
MATTEO — Oh, ci penseremo noi.
EVELINA (*con orrore*) — Un delitto?
MATTEO — Macché. Da vedova, torneresti come ora. E staremmo al punto di prima. No. Gli daremo del danaro. Tutto il danaro che vuole. Vero, Marco?
MARCO — Naturale. Certi servizi si pagano.
EVELINA — E se non volesse danaro?
MATTEO — Oh, sta' tranquilla, lo prenderà. Perché noi sceglieremo un miserabile. Un disgraziato. Un morto di fame.
MARCO (*infervorandosi a sua volta nel progetto*) — Un disoccupato. Ce ne sono tanti.
MATTEO — Certo. Ma un disoccupato cronico.
MARCO — Che ha perduto ogni speranza.
MATTEO — E ha tentato tutte le vie.
MARCO — Senza fortuna.
MATTEO — Naturalmente. (*I due parlano fra di loro, dimenticando completamente Evelina che li osserva sempre più preoccupata*).
MARCO — Io non lo vedo tanto vecchio.
MATTEO — Vecchio? Affatto. I vecchi non capiscono. Mettono avanti i « se », i « ma ». No, giovane ci vuole. I giovani sono audaci. Sono di mente più aperta. Afferrano subito le situazioni. I giovani mi piacciono.
MARCO — Anche a me. L'avvenire è dei giovani.
MATTEO — E poi con un vecchio sarebbe rischioso. Ha pochi anni da vivere. E noi invece vogliamo che il marito di Evelina viva il più a lungo possibile. Perché auguriamo a noi stessi vita lunga e serena.
MARCO — Hai ragione. I giovani hanno tutta la vita davanti. E una volta maritata Evelina, noi tre (*indica sé, Matteo ed Evelina*) potremo finalmente vivere insieme tranquilli e felici. (*Evelina scoppia in pianto*) Evelina, cos'hai?
MATTEO — Evelina, perché piangi? (*Evelina singhiozza più forte*).
MARCO — Oh, povera cara!
MATTEO — Su, Evelina; non piangere. (*L'accarezza*).
EVELINA (*fra i singhiozzi*) — Non voglio lasciarvi.
MARCO — Ma tu non ci lasci.
MATTEO — Vivremo sempre insieme.
EVELINA (*c. s.*) — Non mi voglio sposare.
MARCO — Ma è per il tuo bene.
MATTEO — Per il bene di tutti.
MARCO — Per non litigare più.
MATTEO — Cos'è un marito? Niente.
MARCO — Naturale. Tutte le donne si sposano.
EVELINA (*c. s.*) — Non mi voglio sposare.
MATTEO — Su, asciugati gli occhi. Marco, il fazzoletto.
MARCO — Subito. (*Gli dà il fazzoletto*).
MATTEO — Soffiati il naso. Su. Forte. (*L'aiuta a soffiarsi il naso*) Ancora, soffia bene. Ecco. (*Ridà il fazzoletto a Marco*).

MARCO — Adesso ti fa impressione. Ma a poco a poco ti abituerai all'idea.
MATTEO — Ma certo. Tutte le donne sono emozionate quando stanno per sposarsi.
EVELINA (*un po' più debolmente*) — Non mi voglio sposare.
MATTEO — Allora non ci vuoi più bene, Evelina?
MARCO — Non vuoi la nostra felicità?
MATTEO — Ci vuoi vedere litigare?
MARCO — Picchiarci?
MATTEO — Come poco fa?
MARCO — Sai che l'ho colpito?
MATTEO — Sì. E mi ha fatto male.
MARCO — E un giorno potrei anche ucciderlo.
MATTEO (*pronto, a Marco*) — O ucciderti io.
MARCO — Perché no? Potresti uccidermi tu.
MATTEO (*a Evelina*) — Vuoi questo, dunque?
MARCO — Rispondi. Vuoi vederci morti?
EVELINA — No.
MATTEO — E allora sii buona.
MARCO — Accetta.
MATTEO — Che ti costa, infine?
MARCO — Dopo tutto si tratta di un «sì».
MATTEO — Già. Cos'è un «sì»?
MARCO — Se ne dicono tanti!
MATTEO (*accarezzandola, a destra*) — Su, Evelina.
MARCO (*accarezzandola, a sinistra*) — Sii buona.
MATTEO (*coccolandola a destra, guancia contro guancia*) — Fallo per il tuo Matteo.
MARCO (*stessa scena a sinistra*) — Fallo per me, Evelina.
MATTEO (*come ignorando la presenza di Marco, un po' sottovoce, abbracciandosi a lei*) — Ti ricordi quando mi chiami Momò?
MARCO (*stessa scena, anch'egli sottovoce*) — Non vuoi più bene al tuo Rorò?
MATTEO — Ascolta. (*L'attira a sé e le mormora qualcosa all'orecchio*).
EVELINA (*sorridendo, sottovoce*) — Sta' zitto. C'è Marco. (*Marco attirandola a sua volta, le parla all'orecchio. Evelina a Marco, sottovoce*) Rorò, ma c'è Matteo. (*Matteo stessa scena, le parla ancora all'orecchio. Evelina scoppiando in una risata*) Momò, certe cose non si dicono. (*Marco stessa scena, dall'altra parte all'orecchio di Evelina. Evelina a Marco, ridendo*) Ma Rorò, sei pazzo? (*Matteo l'attira ancora e la bacia sulla guancia destra. Marco stesso bacio a sinistra. Evelina ridendo*) Su. Bravi. Un po' di contegno.
MATTEO (*le parla ancora all'orecchio. Evelina scoppia in una risata. Ride ancora più forte. Il suo riso si comunica prima a Matteo poi a Marco. I tre adesso ridono irrefrenabilmente l'uno accanto all'altro sul divano, le tre teste quasi unite. Evelina ridendo sempre più forte*) — Momò, Rorò.
MATTEO (*ridendo a crepapelle*) — Rorò. (*E indica Marco*).
MARCO (*indicando Matteo e ridendo più forte*) — Momò. (*I tre ormai ridono all'unisono, quasi contorcendosi sul divano. Sulla loro risata cala rapida la tela*).

ATTO SECONDO

Quadro primo

(*La stessa scena del primo atto. Dieci giorni dopo. Mattino. Sono in scena Evelina, Marco e Matteo. I tre seduti, l'uno lontano dagli altri, tacciono in atteggiamento abbattuto. Una lunga pausa. Matteo si muove nella poltrona*).
MARCO — Eh?
MATTEO — Cosa c'è?
MARCO — Dicevi qualcosa?
MATTEO — Io non ho parlato.
MARCO — Credevo.
MATTEO — Sei in errore.
MARCO — Scusa.
MATTEO — Prego. (*I tre ritornano immobili e silenziosi. Lunga pausa*) Possibile che non si trovi un marito per Evelina?
MARCO — Ne abbiamo trovati anche troppi in questi giorni.
MATTEO — Già. Ma nessuno accettabile.
EVELINA — E quello che è venuto ieri?
MARCO — Per carità. Mi sono informato. E' stato appena dimesso dal manicomio.
EVELINA — E quell'altro alto e biondo? Mi pareva un buon ragazzo.
MATTEO — Alla larga. Ha più condanne sulla fedina penale che capelli in testa.
EVELINA (*spaventata*) — Così giovane?
MARCO — Si vede che ha iniziato subito la carriera. (*Traendo dalla tasca un foglio*) Ecco qua. Quel tale Michele Bianchetti andrebbe bene.
EVELINA — Ah, il ragioniere?
MARCO — Già. Sano. Robusto. Simpatico. Ma ha cinque figli.
MATTEO — Cinque?
EVELINA — E' vedovo?
MARCO — No. Questo è il punto. Cinque figli con cinque donne diverse.
MATTEO — Alla grazia. (*Dando a Marco una matita*) Cancella subito.
MARCO (*traccia con la matita un frego sul foglio*) — Ecco fatto. (*Leggendo*) Ci sarebbe quell'Antonio Crispini. Le informazioni sono buone.
EVELINA — Meno male.
MARCO — Tranne un punto.
MATTEO — Ahi!
MARCO — Ha ucciso la propria moglie.
MATTEO — Cancella. Cancella.
MARCO (*esegue*) — Fatto. (*Leggendo ancora*) Anni-

bale Dorbetto. Questi ha fatto tutti i mestieri. Non ha mai concluso nulla. Disoccupato stabile.

MATTEO — Benissimo. E' quello che ci vuole.

MARCO — Un momento. L'altro giorno s'è presentato deputato. E ha vinto.

MATTEO — Peccato. Cancella.

MARCO (*esegue*) — Ecco. Restano: Giorgio Battilocchi. Ma è zoppo. Dieci centimetri di differenza fra una gamba e l'altra.

MATTEO — Dieci? No. Non si può fare quest'affronto a Evelina.

MARCO — Cancellato. (*Leggendo ancora*) Tito Manlio Rovellini. Tutto regolare. Ma è ipnotizzatore.

EVELINA — Ipnotizzatore? Che vuol dire?

MARCO (*a Evelina*) — Ipnotizzatore. Prima t'addormenta e poi ti fa fare quello che vuole.

MATTEO — Sei pazzo? Cancella subito. Ce n'è più?

MARCO — No. La lista è finita. (*Straccia il foglio. Una pausa*) Oggi non s'è presentato nessuno, vero, Evelina?

EVELINA — Nessuno.

MATTEO — Non capisco. Eppure l'annuncio è apparso anche stamane. (*Prende un giornale da un tavolo e legge*) « Parenti sposerebbero giovane, piacente, casalinga, ricchissima dote a distinto nullafacente purché disoccupato, sanissimo, moralità ineccepibile. Avvertesi: sposa piccolo difetto ». Con un annunzio simile dovrebbero salire a centinaia queste scale.

MARCO — No. L'errore è lì, in quell'inciso: « Sposa, piccolo difetto ». La gente crede che per lo meno le manchi una gamba o abbia la gobba.

MATTEO — Eppure qualcuno è venuto.

MARCO — Già. I disperati. I rifiuti della società.

EVELINA — Aspettiamo ancora. Non c'è poi fretta.

MARCO (*irritato*) — E invece sì. C'è fretta. Ora che abbiamo deciso, voglio uscire da questo equivoco.

MATTEO — E allora sbrigatela un po' tu.

EVELINA — Calma. Non litigate. (*Una pausa. Entra Claretta*).

CLARETTA — C'è un signore.

MATTEO — Ah.

MARCO (*a Claretta*) — Com'è? (*Claretta si stringe nelle spalle*).

MATTEO — Ha un giornale in mano?

CLARETTA — Sì.

MATTEO (*a Marco*) — Eccone uno. (*A Claretta*) Fallo aspettare un momento. (*Claretta esce*).

EVELINA — Volete restar soli?

MARCO — Come preferisci.

EVELINA (*alzandosi*) — Bene. E' meglio che parliate liberamente. Quando mi volete, chiamatemi.

MATTEO — Prega il cielo che sia il nostro uomo.

EVELINA (*con un sorriso*) — Se piace a voi, piacerà anche a me. (*Esce*).

MARCO (*a Matteo*) — Fallo passare.

MATTEO (*a sinistra*) — Claretta, fa' entrare. (*Tornando verso Marco*) Ti prego, non impressionarlo con troppe domande.

MARCO — Dobbiamo accettarlo ad occhi chiusi?

MATTEO — Non dico questo. Ma non spaventiamolo. Non vedi che ne vengono sempre meno?

GIOVANNI (*d. d.*) — Permesso?

MARCO E MATTEO — Avanti. (*Entra Giovanni. E' un uomo sui trentacinque anni, di aspetto distinto, ma vestito molto dimessamente*).

GIOVANNI — Sono venuto per l'annuncio. (*Mostra il giornale*).

MATTEO — Prego. S'accomodi.

GIOVANNI (*restando in piedi*) — Se permettono, mi presento. Giovanni Ratti.

MARCO — Professione?

GIOVANNI (*smontato*) — Veramente, sono disoccupato. Com'è scritto qui. (*Indica il giornale*).

MATTEO — Il mio amico vuol dire: ha mai lavorato?

GIOVANNI (*rinfrancato*) — Beh, ho fatto un po' tutti i mestieri, ma non ho mai avuto fortuna. Sono stato esattore del gas, usciere, rappresentante di commercio, guardiano notturno, cuoco, e maschera in un circo equestre. Ultimamente facevo il degustatore.

MARCO (*diffidente*) — Sarebbe?

GIOVANNI — Assaggiatore. Assaggiavo i vini in una distilleria. Ero sempre ubriaco.

MARCO (*impressionato*) — Le piace bere?

GIOVANNI — Affatto. Perciò dopo due bicchieri non distinguevo più la gradazione degli alcolici.

MATTEO — Ha un mestiere fisso? Dico, un'attitudine particolare?

GIOVANNI — La mia professione vera sarebbe agente librario. Vendere i libri. Ma i libri costano troppo e la gente legge poco. Scusino, ma perché, qui, per caso si tratta di lavorare?

MATTEO — Oh, non si preoccupi. Desideriamo informarci, prima di presentarla alla signorina.

GIOVANNI — Loro sarebbero i parenti?

MARCO (*pronto*) — Gli zii.

GIOVANNI — La signorina è forse orfana?

MATTEO — Completamente.

GIOVANNI (*non sapendo che dire*) — Poveretta. (*Una pausa*).

MARCO — Dunque signor...

GIOVANNI — Ratti. Giovanni Ratti.

MARCO — Signor Ratti, lei ha intenzioni serie?

GIOVANNI — Serissime! E' tanto che desidero formarmi una famiglia.

MARCO — Ah, una famiglia. (*Guarda Matteo*).

GIOVANNI (*con calore*) — Eh, sì... Una famiglia,

dei bambini... Una brava ragazza a cui voler bene. C'è nulla di più bello, forse?

MARCO (*smontato*) — Già. (*Una pausa di silenzio imbarazzante*).

GIOVANNI (*temendo di aver fatto una cattiva impressione*) — Lo so, mi presento male, vestito così. Ma credano, ho studiato. Ho la licenza liceale. Se avessi potuto continuare, forse sarei medico... ma ho dovuto lavorare... quattro sorelline da mantenere... e si scende un po' per volta, signori... non ci si riduce di colpo, così. (*Matteo siede sfiduciato e guarda Marco, perplesso. Un'altra pausa*) Possono assumere informazioni. Dovunque sono stato, nessuno ha mai avuto a lamentarsi di me. Lavorare mi piace. Solo che ho perduto un po', come dire, fede nella vita, perché non me ne è andata mai una bene. Ma se mi si fa un po' di credito, oh, allora s'accorgeranno presto che io non chiedo altro che di far felice una brava ragazza. (*Una pausa*) E del resto, la signorina ha un piccolo difetto.

MARCO (*brusco, come per liquidarlo*) — Già. Ma sa cos'è questo piccolo difetto?

GIOVANNI (*esitante*) — Immagino, un'imperfezione fisica. Non so, una gamba.

MARCO (*più forte*) — No.

GIOVANNI — Non saprei... gobba...

MARCO (*c. s.*) — E' la nostra amica...

GIOVANNI — Non capisco... La loro...

MATTEO (*dolce*) — Amica. E' meglio parlar chiaro, giovanotto. Non credo che lei sia lo sposo per la signorina.

GIOVANNI (*abbattuto*) — No? Faccio dunque così cattiva impressione?

MATTEO — Al contrario. Lei sembra proprio quello che è: una brava persona. Ma appunto per questo non fa al caso nostro.

GIOVANNI — Non cercano un bravo marito per la loro... parente?

MARCO — No. Quelli che sono venuti prima erano pessimi. Lei è troppo buono. Non crediamo che lei possa accettare.

GIOVANNI — Se ci sono delle condizioni è difficile che io possa rifiutare, perché sono ridotto proprio a... zero. Basta dire che alloggio al campo sfollati. Di giorno cerco lavoro. Ma è inutile: non trovo. Dicano pure: il piccolo difetto è forse un bambino?

MATTEO — Un bambino?

GIOVANNI — Ma sì. La signorina aspetta un bambino e io dovrei...

MARCO — No. E' peggio.

MATTEO — Lei certo rifiuterà. Ma giacché vuol saperlo, ecco: lei dovrebbe sposare la signorina e poi sparire il giorno stesso delle nozze. Per sempre. E non fare mai valere i suoi diritti di marito. Perché in tal caso cesserebbe d'incassare l'assegno mensile che noi le passeremo e dovrebbe per di più provvedere al mantenimento di sua moglie, come vuole la legge. Infatti la signorina non possiede nulla di suo.

GIOVANNI (*debolmente*) — E la dote? La dote del giornale?

MATTEO — Noi. Sempre noi. Finché lei, signor Ratti, se ne starà buono e lontano, riceverà da noi direttamente quanto le permetterà di vivere non bene, ma benissimo. Altrimenti perderà tutto. Rifiuta, vero?

GIOVANNI — Un momento. Voglio pensarci. La mia coscienza rifiuta un tale mercato, questo è certo. Ma la mia coscienza non mangia. Io sì. (*Siede con la testa fra le mani riflettendo*) Non ho proprio fortuna. Quando trovo da sposarmi, non posso farlo sul serio. E magari la signorina non è brutta né storpia.

MARCO — Ciò non le riguarda.

GIOVANNI — Naturalmente. Solo riflettevo.

MARCO — E non ci chieda perché facciamo tutto questo.

GIOVANNI — Oh, non m'importa. A me interessa quello che faccio io. E quello che me ne viene. Pro e contro. Ecco tutto. Sono ridotto a questo, ormai. A discutere un'offerta infamante.

MATTEO — Nessuno l'obbliga.

GIOVANNI — La fame, m'obbliga. Lei evidentemente non ha mai alloggiato in un dormitorio pubblico.

MATTEO (*sorridendo*) — No, davvero.

GIOVANNI — Le credo sulla parola. (*Una pausa*) Potrei conoscere la signorina?

MARCO (*sospettoso*) — Le interessa?

GIOVANNI — Sì. Vorrei rendermi conto di quello che perdo.

MATTEO — Se non è che questo, l'accontentiamo subito.

GIOVANNI — La signorina è al corrente della... cosa?

MARCO — Naturalmente.

GIOVANNI — Capisco.

MARCO — Ora che sa, vuol conoscere ancora la signorina prima di darci la sua risposta?

GIOVANNI — Sì.

MARCO — Sta bene. (*Chiamando*) Evelina.

GIOVANNI (*come fra sé*) — Evelina: un bel nome.

EVELINA (*entrando*) — Mi avete chiamata?

MARCO — Vogliamo presentarti il tuo probabile marito.

EVELINA — Probabile?

MATTEO — Già. Stiamo ancora trattando.

GIOVANNI (*presentandosi*) — Giovanni Ratti.

EVELINA — Molto lieta. (*Gli porge la mano*).

GIOVANNI (*è confuso*) — Ci conosciamo in circostanze eccezionali per due, come dire, fidanzati.

EVELINA (*candida*) — Sì. Eccezionali. Ma s'accomodi. (*Gli indica la poltrona*).

GIOVANNI (*sedendo*) — Grazie. (*Seggono anche*

Marco e Matteo. I quattro ora sono disposti come in una riunione di famiglia).

EVELINA (*a Giovanni*) — Prende qualcosa?

GIOVANNI — Grazie, no.

EVELINA (*andando verso il bar*) — Un aperitivo? (*Matteo guarda Marco e poi i due guardano significativamente Giovanni*).

GIOVANNI (*con intenzione*) — Un aperitivo? Preferisco di no.

MATTEO (*rimediando*) — No, Evelina. Il signore non gradisce alcolici.

EVELINA (*tornando a sedere*) — Come vuole. (*Una pausa*).

MARCO (*a Giovanni*) — Se ha da fare domande, le faccia pure, liberamente.

GIOVANNI (*guardando Evelina*) — Mi rendo perfettamente conto della situazione. Anch'io fossi in loro, non rinunzierei alla signorina.

MATTEO — Lei è un uomo intelligente.

GIOVANNI — La miseria, signore. Ho imparato di più dacché sono povero che su tutti i libri a scuola.

MARCO (*a Giovanni*) — Lei certo disapprova tutto questo?

GIOVANNI — Disapprovare? Signori, il giudizio sulle nostre azioni spetta solamente a Dio. E dicono che Dio è buono e misericordioso.

EVELINA — Già. Ma se lei accetta, l'azione di cui dovrà rendere conto un giorno, è sua.

GIOVANNI — Oh, io non sono in condizioni di scegliere fra il bene e il male. Spero che il buon Dio ne terrà conto.

MARCO — Allora, è « sì »?

GIOVANNI — Se loro mi garantiscono il necessario per vivere. Vivere bene, intendo.

MATTEO — L'avrà.

GIOVANNI (*un po' abbandonandosi alla poltrona*) — Vorrei viaggiare.

MARCO — Viaggerà.

GIOVANNI (*c. s.*) — Andare a teatro. Adoro l'opera.

MATTEO — Andrà all'opera.

GIOVANNI — In frac. Un frac su misura.

MATTEO (*sorridendo*) — Il frac è sempre su misura.

GIOVANNI — Non sempre. Veda i camerieri.

EVELINA — Ha fatto il cameriere?

GIOVANNI — Cosa non ho fatto? (*Una breve pausa*) Avrò libertà d'azione?

MATTEO — Naturalmente.

GIOVANNI — Se volessi, potrei, per esempio, prendermi un'amante?

MARCO — Non vedo chi potrebbe proibirglielo.

GIOVANNI — La legge. Mia moglie. (*Indica Evelina*).

MATTEO (*ridendo*) — Sua moglie avrà altro a cui pensare.

GIOVANNI — Già. Due. (*Indica Matteo e Marco*) Scusino, se sono pignolo. Ma non vorrei sorprese.

MATTEO — E' il suo diritto.

MARCO — C'è altro?

GIOVANNI (*riflettendo*) — No. Non credo. I fidanzati hanno un periodo per conoscersi. Ma non mi sembra il caso.

MARCO — Evidentemente.

GIOVANNI (*c. s.*) — La condotta della mia promessa sposa riguarda loro, non me.

MATTEO — Naturalmente.

GIOVANNI — Non credo ci sia altro. Ah, un momento. Posso esprimere a mia volta, un piccolo desiderio? Oh, nulla di importante.

MATTEO — Dica pure.

GIOVANNI — Vorrei un organo.

MARCO — Un organo? Che organo?

GIOVANNI — Ma sì. Il giorno delle nozze, alla funzione, vorrei che suonasse l'organo.

EVELINA — La musica?

MATTEO — E che dovrebbe suonare?

GIOVANNI — Quello che si suona in tutti i matrimoni: la marcia nuziale.

MARCO (*irritato*) — Non mi sembra il caso.

GIOVANNI — Scusi, perché? Per la validità delle nozze, occorre una regolare celebrazione. E allora, visto che si deve fare, perché non celebrare il rito con tutta solennità, l'organo, i fiori? (*Marco e Matteo si guardano stupiti*).

MATTEO — Scusi, ma si rende conto che dopo le nozze lei deve andarsene?

GIOVANNI — Certo. E questo che cambia? Si mettano un po' nei miei panni, per favore. Per loro questo matrimonio è una semplice formalità, diciamolo pure, una seccatura, di cui purtroppo non possono fare a meno e di cui vogliono liberarsi al più presto per tornare a vivere subito dopo qui, come prima. Ma per me è diverso: è tutto. Ho sempre pensato al giorno del mio matrimonio. Fui anche fidanzato una volta. Poi tutto andò a monte... succede. Da noi, in provincia, le feste delle nozze durano tre giorni.

MARCO (*spaventato*) — E che? per caso lei vorrebbe...

GIOVANNI — Oh, no. Non si preoccupi. Non dico questo. Ma almeno lo stretto indispensabile; la musica, i fiori, l'atmosfera, insomma.

EVELINA — Ci tiene proprio tanto?

GIOVANNI — Signorina, è vero, può meravigliare che un uomo come me che ha perduto ormai ogni dignità - e la prova è che sono qui a discutere questo mercato - si ostini a cercare un po' di luce in questa finzione alla quale mi presto. Ma per quanto si scenda giù, ci sono sentimenti più forti delle nostre sciagure, mi creda... Ecco perché io che non ho mai potuto celebrare « per me » il mio matrimonio, oggi che mi sposo per « loro tre », vorrei almeno in quei pochi minuti dimenticare d'essere

il protagonista di una ignobile commedia, come se per un miracolo il mio sogno si fosse realizzato e quella musica, quei fiori, quella festa, fossero proprio per me. Che importa poi se all'uscita lei tornerà con questi due gentili signori ed io me ne andrò per i fatti miei? Ci sono minuti che valgono un'esistenza e in fondo, sono quelli che contano. Mi scusino: ho finito. (*I tre si guardano perplessi*).

EVELINA — Mi pare che se il signore ci tiene proprio tanto, non possiamo negargli questa piccola soddisfazione.

MATTEO — Se a te, Evelina, non dispiace.

EVELINA — Dispiacermi? E perché? Anzi la musica dell'organo mi commuove. E penso anch'io che se deve esserci una celebrazione è meglio che sia solenne. E' più bello. Più romantico. Ai matrimoni delle mie amiche ho sempre pianto.

GIOVANNI — Ha ragione. Son funzioni che commuovono sempre. (*Altro tono*) Bisognerà pensare al vestito. Non ho che questo. E non vorrei che i miei amici del «campo sfollati» mi vedessero così.

MARCO (*preoccupato*) — Pensa di invitare degli amici?

GIOVANNI — Oh, tre o quattro. Lo stretto indispensabile. Ho degli amici che hanno diviso con me per mesi il giaciglio e la minestra degli spacci d'assistenza. Basterà per loro un piccolo rinfresco.

MARCO (*c. s.*) — C'è altro?

GIOVANNI — Oh, no. Nient'altro. Grazie. (*Una breve pausa*).

EVELINA (*a Giovanni*) — Per il mio vestito ha qualche preferenza?

GIOVANNI (*pronto, come cosa ovvia*) — In bianco, naturalmente.

MATTEO (*credendo di non aver sentito bene*) — Come ha detto?

MARCO (*aggressivo*) — Lei parla sul serio?

GIOVANNI (*sinceramente stupito*) — Perché? Ho detto qualcosa di sconveniente?

MATTEO — Ma certo. Non si rende conto della situazione della signorina?

GIOVANNI — Anzi, mi pare che proprio per un riguardo alla signorina si debba fingere di fronte agli altri che tutto è regolare. E se il mondo, per far credito a una sposa, esige l'abito bianco e i fiori d'arancio, perché dobbiamo proprio noi deludere l'attesa? E poi, per un riguardo a me stesso, ai miei amici. No! Si convincano: abito bianco e velo nuziale. Vedranno come riusciremo in fotografia.

MATTEO — Chi?

GIOVANNI — La signorina ed io.

MARCO — Chi le ha detto che si faranno fotografie?

GIOVANNI — Ma in tutti i matrimoni c'è almeno un fotografo. Sono ricordi che ci accompagnano tutta la vita.

MARCO — Lei non ha bisogno di ricordare nulla.

GIOVANNI (*dolce*) — Al contrario. E' l'unico ricordo che mi rimarrà quello della cerimonia nuziale. E ci terrei proprio tanto a una bella fotografia in abito da cerimonia da inviare al paese.

EVELINA — Quale paese?

GIOVANNI — Il mio paesino. Sono nato in provincia. E le mie sorelle conservano l'album di famiglia con tutte le nostre fotografie e dacché eravamo piccini così.

MARCO (*perplesso*) — Mi pare che lei ponga troppe condizioni.

GIOVANNI — Condizioni? Oh, no. Non potrei. Solo desideri. Desideri, direi, più che legittimi. Me ne appello alla signorina.

MATTEO (*a Evelina*) — Cosa ne pensi tu?

EVELINA — Veramente, non credo che i desideri del signore possano offendere nessuno. E dal suo punto di vista, forse, non ha torto.

MARCO — Va bene. Ma tu, che pensi tu delle sue proposte?

EVELINA (*confusa*) — Beh, io trovo che se le cose si devono fare, tanto vale farle bene. E' una sua piccola soddisfazione.

MATTEO (*ridendo*) — Ma sì. Contenta tu, contenti tutti. (*A Marco*) In fondo, cosa ci chiede il nostro amico?

GIOVANNI (*intervenendo, pronto*) — Piccole formalità, esteriorità che non intaccano la sostanza dei nostri patti.

MARCO (*conclusivo*) — Beh, sbrigatela un po' tu. (*Prende a passeggiare nervoso*).

MATTEO (*a Giovanni*) — Bene. Siamo d'accordo su tutto.

GIOVANNI — I testimoni. Chi saranno i testimoni?

MATTEO — Ah, già. Occorrono i testimoni.

GIOVANNI — Io credo che per la sposa, i più indicati siano loro due. (*Indica Marco e Matteo*).

MARCO (*fermandosi*) — Noi?

GIOVANNI — Chi meglio di loro due?

MATTEO (*ridendo*) — Non le dà fastidio?

GIOVANNI — Affatto.

MATTEO — E i suoi?

GIOVANNI — Due miei amici andranno benissimo.

MARCO — Due del... dormitorio?

GIOVANNI — E' brava gente. Uno è pittore. Un pittore passato di moda perché dipinge ritratti somiglianti ai modelli. Il secondo, un industriale rovinato dall'inflazione. Faranno un figurone.

MATTEO (*divertito*) — Speriamo.

GIOVANNI (*alzandosi*) — Mi pare che ci siamo detto tutto.

MARCO — Pare anche a me.

GIOVANNI (*con un sorriso*) — Ed ora che siamo promessi sposi, se la signorina mi offrisse l'aperitivo di poco fa, non lo rifiuterei.

EVELINA — Volentieri. (*Va verso il bar e mesce l'aperitivo*).
GIOVANNI (*spiegando*) — Perché credo che oggi, grazie a lor signori, potrò rinunziare alla minestra dell'Ente assistenziale.
MATTEO (*cordiale*) — Ci conti.
GIOVANNI — Grazie.
EVELINA (*tornando coi bicchieri*) — Prego. (*I quattro prendono i bicchieri*).
GIOVANNI (*a Marco*) — Scusi, che ora è?
MARCO (*guardando l'orologio*) — Le undici e mezzo. Perché?
GIOVANNI — In questo momento i miei amici cominciano a disporsi in fila innanzi alla porta della mensa. Ognuno stringe in pugno la sua ciotola. C'è chi non possiede nemmeno quella e si arrangia con vecchie scatolette di latta. A poco a poco la fila si ingrossa, si allunga, gira intorno allo stabile. Si urla, si litiga, spesso ci si picchia.
EVELINA — Addirittura?
GIOVANNI — Eh, sì, perché agli ultimi della fila la minestra arriva sempre fredda. E allora i primi posti sono contesi.
EVELINA — E' almeno buona la minestra?
GIOVANNI (*tecnico*) — Oh, sì, perché è varia. C'è di tutto. Broccoli, patate, ceci. Talvolta, persino pezzi di carne.
MARCO (*con disgusto*) — Tutto insieme?
GIOVANNI — Naturalmente. Ma è questo che la fa sopportabile. Ogni cibo, preso a sè, sarebbe pessimo. Il segreto è tutto lì: nel mescolare. Lavorare di gomito, come diciamo noi. (*Fa il gesto e gli cade un po' di liquore*) Oh, scusino.
EVELINA — Non si preoccupi. Porta bene. Anzi, ne metta un pochino sulla nuca. Per scaramanzia.
GIOVANNI — Subito. (*Esegue*).
EVELINA (*a Marco e Matteo*) — Anche voi.
MARCO (*superiore*) — Sciocchezze.
GIOVANNI — Non lo dica. Bisogna credere a queste cose. Accadono certi fatti.
EVELINA (*a Marco*) — Hai sentito?
MATTEO — Beh, io ci credo. (*Bagna un dito e se lo passa sulla nuca, imitato poi da Marco e da Evelina*).
GIOVANNI (*brindando*) — Cin. Cin.
MATTEO (*brindando*) — Agli sposi! (*Tutti brindano*).
MARCO — Abbiamo dimenticato un particolare. E' forte?
GIOVANNI (*equivocando, assaggia il liquore*) — Beh, un ventidue gradi.
MARCO — Ma no! Voglio dire: lei è forte, è sano?
GIOVANNI — Sano?
MATTEO — Ma sì. E' robusto? Se la sente di vivere a lungo?
GIOVANNI — Oh, sì. Stiano tranquilli. Sono forte come un toro. (*La risposta di Giovanni colpisce piacevolmente Marco*).
MARCO (*ridendo*) — Come un toro?
GIOVANNI (*che ora capisce l'equivoco*) — Già... come... quell'animale lì. (*I quattro scoppiano in una risata. Sulla risata cala rapida la tela*).

Quadro secondo

(*Stessa scena. Mattina. Alcuni giorni dopo. Scena vuota. Si ode da sinistra la voce di Evelina alla quale risponde, da destra, la voce di Claretta*).
EVELINA (*d. d.*) — Claretta! (*Una pausa. Poi più forte*) Claretta!
CLARETTA (*d. d. a destra*) — Eccomi, signorina.
EVELINA (*d. d.*) — Ma cosa fai? Sbrigati.
CLARETTA (*d. d.*) — Vengo! (*Claretta entra ed attraversa la scena portando un lungo velo nuziale con l'acconciatura di fiori d'arancio*) Il velo è pronto. (*Esce a sinistra*).
EVELINA (*d. d.*) — Sbrigati, allora (*Una pausa*).
CLARETTA (*d. d.*) — Oh, come sta bene, signorina.
EVELINA (*d. d.*) — Credi?
CLARETTA (*d. d.*) — Una meraviglia. Il bianco le dona.
EVELINA (*d. d.*) — Meglio così.
CLARETTA (*d. d.*) — Ci vorrebbero due paggetti per lo strascico.
EVELINA (*d. d.*) — Addirittura!
CLARETTA (*d. d.*) — Certo. Fa più effetto.
EVELINA (*d. d.*) — Ne faremo a meno.
CLARETTA (*d. d.*) — Peccato. (*Una pausa. Evelina entra in scena, seguita da Claretta. E' in abito bianco da sposa, col velo, elegantissima*) La signorina farà morire d'invidia tutto il vicinato.
EVELINA — Oh, non me ne importa nulla.
CLARETTA — Staranno tutti alla finestra. Il portiere ha addobbato il portone e le scale. Fiori e piante ovunque. Un sogno.
EVELINA (*sorridendo*) — Claretta, sembra che sia tu a sposarti.
CLARETTA — Oh, signorina, sì. Sono tanto felice per lei.
EVELINA (*affettuosa*) — Anche tu ti sposerai un giorno.
CLARETTA (*triste*) — Oh, no. Nessuno mi vuole.
EVELINA — Sciocchezze.
CLARETTA — E' così. Sono stata fidanzata tre volte.
EVELINA — Ebbene?
CLARETTA — Tutto andava bene. Finché non andammo a fare una passeggiata al parco municipale. Quando uscimmo dal parco, tutte tre le volte i miei fidanzati non vollero più saperne di me.
EVELINA — E tu, la prossima volta, rifiutati di andare al parco.
CLARETTA — Non posso. E' più forte di me. Il verde, gli alberi, la natura... Oh, che bello! Il guaio

è che quando sono sui prati non capisco più nulla.
EVELINA — Ma Claretta, così non ti sposerai mai.
CLARETTA — Lo so, signorina; perciò sono triste.
EVELINA — Via, oggi non devi esserlo.
CLARETTA (*di nuovo allegra*) — Certo. Non vorrei mai rattristare la signorina in una giornata come questa.
EVELINA — Brava! Sei così giovane.
CLARETTA — La gioventù non serve. Ci vuole fortuna. Lei, per esempio, ne ha tanta.
EVELINA — Chi te l'ha detto?
CLARETTA — Tutti.
EVELINA (*colpita*) — Ah, e cosa dicono?
CLARETTA (*esitante*) — Veramente...
EVELINA — Parla. Parla pure. A me piace la verità.
CLARETTA — Che è stata proprio una bella fortuna, nella sua situazione, trovare ancora un marito.
EVELINA — Dicono questo?
CLARETTA — Sì. Ma è tutta invidia. Perché lei si mette a posto e sposa anche un bravo giovane.
EVELINA — E lo pensi anche tu?
CLARETTA (*imbarazzata*) — Certo, la mia opinione non conta. Ma anch'io penso che fa bene a sistemarsi.
EVELINA — Già. Hai ragione, Claretta.
CLARETTA — Lei e il signor Giovanni formano proprio una bella coppia.
EVELINA — Ti pare?
CLARETTA — Ma sì. Bellissima. Scusi. Hanno suonato. (*Esce a destra. Evelina va a guardarsi in uno specchio e si rassetta il velo. Claretta, rientrando*) C'è il cerimoniere.
EVELINA — Cosa?
CLARETTA — Ha detto così. E' tutto chic. (*Entra subito il cerimoniere. E' in frac*).
IL CERIMONIERE — Mi scusi. Sono il cerimoniere inviato dall'agenzia a prendere gli accordi per la cerimonia.
EVELINA — Chi la manda?
IL CERIMONIERE (*preoccupato*) — Lo sposo. Perché c'è qualche contrattempo? Accade, a volte.
EVELINA — Nessuno, dica pure.
IL CERIMONIERE — Ecco. (*Trae un foglio dalla tasca*) Lo sposo propone: Marcia di Mendelssohn, nell'andare. (*Accennando le note musicali*) Ta-ta-tatà. E Bach, al ritorno: Tararà-tarà. Sta bene per lei?
EVELINA (*divertita*) — Tatatà? Benissimo.
IL CERIMONIERE (*scrivendo sul foglio*) — Bach. Baritono o tenore?
EVELINA — Cosa?
IL CERIMONIERE — Preferisce che a cantare con l'organo sia un baritono o un tenore?
EVELINA — Ma... c'è differenza?
IL CERIMONIERE (*didascalico*) — Sfumature. Il baritono commuove di più, per via delle note basse. (*Canta due o tre note con voce baritonale*) Il tenore impressiona di più per via degli acuti. (*Accenna una nota*).
EVELINA — Lei, cosa suggerisce?
IL CERIMONIERE (*freddezza professionale*) — Baritono. Prende al cuore. Impossibile resistere.
EVELINA — Vada per il baritono.
IL CERIMONIERE — Pardon. (*Con gesto improvviso e rapido rassetta il velo sul capo di Evelina*) Voilà. Charmante. (*Altro tono*) E i paggetti?
CLARETTA — Lo dicevo, io.
IL CERIMONIERE — Non ci sono i paggetti?
CLARETTA — No, signore.
IL CERIMONIERE — Bene. Provvederemo noi. Ne abbiamo sempre un paio sottomano. (*Scrivendo*) Due paggetti per sposa. Vestiti da angeli.
EVELINA — Angeli? Con le ali?
IL CERIMONIERE — Naturalmente. Trenta centimetri di ali. Così. (*Fa il gesto*) E' la misura classica. Per misure più grandi si paga un supplemento.
EVELINA — Senta. Non si potrebbe fare a meno... degli angioletti?
IL CERIMONIERE — Ha una pregiudiziale contro gli angeli? Capisco. Noi rispettiamo tutte le opinioni. Diciamo allora: due paggetti vestiti da scudieri. Spadino e parrucca bianca. Costume anonimo, e poco impegnativo.
EVELINA — Ecco, è meglio.
IL CERIMONIERE — Fatto. (*Scrive*) Ha preferenze per il mazziere?
EVELINA — Per cosa?
IL CERIMONIERE — Il mazziere, in uniforme, che apre il corteo. Regge in mano una lunga canna che agita con dolcezza. La canna può essere di ebano, avorio o malacca, come preferisce. Ce n'è di tutte le epoche. Secondo impero. Liberty. Luigi XV. O Rococò. Con lo stile della mazza varia naturalmente il costume.
CLARETTA — Che bello! Anche la mazza.
EVELINA — Ma, dico, è proprio necessario?
IL CERIMONIERE — Sì. Perché il suo promesso sposo esige un matrimonio di prima classe. La nostra agenzia è la migliore.
EVELINA (*un po' seccata*) — C'è altro?
IL CERIMONIERE — Sì. Le nozze di prima classe hanno diritto al coro.
EVELINA — Il coro?
IL CERIMONIERE — E' una nostra gentile innovazione. Si tratta di questo: per tutta la durata della cerimonia, dalla strada un piccolo coro di voci robuste grida ad intervalli regolari: « Viva gli sposi! ». Oppure: « Felicità » o anche « Figli maschi » a piacere.
EVELINA — Figli maschi?
IL CERIMONIERE — Se la signorina preferisce altre frasi, ecco l'elenco. (*Trae di tasca un foglio*).
EVELINA — Basta. Basta. Niente coro.

IL CERIMONIERE (*deluso*) — La signorina rinunzia al coro?
EVELINA — Sì.
IL CERIMONIERE — Non crede sia meglio consultarsi col suo prossimo sposo?
EVELINA — Mio marito non potrà che approvare.
IL CERIMONIERE — In tal caso... (*S'inchina e fa per uscire*).
CLARETTA (*allegra*) — Ecco lo sposo. (*Entra Giovanni. Elegantissimo, in tight, gardenia all'occhiello. Porta in mano, avvolti in tulle bianco, dei gigli*).
GIOVANNI (*ad Evelina*) — Buon giorno, cara.
EVELINA — Buon giorno.
CLARETTA — Tanti auguri, signore. Oh, come sta bene vestito così!
GIOVANNI (*con superiorità*) — Grazie, piccola. (*Al cerimoniere*) E' tutto pronto?
IL CERIMONIERE — Sì, signore. Soltanto la signorina non vuole il coro.
GIOVANNI — Se la signorina non vuole, abolite il coro. (*Ad Evelina*) La tua volontà è legge, mia cara.
IL CERIMONIERE — Peccato. Un coro così bene addestrato.
GIOVANNI (*secco*) — Abolite il coro.
IL CERIMONIERE — Sì, signore.
GIOVANNI (*ad Evelina*) — Hai altri desideri?
EVELINA (*intimidita*) — No. Grazie.
GIOVANNI — Benissimo. (*Al cerimoniere*) Potete andare. E mi raccomando: la cerimonia deve riuscire perfetta. Ve ne tengo responsabile.
IL CERIMONIERE — Signore, la nostra agenzia ha sempre soddisfatto i suoi clienti.
GIOVANNI — E' quel che vedremo. Andate. (*Il cerimoniere esce*).
CLARETTA (*a Giovanni*) — Oh, signore, com'è bravo lei. Sembra che si sia sempre sposato.
EVELINA — Claretta, va' di là.
CLARETTA — Sì, signorina. (*Sulla soglia, prima di uscire*) Formano proprio una bella coppia. (*Esce. Rimasti soli, Giovanni ed Evelina si guardano con lieve imbarazzo*).
GIOVANNI — Mi scusi se poco fa le ho dato del « tu ».
EVELINA — Oh, non si preoccupi.
GIOVANNI — L'ho fatto perché non vorrei che la gente sospettasse la verità.
EVELINA (*ridendo*) — Lei tiene molto al giudizio della gente?
GIOVANNI — Oh, sì.
EVELINA — Anche nel nostro caso? Non siamo forse due disonesti?
GIOVANNI — Oh, certo. Disonestissimi. Ma appunto per questo dobbiamo spargere sul nostro matrimonio un po' di belletto. Non avendo più virtù, dobbiamo avere almeno il pudore, che è il colore della virtù.
EVELINA — E la gente crederà?
GIOVANNI — Oh, sì. Perché la virtù interessa la morale. Cioè, quello che non si vede. Ma il pudore interessa l'estetica. E tutti hanno occhi per vedere. Ecco perché ho voluto che lei si mettesse in bianco. E dovendo portarle i fiori che tutte le spose stringono in mano durante la cerimonia, ho scelto dei gigli. (*Indicandoli*) Ecco qua. Gigli. Capisce? Un po' di pudore.
EVELINA (*prendendo i fiori*) — Bellissimi. (*Se li appunta al petto*) Sì. Stanno molto bene. Anch'io sto bene così vestita, vero?
GIOVANNI — Bellissima.
EVELINA — Anche se non sono un modello di castità.
GIOVANNI — Ma lei dev'essere pudica, non casta. Chi le chiede di essere casta? Nessuno può pretendere tanto dalle donne.
EVELINA — Sa che lei parla molto bene?
GIOVANNI — Per carità, non prenda gusto a questa commedia. Non commetta l'errore che rovina tanta gente.
EVELINA — Quale?
GIOVANNI — D'innamorarsi della virtù. No, non si affezioni a codesto vestito. Io e lei recitiamo soltanto una parte. Una bella parte, se vuole. Ma tutto finisce qui.
EVELINA (*romantica*) — Certo che è una parte molto bella. (*Va dinanzi a uno specchio ad ammirarsi*) Quando stamane Claretta mi vestiva, io sentivo che le sue mani toccavano quest'abito con una delicatezza insolita, una delicatezza trepida e affettuosa che mai le sue mani avevano avuto con tutti gli altri miei vestiti. E sì, che ne ho di bellissimi. Eppure Claretta conosce la mia situazione, sa che mi son divisa finora tra Marco e Matteo. Non importa. Oggi mi guardava con occhi nuovi. Ho letto benissimo in quegli occhi che per lei quest'abito nuziale cancella il mio passato. Capisce? Per Claretta io oggi « mi redimo ».
GIOVANNI — Santo cielo! Ma Claretta è una serva. A cosa è riuscita nella vita, Claretta? A far la serva. Dunque, è squalificata per dare giudizi.
EVELINA — Ma guardi su quel tavolo. Vede quel fascio di telegrammi? Tutti auguri e rallegramenti. Mi hanno scritto persino le mie amiche di collegio che da anni non mi scrivevano più. Lettere bellissime. Qualcuna persino commovente.
GIOVANNI — E' stata in collegio? Vuol dire in « galera »?
EVELINA — Oh, no. Perché?
GIOVANNI — Mi scusi. Ma, fra noi derelitti, il collegio è la prigione.
EVELINA — Sono stata in collegio. Dalle Orsoline. Il primo della città... una educazione rigida e perfetta. Eravamo molto ricchi un tempo. Poi mio pa-

dre fallì perché s'era unito a un socio disonesto. Morì di dolore e di vergogna. E per mia madre cominciò una vita di stenti. Dovetti lavorare anch'io. Oh, ne hanno cuciti di corredi queste povere dita! Mi sembra di avere ancora dinanzi agli occhi il riverbero del lume che divideva la mia testa da quella della povera mamma, mentre si cuciva fino a notte alta. E una vecchia pendola di famiglia ritmava la nostra angoscia col suo eterno tic-tac. Finché un giorno non conobbi Marco e Matteo. Giunsero insieme, come sempre. Erano venuti per cinque minuti. Si trattennero un'ora... la « cosa » nacque così... Il giorno in cui mia madre scoprì la verità non ebbe nemmeno il tempo di rimproverarmi. Silenziosamente, discretamente com'era nel suo carattere, se ne andò. Mi lasciò sola con tante camicie da rammendare. (*Una pausa*).

GIOVANNI (*allegro*) — Lei, dunque, è povera come me. Ecco la più bella scoperta che abbia fatto finora.

EVELINA — Sì. Poverissima. Altrimenti come avrei potuto accettare una situazione simile?

GIOVANNI — Esatto. I poveri non possono discutere. Ecco perché ho accettato questo matrimonio assurdo. Ma lei, lei simile a me, questo non me l'aspettavo davvero. Mi dia la mano.

EVELINA — Che vuol farne?

GIOVANNI — Stringergliela. Stringergliela. I poveri devono salutarsi dovunque s'incontrino. (*Stringendo la mano di Evelina con calore*) Salve, sorella. Eccoci qua, vestiti, truccati, imbellettati come i ricchi hanno voluto, disposti a tutte le finzioni, i compromessi, le viltà, per salvare questa nostra povera carne che ha bisogno di nutrirsi, di mangiare ogni giorno, anzi due volte al giorno.

EVELINA (*con pietà*) — Ma lei soffre.

GIOVANNI (*con uno sberleffo*) — Soffrire? Ci mancherebbe anche questo: che mi facessi prendere al laccio dal sentimento proprio adesso che sto per risolvere il mio problema quotidiano. No. La pietà, la tenerezza, le illusioni, sono trappole di cui i ricchi si servono per tenere buoni noi, i poveri. Grazie, no. Ho scoperto il trucco ormai; perciò, eccomi qua, vestito e parato a festa. E non ho voluto dimenticare nulla. Guardi: fiori all'occhiello, guanti bianchi, perla alla cravatta... ecco... (*trae di tasca due anelli*) ...gli anelli.

EVELINA (*un po' commossa*) — Gli anelli.

GIOVANNI — Per carità, non s'intenerisca adesso su questi due aggeggi. Sono due pezzetti d'oro. Vede? Nulla più.

EVELINA (*prendendoli e guardandoli*) — Vi ha fatto incidere la data?

GIOVANNI — Sì. Con i nostri nomi. Usa così, no?

EVELINA (*leggendo i nomi degli anelli*) — Giovanni.

GIOVANNI (*leggendo a sua volta*) — Evelina. (*Una pausa. I due si guardano: sono commossi. Ma Giovanni è il primo a scuotersi. Riprendendo gli anelli*) Per amore del cielo, non si commuova. Si asciughi gli occhi. (*Prende dal taschino del tight il fazzoletto*) Ecco. Faccia presto, prima che arrivi gente.

EVELINA (*si asciuga gli occhi e restituisce il fazzoletto*) — Grazie.

GIOVANNI (*rimettendolo in tasca*) — Là. (*Un po' commosso*) Le prometto di non usarlo più affinché conservi il più a lungo possibile la traccia di queste piccole lacrime. (*Altro tono, beffardo*) Ed ora, per favore, mi aiuti.

EVELINA (*con un certo abbandono*) — Cosa devo fare?

GIOVANNI — Si faccia un volto di circostanza. Siamo due sposi felici nel giorno in cui realizzano il loro sogno d'amore. Così deve vederci la gente. Su. (*Evelina si erge sulla persona, rassettandosi il velo*) Brava, così. Sente? Arrivano. (*Spostandosi a sinistra*) Ecco. Siamo pronti. (*Rimangono tutti e due in posa, immobili. Subito dopo entrano Marco e Matteo*).

MARCO — Buon giorno. Siete pronti?

GIOVANNI (*immobile*) — Prontissimi.

MATTEO — Ciao, Evelina. Come va?

EVELINA — Bene, caro.

MATTEO — E lei, signor Giovanni? Emozionato?

GIOVANNI (*impassibile*) — Affatto.

MARCO (*a Giovanni*) — Lei permette?

GIOVANNI — Prego.

MARCO (*bacia sulla gota Evelina*) — Tanti auguri, cara. (*Le dà un astuccio*).

EVELINA (*sempre più imbarazzata*) — Grazie, Marco.

MARCO — Una sciocchezzuola. Tanto per festeggiare l'avvenimento.

EVELINA — Voi mi confondete.

MARCO — Via. Via. Non è il caso. Piuttosto fa' vedere come state insieme, tu e Giovanni. Su, Giovanni, si metta lì. (*Evelina e Giovanni si avvicinano, mettendosi in posa come per una fotografia*) Benissimo, che ne dici, Matteo?

MATTEO — Un figurone. (*Una pausa quasi di imbarazzo. I tre uomini, immobili, guardano Evelina*).

GIOVANNI (*improvvisamente*) — Se preferiscono che io vada di là.

EVELINA (*pronta*) — No. Perché?

GIOVANNI — I signori forse vogliono essere soli...

MARCO — Oh, no. Non occorre.

MATTEO — E poi, abbiamo tanto tempo.

EVELINA (*riprendendolo*) — Matteo!

MATTEO — Che ho detto di male?

GIOVANNI — Il signor Matteo ha ragione. Io non conto. Facciano pure.

EVELINA (*con una lievissima irritazione*) — Ma lei oggi fa lo sposo. E si comporti, dunque, da sposo!

MARCO (*riprendendola*) — Evelina!

EVELINA — Scusatemi. Forse sono nervosa.
MARCO — Anch'io sono nervoso. Per forza. In un giorno come questo. E tu, Matteo?
MATTEO — Beh, se vuoi saperlo, lo sono anch'io. Non vedo l'ora che tutto sia finito.
GIOVANNI — Un po' di pazienza, signori. Ogni cosa a suo tempo.
MATTEO — Ma quando si comincia?
MARCO (*a Giovanni*) — Si aspettano i suoi testimoni.
MATTEO — Dica, non c'è pericolo che non vengano?
GIOVANNI — Impossibile. Qui c'è da mangiare bene... non capita tutti i giorni. (*Un movimento verso destra. Giovanni guardando fra le quinte*) Che vi dicevo? Eccoli. (*Entrano i due testimoni, correttamente vestiti di nero*).
PRIMO TESTIMONE (*ad Evelina*) — Signorina, in questo giorno felice, accolga, la prego...
SECONDO TESTIMONE (*continuando*) — ...l'espressione più sincera delle nostre felicitazioni.
EVELINA — Grazie, signori.
PRIMO TESTIMONE — Anche a te, Giovanni.
GIOVANNI — Grazie, amici. (*Presentando Marco e Matteo*) I testimoni della sposa.
PRIMO TESTIMONE — Piacere.
SECONDO TESTIMONE — Piacere.
MARCO — Piacere.
MATTEO — Piacere. (*I quattro testimoni si inchinano e si stringono le mani tornando poi ai loro posti come in una quadriglia. Una pausa. Entra il cerimoniere in frac*).
IL CERIMONIERE — I signori sono pronti?
GIOVANNI — Sì.
IL CERIMONIERE — Allora, cominciamo. (*Batte le mani come ad un segnale di scena ed entra un giovane vestito di scuro. Indicandolo*) Il mio aiuto. (*Il giovane s'inchina rigido e muto. Il cerimoniere ora dà i comandi secchi come un colonnello alle grandi manovre*). Corteo! (*L'aiuto silenziosamente dispone i due sposi innanzi, a braccetto*) Testimoni della sposa. (*L'aiuto colloca Marco e Matteo dietro gli sposi*) Testimoni dello sposo. (*L'aiuto colloca gli altri due testimoni ancora dietro. Il cerimoniere batte tre volte le mani*) I paggetti! (*Entrano due paggetti vestiti da cavalieri del Settecento. L'aiuto li colloca dietro la sposa, porgendo ai due bimbi il velo nuziale di Evelina*).
CLARETTA — Che bello!
IL CERIMONIERE (*secco*) — Silenzio. (*Batte ancora le mani. Entra l'organista, un omettino che si inchina*) Mendelssohn. (*L'organista si inchina ancora ed esce. Il cerimoniere batte ancora le mani*) Il mazziere! (*Entra un omone vestito da palafreniere, in polpe e parrucca bianca, con una vistosa divisa rossa e feluca. E' il mazziere, stringe in pugno un lungo bastone riccamente bardato. Va a disporsi, silenziosamente, innanzi agli sposi*) Pronti? Avanti. (*Il mazziere batte tre volte con il bastone per terra e poi lentamente si muove, seguito dal corteo. Contemporaneamente dall'interno un suono di organo. E' la «Marcia nuziale» di Mendelssohn. Il corteo si muove e gira per la scena*).
GIOVANNI (*un po' sottovoce ad Evelina*) — Forza, sorella.
EVELINA (*stesso gioco*) — Sì, forza.
MARCO (*ad Evelina*) — Dicevi qualche cosa?
EVELINA — Nulla, caro. Che è proprio un bel matrimonio. (*Il corteo esce di scena. Sul suono dell'organo cala la tela*).

ATTO TERZO

Quadro primo

(*Stessa scena. Un'ora dopo. Al levarsi del sipario, scena vuota. Poi si odono da dentro, a destra, applausi e grida di «evviva». Poco dopo entrano in scena Marco e Matteo in tight. Ogni tanto si udranno, a destra, d. d. applausi e grida festose*).
MATTEO — E' riuscito proprio tutto bene.
MARCO — Sì, una funzione bellissima.
MATTEO — E commovente, quasi.
MARCO — Quasi? Di' pure che a me è venuto da piangere.
MATTEO — Beh, allora se vuoi saperlo: anche a me.
MARCO — Lo vedi?
MATTEO — Sì. Non mi vergogno a confessarlo. Io, ai matrimoni, mi commuovo sempre. Questa volta poi che si tratta di Evelina.
MARCO — Sfido, con quella musica! E i cori, i fiori, le candele, ah, son cose che ti prendono qui. (*Indica lo stomaco*).
MATTEO — Ad un certo momento ho quasi pensato che si sposassero veramente. E ne ho provato gelosia.
MARCO — Cosa vai a pensare.
MATTEO — Il fatto è che anche Evelina m'è parsa commossa.
MARCO — Sfido! Per una donna questa è la giornata più importante della sua vita.
MATTEO — Di', Marco, non ce ne vorrà, per caso?
MARCO — Chi, Evelina? Figurati! Hai visto come si è voltata a sorriderci poco prima di dire il suo «sì»?
MATTEO (*perplesso*) — A dir la verità non me ne sono accorto. (*Una pausa. Inquieto*) E adesso perchè non se ne va tutta quella gente di là?
MARCO — Lascia che festeggino l'avvenimento e facciano onore al buffet. I matrimoni sono fatti anche per questo.
MATTEO — Sì, ma il matrimonio è una cosa seria e mi pare... che abbiamo esagerato un po' noi due.

MARCO — Ma se abbiamo fatto le cose tutti d'accordo. No, sai cos'hai tu? Sei nervoso. Ecco tutto.
MATTEO — Forse hai ragione. (*Una pausa; d. d. anche silenzio*).
MARCO — E adesso che succede? Perché stanno zitti?
MATTEO — Staranno mangiando. (*Una voce forte, d. d., col tono di un discorso*).
IL TESTIMONE — In questo giorno solenne in cui i due sposi coronano finalmente il loro sogno d'amore...
MARCO (*ridendo*) — Ah, questa sì che è bella.
MATTEO — Zitto, sentiamo... (*Stanno in ascolto*).
IL TESTIMONE (*d. d.*) — ...io voglio porgere alla coppia felice il mio saluto augurale e dire tutta l'espressione sincera dell'animo mio perché la freccia di Cupido...
MARCO (*risalendo la scena, ridendo*) — Anche la freccia! E' troppo. Non resisto.
MATTEO — Sì, effettivamente è un po' troppo. (*Continua a parlare con Marco, mentre di tanto in tanto si odono frasi staccate del testimonio*).
MARCO — Però mi pare che siamo capitati bene con quel Giovanni.
MATTEO — Sì, non c'è male. Io l'avrei preferito meno intelligente.
MARCO — No. Uno sciocco, con idee ristrette, non si sarebbe mai adattato alla situazione e prima o poi avrebbe dato dei fastidi.
MATTEO — Sai che pensavo durante la cerimonia?
MARCO — Un'altra sciocchezza, certamente.
MATTEO — Che Evelina e Giovanni formano proprio una bella coppia.
MARCO — E con questo?
MATTEO — Niente... Ma la constatazione mi ha turbato. Ecco.
MARCO — Sei nervoso. Te l'ho detto.
MATTEO — Zitto. Mi par che venga gente.
MARCO (*guardando a destra*) — No. Son loro due.
MATTEO (*con sollievo*) — Ah, vuol dire che tutto è finito.
MARCO — Sì. Gli invitati stanno andandosene.
MATTEO — Meglio così. (*Entrano Evelina e Giovanni. Lei ancora in abito da sposa ma senza il velo. Lui in tight*).
GIOVANNI — Scusateci. Ma proprio pareva che non se ne andassero più.
MATTEO — Si figuri, faccia pure con comodo!
MARCO — Piuttosto ci scusi lei, se ad un certo momento ci siamo allontanati.
GIOVANNI — Per carità. Sono in casa loro.
MARCO — Ebbene, Evelina, come va? Emozionata?
EVELINA — No. Solo un po' stanca.
MATTEO — Naturale. E' stata una giornata abbastanza movimentata!
MARCO — Oh, sì. Sono cerimonie che stancano sempre.
MATTEO — Adesso ti metti a letto e fai una bella dormita.
MARCO — E domani ti alzi fresca e riposata.
GIOVANNI — Giusto. Io intanto tolgo il disturbo.
MATTEO (*con tono confidenziale*) — Di già?
GIOVANNI — Sì... la signorina... anzi, la signora è stanca... e... poi io devo andare. Devo prendere il rapido delle quattro. Ho già il biglietto. (*Mostra il biglietto, traendolo dal taschino del gilet*) Eccolo.
MATTEO (*guardandolo*) — Linea Genova-Ventimiglia. Va in riviera?
GIOVANNI — Sì. Per qualche giorno. Poi mi sposto.
MARCO — Senta, se passa da Alassio, scenda al «Principe». Si sta benissimo. Una posizione incantevole.
MATTEO — Proprio sul mare.
GIOVANNI (*traendo di tasca un piccolo notes*) — Prendo nota. «Principe».
MARCO — Sì. Ci stemmo due anni fa con Evelina. E ci trovammo benissimo. Vero, cara?
EVELINA — Sì.
GIOVANNI (*riponendo impassibile il notes*) — Grazie dell'informazione. E se loro hanno bisogno di qualcosa, lettere da portare, commissioni da eseguire, dispongano pure. Tanto, non ho nulla da fare.
MATTEO — No, no. Si diverta. E non pensi ad altro.
GIOVANNI — Come credono. E adesso, se permettono, vorrei proprio salutarli.
MATTEO (*euforico*) — Ma prima di lasciarci, diamoci almeno del «tu». In fondo, si può dire che siamo mezzo parenti.
GIOVANNI — Molto onorato. Non osavo proporlo.
MARCO — Ma sì, bravo Giovanni. Ti sei comportato benissimo. (*Porgendogli la mano*) Fa' buon viaggio e dimentica i guai.
GIOVANNI — Farò il possibile. (*Stringe calorosamente la mano di Marco*).
MATTEO (*porgendogli a sua volta la mano*) — E qualunque cosa ti accada, ricordati che qui hai sempre due amici.
GIOVANNI — Grazie.
MARCO — Due? Ed Evelina non la conti?
MATTEO — E' vero. C'è Evelina. Beh, e tu, Evelina, non dici nulla a tuo marito prima che parta?
EVELINA (*porgendo la mano a Giovanni*) — Faccia, buon viaggio, signor Giovanni.
GIOVANNI — Grazie, signora. (*E si inchina a baciare la mano*).
MATTEO — Signora! Signore! Cos'è questa distanza? Mi pare che vi potete dare anche del «tu».
GIOVANNI (*a Matteo*) — Tu permetti?
MATTEO — Ma sì.

GIOVANNI — Anche tu, Marco?
MARCO — Ma certo.
GIOVANNI (*con lieve imbarazzo*) — Anche lei, Evelina?
MATTEO — Tu, tu, capisci?
EVELINA — Sì, Giovanni, anche io ti faccio tanti auguri.
GIOVANNI — Grazie. E... te li contraccambio.
MATTEO (*ad Evelina*) — Beh, se vuoi puoi dargli anche un bacio.
EVELINA (*scandalizzata*) — Matteo!
MARCO — Ma sì. Chissà quando lo rivedrai. Hai ragione, Matteo.
MATTEO — Un bacio d'addio. Su, Giovanni, baciala.
GIOVANNI — Non oso.
MATTEO — Osa. Osa.
MARCO — Se te lo diciamo noi!
MATTEO — Sì. Bacialo, Evelina.
MARCO — Coraggio. Su. (*Giovanni si avvicina ad Evelina. I due si fermano l'uno di fronte all'altra mentre Marco e Matteo osservano divertiti il loro imbarazzo. Poi, Evelina porge timidamente la guancia a Giovanni che la sfiora con un bacio*).
MATTEO — Oh, ecco fatto.
MARCO — Benissimo.
MATTEO — Ed ora possiamo salutarci davvero.
GIOVANNI — Sì... allora... addio... (*Si avvia verso la porta. Evelina, Marco e Matteo salutano contemporaneamente*).
MATTEO — Addio, Giovanni.
MARCO — Addio, Giovanni.
EVELINA — Addio, Giovanni.
MATTEO — E scrivici, qualche volta.
MARCO — Magari una cartolina.
GIOVANNI — Sì, scriverò. (*Ormai è sulla porta*) Grazie, ancora di tutto. E di nuovo... addio. (*I tre con intonazioni diverse*).
MATTEO — Addio!
MARCO — Addio!
EVELINA — Addio! (*Giovanni scompare*).
MATTEO — Simpatico.
MARCO — Proprio un bravo ragazzo. Vero, Evelina?
EVELINA (*riservata*) — Sì.
MATTEO — E adesso... finalmente soli. (*D'improvviso un gran rumore. Poi un urlo, di nuovo il rumore di qualcuno che cade. Voci concitate di gente che accorre*) Che succede?
MARCO — E' caduto.
EVELINA — Giovanni! (*Marco e Matteo escono a destra, correndo. Evelina resta in scena, immobile, sconvolta, come incapace di muovere un passo. Di dentro si odono le voci concitate di Marco e di Matteo*).
MARCO E MATTEO — E' caduto. E' ferito. Presto... Bisogna chiamare un medico... Dev'essersi rotto la gamba... No, il femore... Evelina, Evelina, dove sei?
EVELINA (*in scena, quasi a se stessa, come un fosco presagio*) — Sposo che cade porta male!

Quadro secondo

(*La stessa scena degli atti precedenti. Quindici giorni dopo. In scena è Giovanni, solo, seduto in una poltrona. Fuma e legge comodamente. Intorno a lui, un po' dovunque, libri e giornali. Una lunga pausa. Poi entra silenziosamente Claretta, la cameriera. E' vestita per uscire e stringe in mano una valigetta. Giovanni che è di spalle, non si accorge del suo ingresso e continua, assorto, la lettura. Claretta sta un po' a guardare silenziosamente, con espressione triste. Poi posa la valigetta, trae di tasca un fazzoletto e comincia a singhiozzare. Giovanni si volta di scatto, sorpreso*).
GIOVANNI — Chi è? Ah, sei tu, Claretta? (*Claretta fa segno di sì, continuando a singhiozzare*) Perché piangi? (*Claretta singhiozza più forte*) E che significa quella valigetta. Parti? (*Claretta fa segno di sì*) E dove vai? (*Claretta fa segno con la mano che andrà molto lontano*) Insomma, vuoi rispondere? Lasci il servizio? (*Claretta fa segno di sì*) Non sei contenta? Non ti trovi bene, qui? (*Claretta fa segno di sì*) E allora cos'è successo? (*Gridando*) Si può saperlo?
CLARETTA (*fra i singhiozzi*) — E' tutta colpa sua.
GIOVANNI (*stupito*) — Colpa mia? Ma di che?
CLARETTA (*c. s.*) — Di tutto.
GIOVANNI (*esasperato*) — Ma di tutto che cosa?
CLARETTA — Di quello che è accaduto.
GIOVANNI — Perdinci, ti vuoi spiegare? Cos'è accaduto?
CLARETTA — La signora m'ha scacciata.
GIOVANNI — Mi dispiace. Ma che c'entro io?
CLARETTA — E' colpa sua. Dal giorno in cui s'è sposata, la signora è cambiata da così a così.
GIOVANNI — Non me ne sono accorto.
CLARETTA — Già. Lei se ne sta tutto il giorno lì, a leggere, o a giocare a carte. Ma me ne sono accorta io. E come! La signora trovava da ridire su tutto quello che facevo, mi rimproverava sempre, insomma sfogava su di me tutti i suoi nervi. E per finire, oggi, m'ha scacciata.
GIOVANNI — Sei sicura di non averlo meritato?
CLARETTA — No, so quel che dico. Perciò prima di andarmene, voglio darle un consiglio.
GIOVANNI — A me?
CLARETTA — A lei, sì. (*Confidenziale*) Non trascuri la signora!
GIOVANNI — Che intendi dire?
CLARETTA — Cosa crede, che non mi sia accorta che dormite in camere separate? E che quando siete soli non vi scambiate nemmeno un bacio?
GIOVANNI — Brava. Tu ci spiavi.

CLARETTA — Ma no. Voglio bene alla signora, anche se ora mi manda via, perciò l'ho osservata in queste due settimane. Perciò le dico: non la lasci sola, sia affettuoso con lei, la coccoli...

GIOVANNI (*stupito*) — Coccolarla?

CLARETTA — Ma sì. Le faccia delle tenerezze, sia carino, insomma non devo insegnarle io come ci si comporta con una sposina. Capisco che quella sua gamba la tiene immobile tutto il giorno su quella poltrona, ma santo cielo, c'è un limite a tutto e la notte nessuno la obbliga a dormire nel suo letto!

GIOVANNI (*quasi divertito*) — Claretta!

CLARETTA — Claretta! Claretta. Sa cosa farei io, se fossi sua moglie e mi trascurasse così?

GIOVANNI (*c. s.*) — Cosa faresti?

CLARETTA — Le caverei gli occhi.

GIOVANNI — Faresti questo?

CLARETTA — Certo. Piuttosto che star lì tutte le notti come la povera signora a gelarmi sola sola nel letto a ripetere: verrà o non verrà? (*Giovanni ride. Claretta si avvia con la valigetta e giunta sulla soglia, dice*) E un'altra cosa. Perché permette che il signor Marco e Matteo vengano ancora in casa?

GIOVANNI — Ma questa è casa loro!

CLARETTA — Ma lo sposo è lei! (*Prima di uscire*) Perciò li cacci via. Tutt'e due. (*Esce*).

GIOVANNI (*ride. Poi resta a guardare la porta dalla quale è uscita Claretta, e a poco a poco si oscura in viso, come colto da un pensiero. Volgendosi alla porta di sinistra che conduce alle camere interne chiama*) — Signorina. (*Una pausa. Poi più forte*) Signorina! (*Entra una graziosa ragazza in abito da infermiera*).

LAURA — Ha chiamato?

GIOVANNI — Chiamato? Ho urlato. Dov'era lei?

LAURA — Di là. Vuole la medicina?

GIOVANNI — Me ne infischio.

LAURA — Tanto meglio. (*Comincia a togliersi il camice da infermiera*).

GIOVANNI — E adesso, cosa fa?

LAURA — Non vede? Mi spoglio.

GIOVANNI — Si spoglia? Dinanzi a me? E non si vergogna?

LAURA (*calma, continuando a togliersi il grembiule*) — No.

GIOVANNI (*gridando*) — Inaudito. E cos'ha intenzione di fare?

LAURA (*c. s.*) — Semplicissimo. Andarmene. (*Ha finito di togliersi il grembiule e di sotto appare vestita in abito da passeggio*).

GIOVANNI (*altro tono*) — Ah, è vestita, di sotto!

LAURA (*stupita*) — E cosa credeva? Sono una ragazza onesta.

GIOVANNI (*indifferente*) — Sono affari suoi. (*Riprende la lettura disinteressandosi di Laura*).

LAURA (*gli va vicino e gli butta il grembiule sulle gambe*) — Ecco. Tenga. Buon giorno. (*Fa per avviarsi*).

GIOVANNI — Ehi, un momento.

LAURA (*fermandosi*) — Desidera?

GIOVANNI — Dove va?

LAURA — A casa.

GIOVANNI — E quando torna?

LAURA — Mai. D'ora innanzi, se vuole, si cerchi un'altra infermiera.

GIOVANNI — Lei non vuole assistermi più?

LAURA — No.

GIOVANNI (*di nuovo gridando*) — Santo cielo, avrò pure il diritto ad una spiegazione. Non è stata forse regolarmente pagata in questi quindici giorni?

LAURA — Sì.

GIOVANNI — Le ho forse usato qualche sgarbo?

LAURA — No.

GIOVANNI — E allora, che significa tutto questo?

LAURA — Lo chieda a sua moglie.

GIOVANNI — Ah, si tratta di lei, dunque?

LAURA — Sì.

GIOVANNI (*divertendosi*) — E che cosa le ha fatto?

LAURA — Che cosa non m'ha fatto, piuttosto. (*Giovanni ride*) C'è poco da ridere. Lei è il mio trentasettesimo malato, ma in nessuna casa sono stata trattata come qui.

GIOVANNI (*bonario*) — Si spieghi.

LAURA — Dispetti, insinuazioni, sgarberie. Sua moglie non m'ha potuto vedere dal primo momento. E tutto perché? Perché è gelosa come una gatta.

GIOVANNI — Gelosa, di chi?

LAURA — Di lei. Di chi dovrebbe esserlo?

GIOVANNI — Andiamo, signorina: lei è una ragazza di buon senso.

LAURA — Non sono una stupida. E capisco benissimo quando una donna mi odia. Osservi bene quel camice.

GIOVANNI (*guarda il camice che ha sulle ginocchia*) — Cos'ha di strano questo camice?

LAURA — Lì. Sul collo. E' tutto tagliuzzato.

GIOVANNI — Toh, è vero.

LAURA (*furente*) — E' il secondo che trovo ridotto così. La signora si diverte con i miei grembiuli. E non basta. Guardi questo. (*Trae di tasca un fazzoletto*).

GIOVANNI — E' un fazzoletto. Grazioso.

LAURA — Già. Il mio fazzoletto. Ma prima questo ricamo non c'era.

GIOVANNI — Cos'è?

LAURA — Un serpente. Capisce l'allusione? Il serpente sarei io che mi insinuo nelle case per sedurre i mariti.

GIOVANNI — Via. Lei è suscettibile.

LAURA — Ah, sì? E ieri sera sa cos'ho trovato nel mio letto?

GIOVANNI (*ormai divertito*) — Un uomo?

LAURA — Lei ha voglia di scherzare. Un ferro da stiro. Proprio così.

GIOVANNI — Caldo?

LAURA — Ma no. Freddo. Come un pezzo di ghiaccio. Ho preso tanta rabbia che non m'è riuscito più di chiudere occhio tutta la notte.

GIOVANNI — Mi dispiace.

LAURA — Ah, le dispiace? Soltanto? Bene. Presenti i miei ossequi alla sua signora. E le dica che se io sono un serpe, lei è una vipera. Buon giorno. (*Si avvia*).

GIOVANNI — Signorina, aspetti.

LAURA (*fermandosi sulla soglia*) — Una vipera. (*Esce. Giovanni resta sorridendo a considerare il grembiule, pensando a qualche cosa. Entra Evelina*).

EVELINA — Buongiorno. Come va la gamba stamattina? (*E si pone con indifferenza a rassettare i mobili, a raccattare le riviste da terra*).

GIOVANNI — Meglio. Credo proprio meglio.

EVELINA — Può muoverla?

GIOVANNI — Un po' più di ieri. Se continua così, domani o dopodomani spero di togliere il disturbo.

EVELINA (*si ferma, colpita. Una pausa. Poi riprende a lavorare*) — Non bisogna fidarsi.

GIOVANNI — Di che?

EVELINA — Dei miglioramenti. Le ricadute sono fatali.

GIOVANNI — E' una frattura. Non è una polmonite.

EVELINA (*volutamente indifferente*) — Non si sa mai. Per me può andarsene anche subito. Ma non glielo consiglio. Lei ha fatto una brutta caduta.

GIOVANNI — Sì. Ma ora sono guarito.

EVELINA — Non si sa mai. E poi qui non dà nessun fastidio.

GIOVANNI — Non vorrei che Marco e Matteo...

EVELINA — Chi? Loro? Ma se sono contentissimi.

GIOVANNI — Davvero?

EVELINA — Ma sì. Prima che lei arrivasse non trovavamo mai il quarto per giocare a bridge. E certe sere, le assicuro, ci annoiavamo. (*Adesso si è accorta del camice bianco che Giovanni ha sulle gambe*) Cos'è quella roba?

GIOVANNI — L'infermiera se n'è andata.

EVELINA — Ah, come mai?

GIOVANNI — Lei non ne sa nulla?

EVELINA — Affatto. Comunque era una sciocca, smorfiosa, intrigante. Non si preoccupi. D'ora innanzi la curerò io. (*Subito dandosi da fare*) Ecco, distenda bene le gambe. Aspetti. Le metto sotto un cuscino.

GIOVANNI (*tentando di protestare*) — Ma io...

EVELINA — Zitto. Lei faccia il malato. Sa che ha bisogno di riposo? Ecco: le gambe qui. Sta meglio adesso?

GIOVANNI — Ma io...

EVELINA — Niente. Niente. Parlare l'affatica. Adesso le preparo la medicina. Aspetti, da quella finestra viene uno spiffero. E' meglio chiuderla. (*Esegue*) Ecco. Ed ora qualunque cosa le serve, non ha che da chiederla. No, non si faccia riguardi. A me piace curare la gente. Mio padre quando era malato, non voleva nessuno in camera, tranne me. Anche Marco e Matteo sono felici quando hanno la febbre perché ci sono io.

GIOVANNI — Evelina.

EVELINA — No. No. Non parli.

GIOVANNI (*più forte*) — Evelina. Lei deve ascoltarmi. Bisogna venir fuori da questa situazione.

EVELINA — Quale situazione?

GIOVANNI — La nostra. Lei m'intende benissimo.

EVELINA — Le assicuro che non capisco.

GIOVANNI — Davvero? E allora sarò chiaro. Tra noi è accaduto quello che io temevo.

EVELINA (*categorica*) — Fra noi due non è accaduto nulla.

GIOVANNI — Esteriormente, no. Infatti i nostri rapporti sono più che corretti. Ma dentro di noi c'è « qualche cosa » di nuovo.

EVELINA (*indifferente*) — Cosa?

GIOVANNI — Lei mi ama.

EVELINA (*con eccessiva precipitazione*) — No. Affatto. Cosa le salta in mente?

GIOVANNI — E' così. E il male è che anche io le voglio bene, ora.

EVELINA — Lei? Non me ne sono accorta.

GIOVANNI — Evelina, non giochi con le parole. La realtà è questa: noi ci amiamo. Ed è un grosso pasticcio.

EVELINA (*candida*) — Perché?

GIOVANNI — Come, perché? Ma si rende conto che io sono un poveraccio?

EVELINA (*cambiando*) — Che importa?

GIOVANNI — Eh, no. Importa a me. Tutta la vita ho atteso l'occasione per sistemarmi. Non me ne è andata mai bene una. Ed una volta che l'occasione è venuta, ecco che quella disgraziata caduta m'ha inchiodato su questa poltrona. Se non fossi caduto, a quest'ora sarei a Capri o sulla Costa Azzurra, in un grande albergo a godermi in pace i quattrini di Marco e Matteo.

EVELINA — Lei è un cinico.

GIOVANNI — Non lo nego.

EVELINA — Un amorale.

GIOVANNI — Lo ammetto.

EVELINA — Un dissoluto.

GIOVANNI — E' vero.

EVELINA — Ed io la detesto. La disprezzo. La odio.

GIOVANNI — No. Lei mi ama. Ed è questo il guaio.

Perciò bisogna provvedere prima che sia troppo tardi, e accada quello che temo.
EVELINA — Cioè?
GIOVANNI — Che io e lei finiamo a letto insieme e Marco e Matteo ci buttino fuori a calci.
EVELINA — Stia tranquillo, non tradirò mai i miei uomini.
GIOVANNI — Parole. La carne è debole, Evelina. E troppo tempo quei due ci lasciano soli durante il giorno.
EVELINA — Hanno i loro affari, l'ufficio. E poi si fidano di noi.
GIOVANNI — Ma non mi fido io, ecco. E adesso che lei si è liberata anche dell'infermiera, io ho proprio paura.
EVELINA — Le dispiaccio dunque tanto?
GIOVANNI — Lei mi piace troppo. Questo è il pericolo.
EVELINA — E cosa vuol fare?
GIOVANNI — Scappare. Mettere fra me e lei almeno venti ore di treno.
EVELINA (*con tono di leggero trionfo*) — Lei non può ancora camminare. Non può andarsene.
GIOVANNI — Sì. Me ne andrò. Oggi stesso. In barella, in lettiga, in ambulanza, comunque sia. Faccio sempre quello che voglio.
EVELINA (*calma*) — No. Lei non può muoversi. Deve restare qui.
GIOVANNI (*supplice*) — Evelina, rifletta. Da questa storia non ci verrà nulla di buono. Lei si rovina e rovina me.
EVELINA (*allegra*) — Davvero?
GIOVANNI (*c. s.*) — Lei non conosce i dormitori pubblici. Non sa come si dorme male in quei letti di tavole.
EVELINA — Ci sono letti a due piazze?
GIOVANNI (*gridando ancora di più*) — No. Gli uomini sono divisi dalle donne. Nessuna promiscuità.
EVELINA — Beh, andremo in albergo. Ho qualche soldo da parte.
GIOVANNI (*furente*) — Non accetto danaro dalle donne.
EVELINA (*calma*) — Sciocchezze! Quello che è della moglie è del marito.
GIOVANNI (*c. s.*) — Non siamo marito e moglie.
EVELINA (*c. s.*) — Come? E la funzione, l'organo, Bach, i testimoni?
GIOVANNI — Falso. Falso. Lei lo sa. E' un matrimonio non consumato.
EVELINA — Beh, lo consumeremo!
GIOVANNI — No. No. E poi no. Non mi lascio intrappolare. Non ci conti. Io sto ai patti. Non voglio tornare a mendicare una minestra.
EVELINA — Non ce ne sarà bisogno. La minestra se la guadagnerà.
GIOVANNI — Come?
EVELINA — Lavorando.
GIOVANNI (*di nuovo gridando*) — Non voglio lavorare. Non mi piace lavorare.
EVELINA (*dolce*) — Lavorerai, caro. Lavorerai.
GIOVANNI — E adesso perché mi dà del « tu »? Non le permetto.
EVELINA — M'è venuto spontaneo. Forse perché litighiamo proprio come marito e moglie.
GIOVANNI — No, non c'è stato nulla fra di noi che l'autorizzi a dare del tu.
EVELINA — Non gridare. Possono sentirti.
GIOVANNI — Basta. Me ne vado. Subito. (*Tentando di alzarsi*) Ahi! (*E' quasi in piedi ma non riesce a camminare*) Mi aiuti. Mi dia il braccio.
EVELINA (*senza muoversi*) — No.
GIOVANNI — Almeno fino alla porta.
EVELINA — No.
GIOVANNI — Chiami la portiera.
EVELINA — No.
GIOVANNI — Mi dia il telefono
EVELINA — No.
GIOVANNI — Canaglia.
EVELINA — Sì.
GIOVANNI — Vipera.
EVELINA — Sì.
GIOVANNI — Criminale.
EVELINA — Sì.
GIOVANNI (*ricade a sedere*) — Eccomi qua. Prigioniero.
EVELINA — Non agitarti, caro. Può farti male.
GIOVANNI — Va' al diavolo.
EVELINA — Oh, mi hai dato del « tu » finalmente!
GIOVANNI — Tu credi di giocarmi. Ti sbagli. Non finirà come tu pensi.
EVELINA — E' quel che vedremo. (*Con calma prende un ricamo, siede in una poltrona distante da Giovanni e comincia a cucire. Una lunga pausa. Evelina, tono banale, senza alzare gli occhi dal ricamo*) Se vuoi saperlo, dal giorno che ci siamo sposati, non sono più stata né con Marco né con Matteo.
GIOVANNI (*è colpito, ma simula indifferenza*) — Eh? Non m'interessa.
EVELINA (*con tono leggero*) — Certo, non è stato facile. Marco e Matteo sono esigenti. Ma ogni volta ho saputo trovare delle buone scuse. Ora l'emicrania, ora la stanchezza. Una donna sa, se non vuole. Finalmente ho detto loro che non mi pareva bello finché tu eri qui sotto lo stesso tetto. Ed essi, poveri cari, si sono rassegnati.
GIOVANNI (*divertito e sorpreso*) — Ah, è così?
EVELINA — Proprio come ti dico.
GIOVANNI (*altro tono*) — Non m'importa nulla dei vostri rapporti. Non mi riguardano.
EVELINA — Al contrario. Riguardano proprio te. Sei o non sei mio marito?
GIOVANNI — No.

EVELINA — Sì che lo sei. Almeno io, mi sento tua moglie. Sei stato tu a volere che il nostro matrimonio fosse festeggiato con tanta solennità. Non è dunque colpa mia se la poesia di quel giorno ha svegliato qualcosa dentro di me. Qualcosa che non mi dà più pace... Ma adesso non so più che scusa mettere per respingere Marco e Matteo... Capisci?
GIOVANNI — Ed è per questo che non vuoi che me ne vada?
EVELINA — Anche per questo. (*Pausa*).
GIOVANNI (*con un sospiro*) — Forse è destino che io debba finire i miei giorni in un dormitorio.
EVELINA — Non preoccuparti. Lascia fare a me.
GIOVANNI — Per carità. Cosa vuoi fare?
EVELINA — Ho una mezza idea.
GIOVANNI — Non completarla, ti prego. Lascia le cose così come stanno.
EVELINA — Non posso.
GIOVANNI — Perché?
EVELINA — Ti amo. Lo hai detto tu.
GIOVANNI — Accidenti!
EVELINA — Attento. Ci son loro. (*E indica verso la porta a destra. I due assumono un atteggiamento indifferente. Evelina butta un giornale a Giovanni*) Fingi di leggere. (*Giovanni si immerge nella lettura del giornale. Evelina riprende a cucire. Una pausa. Entrano Marco e Matteo. Hanno entrambi dei pacchettini*).
MARCO — Buongiorno. Come va il nostro malato? (*Si avvicina per dare un bacio ad Evelina, ma questa con grazia, volta la faccia sì che il bacio finisce sulla gota*).
MATTEO — Salve, Giovanni. Come va? (*Stessa scena e stesso bacio casto con Evelina*).
GIOVANNI — Abbastanza bene.
EVELINA — Non è vero. Sta sempre lo stesso.
MARCO — Ah, Giovanni! Giovanni, non è bello mentire!
MATTEO — Già. Perché vuoi farci credere che stai meglio?
EVELINA — Perché vuole andarsene.
MARCO — Davvero?
EVELINA — Sì. Teme di dar fastidio.
MATTEO — Ma non dirlo nemmeno per scherzo. Non ci dai nessun fastidio, vero Marco?
MARCO — Nessunissimo.
MATTEO — Hai sentito? Guarisci pure con comodo. Le fratture sono lunghe e noiose.
MARCO — E pericolose per le ricadute, se l'osso non è ben saldato.
EVELINA — E' quello che gli dicevo anch'io.
MATTEO — Ascolta Evelina. Lei ha un sesto senso che la guida.
MARCO — E' vero. Dai retta ad Evelina. E poi ti manca forse qualcosa qui? Non hai tutta l'assistenza e le cure di cui hai bisogno?
GIOVANNI (*controvoglia*) — Sì.
MATTEO — Ti è forse stato usato qualche sgarbo?
MARCO — Ci siamo forse lamentati?
GIOVANNI (*c. s.*) — No.
MATTEO — E allora!
MARCO — E dunque!
EVELINA — Cos'avete in quei pacchetti?
MATTEO (*sorridendo*) — Nulla che ti riguardi.
MARCO — E' tutta roba per Giovanni.
GIOVANNI — Per me?
EVELINA — Tutto per lui?
MATTEO — Certo. Il malato è lui.
MARCO — E' lui che bisogna distrarre.
MATTEO (*aprendo i pacchettini, a Giovanni*) — Ecco qua: i romanzi che hai chiesto, il rasoio, le sigarette.
MARCO (*aprendo a sua volta i propri pacchetti*) — L'accendisigaro, i cioccolattini, le cravatte.
GIOVANNI (*esplodendo*) — E' troppo. Basta!
MATTEO (*stupito*) — Che c'è?
MARCO — Cos'hai?
GIOVANNI (*c. s.*) — Io voglio dirvi...
EVELINA (*intervenendo*) — Vuol dirvi che vi è molto grato. E voi lo confondete con le vostre attenzioni.
MATTEO — Sciocchezze.
MARCO — Cosucce.
MATTEO — Siamo noi che dobbiamo ringraziarti...
MARCO (*continuando*) — ... della buona compagnia che ci hai fatto in questi quindici giorni.
MATTEO — Sì, abbiamo trascorso delle belle ore, insieme, vero, Evelina?
EVELINA — Sì, Matteo.
MARCO — Giovanni, dovresti scrivere quello che racconti. Avresti un grande successo.
MATTEO (*a Marco*) — E poi, come gioca a carte! Si direbbe che non abbia fatto altro in vita sua!
MARCO (*a Matteo*) — E le storielle, le storielle che conosce? Com'era quella dei due sposini?
MATTEO — Ah. I due sposini! Formidabile. (*Ride*) C'era in una camera d'albergo...
EVELINA (*rimproverandolo*) — Matteo!
MATTEO (*a Evelina*) — Sì. Hai ragione. Detta da Giovanni è un'altra cosa. (*A Marco*) E quella degli ebrei a Hollywood?
MARCO (*ride forte*) — Ah, quella! Straordinaria. (*Marco e Matteo ridono insieme sempre di più*) Sei grande, Giovanni.
MATTEO — E stasera, che ci racconti di bello?
GIOVANNI — Scusatemi, ma sono un po' stanco.
MATTEO — Peccato. Oggi, in ufficio, pensavo: «Passasse presto il tempo! Almeno vado a casa e Giovanni mi diverte un po'».
MARCO — Toh, proprio quello che pensavo io!
GIOVANNI — Siete gentili. Ma stasera non ne ho voglia.

MARCO — Non importa. Domani. (*I quattro sono seduti ora in circolo come in un quadro familiare*).
GIOVANNI — Domani non sarò più qui.
MATTEO — No?
GIOVANNI (*conclusivo*) — No.
MATTEO (*timidamente*) — Te ne vuoi proprio andare?
GIOVANNI — Sì.
MARCO — Come vola il tempo!
MATTEO — Ci scriverai almeno qualche volta?
GIOVANNI — Credo di sì.
MARCO — Se ti trovi a passare da queste parti, verrai a farci una visita?
GIOVANNI — Naturalmente. Ma non so quando tornerò. Ho tanti posti da vedere!
MARCO — Già. Hai diritto di divertirti un po'. E' il tuo tempo!
MATTEO — Già. (*Una pausa. I quattro si guardano malinconicamente. Matteo per dissipare l'atmosfera*) Beh, se è proprio l'ultima sera, stiamo allegri.
MARCO — Giusto. Sturiamo una bottiglia.
MATTEO — E' un'idea. E brindiamo al nostro quartetto.
MARCO (*va al bar e prende una bottiglia*) — Chissà quando potremo stare ancora insieme.
MATTEO (*a Giovanni*) — Non dubitare: ti ricorderemo spesso con Evelina.
EVELINA (*calma*) — Non ce ne sarà bisogno. Lo ricorderete voi.
MARCO (*stupito*) — E tu, no?
EVELINA — No. Perché non ci sarò.
MATTEO — E dove sarai?
EVELINA — Andrò via con lui domani.
MATTEO — Non capisco.
MARCO — Evelina, cosa dici?
GIOVANNI — Non le badate. Scherza.
MARCO — Ah, è un gioco, Giovanni?
MATTEO — Una nuova storiella? (*Come chi si accinge a un divertimento inatteso*) Benissimo. Come si gioca? Che significa?
EVELINA (*sempre calma*) — Significa che Giovanni è il mio amante.
MATTEO — Evelina!...
MARCO — Il tuo?...
GIOVANNI — Non le date retta. Vuol dire marito.
MATTEO — Ah, già, tu sei il marito.
MARCO — Spiritoso. Giovanni il marito che... (*Ride*) Bellissimo. Divertentissimo.
EVELINA (*calma*) — Perché ridi?
MARCO (*tornando serio*) — Non si tratta di una battuta di spirito?
EVELINA — No.
MARCO — Allora, vuoi spiegarmela, perché questa proprio non la capisco.
EVELINA (*sillabando*) — Lui è il mio amante. Marito e amante.
GIOVANNI — Signorina Evelina, non le permetto...
MATTEO (*bonario*) — Un momento, Giovanni. Lascia che Evelina si spieghi.
EVELINA (*irritata*) — Insomma, come devo dirvelo? Io e lui... siamo andati a letto insieme.
GIOVANNI — Non è vero. Non è vero. Mente.
EVELINA (*dolce*) — Perché vuoi negarlo, caro? Tanto, prima o poi verrebbero a scoprirlo.
GIOVANNI — Non è vero. E' un suo trucco. Una trovata. Protesto.
MATTEO — Marco, hai sentito?
MARCO — Ho sentito, Matteo. (*Giovanni spia ansiosamente ora Marco ora Matteo*).
MATTEO — E ci credi?
MARCO — Che vuoi che ti dica? Mi sembra enorme.
GIOVANNI — Ecco. Proprio così. Enorme. Assurdo. Non è vero.
EVELINA — Volete i particolari? Benissimo. E' andata così. Tre sere fa, quando tardaste a rincasare...
MARCO — E' vero, siamo tornati tardi.
GIOVANNI — C'era l'infermiera. C'era l'infermiera. Ci avrebbe visti.
EVELINA — Lo sai benissimo, caro, che l'infermiera era andata già a dormire, dopo averti messo a letto. Poi tu mi chiamasti, e quando mi sono avvicinata, tu hai cominciato col prendermi una mano... poi...
GIOVANNI (*gridando*) — Inventa... inventa... non è vero.
EVELINA (*imperturbabile, continuando*) — ... mi hai attirato verso di te e hai cominciato a baciarmi...
GIOVANNI — Tutto falso. Tutto falso. Mente.
EVELINA (*c. s.*) — ... Mentre mi ripetevi: Evelina, Evelina, ti amo e devi essere mia.
MARCO (*ad Evelina*) — E tu?
EVELINA — Cosa volete? Era così supplichevole, così insistente...
MARCO — Giovanni, tu hai fatto questo?
GIOVANNI — No.
MATTEO — Evelina, tu hai fatto questo?
EVELINA — Sì.
MARCO — A chi devo credere?
GIOVANNI — A me. A me. Diamine!
EVELINA — A me, Marco. Vi ho forse mai mentito?
MARCO — E' vero. Non ha mai mentito.
MATTEO (*perplesso*) — Sarebbe la prima volta.
EVELINA — E poi, perché lo farei?
MARCO — Già. Perché?
EVELINA — Voi, certo non mi perdonereste di aver tradito la vostra fiducia.
MATTEO (*poco convinto*) — E' vero. Non ti perdoneremmo.
EVELINA — E mi scaccereste di casa.
MARCO (*anche lui perplesso*) — Già. Se fosse vero, dovremmo scacciarti di casa. E anche lui. Tu e lui.
GIOVANNI — Ed è proprio questo che vuole. Non capite? Non lasciatevi prendere al suo gioco. Marco,

Matteo, voi siete uomini, siete intelligenti. Non fatevi mettere nel sacco.
MARCO — Un momento. Tu, Evelina, insisti nel dire che tu e lui...
EVELINA — Sì.
MATTEO — Lo giureresti?
EVELINA — Lo giuro.
MARCO (*esplodendo*) — Ma allora è vero.
EVELINA — Ma se è un'ora che ve lo dico.
MATTEO — Ma allora Giovanni sarebbe un mascalzone!
GIOVANNI (*rassegnato*) — Ci siamo. Dormitorio, ti rivedo!
MARCO — Zitto, tu. Con te faremo i conti dopo. (*A Evelina*) E perché non ti sei ribellata, perché non lo hai respinto? Perché? Parla.
EVELINA (*candida*) — Mi faceva così pena. A letto, malato, solo.
MARCO — Questo non basta. Non ti giustifica.
EVELINA (*c. s.*) — E poi, diceva certe parole...
MATTEO (*furioso*) — Che parole?
EVELINA — « Evelina, con me non è peccato! Siamo marito e moglie ».
GIOVANNI — Io?
MARCO — Ah, siete marito e moglie?
EVELINA (*innocente*) — Non è forse vero?
MATTEO — Ma se una donna non vuole, l'uomo non può. Perchè non sei fuggita?
MARCO — Perché non hai gridato? Chiamato l'infermiera?
EVELINA — Non potevo.
MARCO — Ti ha usato violenza?
EVELINA — Non potevo... perché anch'io volevo.
MARCO — Cosa, volevi?
EVELINA — Stare con lui.
MATTEO — Tu? E perché?
EVELINA — Perché gli voglio bene.
MARCO — A lui?
EVELINA — A lui.
GIOVANNI — Addio.
MARCO — Insomma, adesso vorresti farci credere che non è stato solo per pietà, ma per affetto.
EVELINA — No.
MARCO — Ah, no?
EVELINA — Per amore.
MATTEO — Inaudito. Adesso ti sei messa anche a volergli bene?
EVELINA — No. Lo amo.
MARCO — Anche lui? Come noi due?
EVELINA — No.
MATTEO — No?
EVELINA — No. Adesso a voi due voglio bene soltanto. Lui lo amo.
MARCO — Lo ami?
EVELINA — Sì. Tanto.
MARCO — Hai sentito, Giovanni?
GIOVANNI — Ho sentito.
MATTEO — E cosa rispondi?
GIOVANNI — Fate voi.
MARCO — Eh?
GIOVANNI — Buttatemi fuori. Picchiatemi; denunciatemi. Fate quello che volete. Tanto io so quello che m'aspetta. E so già quello che diranno gli amici nel vedermi riprendere il mio posto nella fila. Oh, era troppo bello perché durasse.
EVELINA — Al dormitorio tu non ci torni.
MARCO — E gli dai anche del « tu »?
EVELINA — Sì. Lo amo. Non ve l'ho detto?
MATTEO (*ad Evelina*) — Adesso capisco perché dal giorno che l'hai sposato, ogni volta che io... mi dicevi che avevi l'emicrania.
EVELINA — Sì. E' per questo.
MARCO (*a Matteo*) — E con me? Anche con me.
MATTEO (*a Marco*) — Mal di capo?
MARCO — No. Mal di denti.
MATTEO (*a Evelina*) — Insomma ci hai preso in giro. Anzi ci avete preso in giro tutti due.
GIOVANNI (*rassegnato*) — Per me, ve l'ho detto: fate come credete. Se preferite, picchiatemi. O vi piace più buttarmi fuori a calci?
MARCO — Certo che ti buttiamo fuori. E subito.
EVELINA — Bene. Se buttate fuori lui, cacciate anche me. Perché io vado dove va lui.
GIOVANNI (*a Evelina*) — No. Te l'ho già detto. Con me non vieni. Povero, ma solo, almeno.
EVELINA — Non puoi respingermi. Sono tua moglie. Ti farò arrestare.
GIOVANNI (*a Marco e Matteo*) — La sentite? E' questa la vostra Evelina?
MATTEO — Evelina, non ti riconosciamo più.
MARCO — Come puoi parlare a noi, così, tu?
EVELINA — Non è colpa mia. Non sono stata io a voler tutto questo. Siete stati voi due ad organizzare tutto.
MATTEO — Ma tu eri d'accordo.
EVELINA — Lo so, Matteo. Ed io ho accettato appunto perché vi volevo bene. E quel che più mi rattrista oggi è proprio il dover dare un dispiacere a voi due. Per nulla al mondo avrei voluto farvi del male. Forse se Giovanni fosse partito subito, il giorno stesso che l'ho sposato, adesso non saremmo a questo punto. Ma lui è caduto per le scale.
GIOVANNI — Sta a vedere che adesso la colpa è mia se son caduto.
EVELINA — No, Giovanni. E' stato il destino a darti la spinta. Proprio per fermarti qui. E far riflettere me.
MATTEO — Finiamola con queste storie.
MARCO — Sì. Tu, Evelina, resterai con noi. E lui se ne andrà.
MATTEO — Forse, col tempo, potremo anche perdonarti. Vero, Marco?

MARCO — Sì. Col tempo. E se sarai buona.
EVELINA — Mi dispiace proprio, Marco e Matteo. Ma se lui se ne va io non posso restare. La « cosa » è cominciata quel giorno in chiesa. Quella musica, quei fiori, il mio abito bianco, la gente che ci guardava commossa... Vicino a me, all'uscita, una vecchietta disse: « Una bella coppia. Stanno bene insieme ».
MATTEO — Non l'ho sentita.
EVELINA — L'ho udita io, Matteo... Io uscii fuori al suo braccio, già turbata... e tuttavia, forse tutto sarebbe finito lì... ma dopo lui è caduto... e allora...
MARCO — Allora, un corno! Tutti possiamo cadere per le scale.
EVELINA — E' vero, Marco. Ma io sono superstiziosa. E lo sposo che cade porta male.
MATTEO — Insomma, dovremmo rinunciare a te?
EVELINA (*dolce*) — Sì, Matteo. Siete ricchi e vi sarà facile sostituirmi. Lui, invece, è di nuovo povero e chi volete che si occupi di lui, se non sua moglie?
GIOVANNI (*ostinato*) — Son sempre vissuto solo. Non ho bisogno di nessuno.
EVELINA — Vedete? E' proprio un bimbo ostinato. Non vi fa pena?
MATTEO — No.
MARCO — No.
EVELINA — A me, sì. Tanta. E tenerezza anche. Perciò bisogna proprio che lo segua. Naturalmente non porto via nulla di vostro. Mi bastano questi cinque anni felici passati insieme. Non li dimenticherò mai.
MATTEO (*a Marco*) — Insomma, è proprio un benservito!
MARCO — Mi pare di sì.
MATTEO — E ce lo siamo combinato proprio con le nostre mani.
MARCO — Veramente l'idea del matrimonio è venuta a te.
MATTEO — Ma tu l'hai accettata.
MARCO — Sì, ma tu...
EVELINA — Adesso non litigate. A che servirebbe?
MARCO (*scoppiando*) — Ma io ce l'ho con lui... (*Indica Giovanni*) E' stato lui a sedurre Evelina, lui a tradire la nostra fiducia, a mancare ai patti. Non so chi mi tenga dal picchiarlo.
GIOVANNI — Sfogatevi pure. Picchiatemi.
MARCO (*gli va incontro furioso*) — Ah, sì?
EVELINA (*gridando*) — Marco! Non picchiarlo. E' malato.
MARCO (*fermandosi*) — E chi lo picchia?
GIOVANNI — Matteo, picchiami tu anche per Marco.
MATTEO (*a Giovanni*) — Detesto la violenza, io! E poi non potrei perché, nonostante tutto, non mi sei antipatico. Ed è questo che mi fa più rabbia: ti guardo, immagino te ed Evelina insieme, vorrei odiarti e invece penso: adesso se ne andranno e ricomincerà la noia delle serate vuote quando io e Marco, prima di conoscere Evelina, sedevamo per lunghe ore a guardarci in faccia senza scambiare una parola.
MARCO (*arrabbiandosi*) — Che c'entra questo, ora?
MATTEO — E' la verità, Marco. Non ricordi? E allora eravamo più giovani, almeno. Ci piaceva uscire, divertirci... Che sarà di noi adesso che Evelina ci ha dato il gusto della casa, dell'intimità domestica e le ore più belle le abbiamo passate qui?
EVELINA — Mi dispiace, Matteo. Perché non ti sposi?
MATTEO (*scattando*) — Non parlarmi di matrimonio!
EVELINA (*c. s.*) — Sbagli. Saresti un ottimo marito. E anche tu, Marco.
MARCO (*anche lui arrabbiato*) — Vuoi prendermi in giro? Smettila.
EVELINA — E allora non so proprio cosa suggerire. (*Deponendo il lavoro che sta cucendo*) E adesso bisogna che mi prepari. Faccio presto.
MATTEO — Che vuoi fare?
EVELINA — Se bisogna andare, è meglio stasera che domani. Gli addii sono sempre penosi. E passeremmo tutti quattro una notte agitata, pensando a quel che ci attende domani. No, meglio subito.
MATTEO — Perché tanta fretta? Lui non si può muovere ancora! (*Indica Giovanni*).
EVELINA — Telefonerò per un'automobile. E fino giù c'è l'ascensore.
GIOVANNI — Sì. Ha ragione Evelina. Basta che voi due mi portiate fino all'ascensore. Poi ci arrangeremo. Evelina... di là c'è il mio cappotto e il cappello.
EVELINA — Sì. Penso io. Intanto telefono per un auto. (*Va verso il telefono*).
MATTEO (*che intanto è andato incerto verso la finestra*) — Piove! Sta piovendo a dirotto!
MARCO (*quasi allegro, andando anche lui verso la finestra*) — E' vero. Piove.
MATTEO — E' proprio un acquazzone. E non ha l'aria di smettere per un pezzo.
MARCO (*indicando fuori la finestra a Matteo*) — E' vero. Vedi laggiù tutte quelle nuvole che avanzano? Eh, no, questa è pioggia che dura!
MATTEO (*voltandosi verso Evelina*) — Portarlo fuori in quelle condizioni sarebbe un vero rischio.
MARCO — Oh, sì. Sarebbe una vera imprudenza.
EVELINA — Beh, un po' di pioggia non può nuocergli.
MATTEO — Ma la sua gamba ne risentirà. Vuoi rovinarlo?
MARCO — Aspetta, Evelina. Aspetta almeno che finisca.
MATTEO — Ma sì, un'ora prima o un'ora dopo non cambia nulla.

EVELINA — Non possiamo far tardi. Dobbiamo ancora cercarci l'albergo.
MARCO — L'albergo?
EVELINA — Ma sì. Per stanotte. Domani poi cercheremo una pensioncina economica.
MATTEO — E ti pare facile? Di questi tempi! Vero, Marco?
MARCO — Figurati. Vi strozzeranno. E chissà come vi tratteranno male.
MATTEO — Tu poi che sei così delicata di stomaco. A mangiare la robaccia delle pensioni. (*A Giovanni*) Sai che anni fa è stata molto male?
GIOVANNI — Davvero?
MATTEO — Sì. Tifo. Perdette anche i capelli. Da allora deve usarsi molti riguardi.
MARCO (*a Giovanni*) — Ed è anche debolina di fegato. Le occorre una dieta speciale.
EVELINA — Beh, mi curerò.
MATTEO — Son cose che si dicono. Ma lo sai che non sei costante.
MARCO (*spiegando a Giovanni*) — Sì. Inizia una cura e poi non la continua.
GIOVANNI — Davvero?
MATTEO — E' così. (*A Evelina*) Oggi, per esempio, le hai preso le gocce?
EVELINA — Quali gocce?
MARCO (*a Giovanni*) — Vedi, non se ne ricorda già più.
GIOVANNI — Ah, Evelina, Evelina!
MATTEO — Ti dico io: è proprio una ragazzina sbadata. Bisogna starle dietro come con i bambini. Prendi la medicina. Prendi la medicina.
EVELINA (*ridendo*) — Questa, poi!
MARCO (*ridendo anche lui*) — Sì. Se prendi la medicina ti diamo la caramella.
GIOVANNI (*ridendo più forte*) — La caramella? Eh, questo mi ricorda una storiella.
MATTEO (*allegro*) — Una storiella? Sentiamo.
GIOVANNI — Quella della bimba che passa davanti alla pasticceria... la conoscete?
MARCO — No... No... racconta.
GIOVANNI — Ecco. Una volta una bimba...
MATTEO (*a Giovanni*) — Senti, perché mentre ce la racconti non facciamo una partitina?
MARCO — Ottima idea. Bravo, Matteo! (*A Evelina*) Dove sono le carte?
EVELINA — Dovrebbero essere qui. (*Le cerca in un mobile*) No. Non ci sono. Forse sono di là.
MATTEO (*pronto*) — Non disturbarti. Vado a cercarle io.
MARCO — Vengo anch'io. Quattr'occhi vedono meglio di due. (*Escono tutti due quasi in fretta. Appena sono usciti Giovanni si alza dalla poltrona muove alcuni passettini veloci per la stanza ed esegue alcune flessioni sulle gambe fra l'attonito stupore di Evelina*).
EVELINA (*con un grido subito soffocato*) — Giovanni, ma tu...
GIOVANNI — Sì, io...
EVELINA — E la gamba? Il femore?
GIOVANNI — Mai rotti.
EVELINA — E la caduta?
GIOVANNI — Ho lavorato in un circo equestre.
EVELINA — E il medico?
GIOVANNI — Siamo d'accordo. L'ho pagato.
EVELINA — Canaglia!
GIOVANNI — Sì.
EVELINA — Ma allora tu...
GIOVANNI — Sì. Ti amo.
EVELINA — E adesso?
GIOVANNI (*rassegnato*) — Lavorerò.
EVELINA — Attento. Eccoli! (*Giovanni torna rapidamente sulla poltrona. Prima di entrare Marco e Matteo bussano alla porta*) Avanti.
MATTEO (*entrando*) — Ecco le carte.
EVELINA — Perché avete bussato?
MATTEO (*imbarazzato*) — Non so. M'è venuto così...
MARCO — Sì... Anch'io, così.... senza pensare.
MATTEO — E adesso giochiamo. (*Prendendo posto*) Siedi, Evelina.
EVELINA — No. Intanto che distribuite le carte vi preparo un buon cocktail.
MARCO — Brava.
MATTEO — Allora, a te le carte, Giovanni.
MARCO — Com'era quella storiella?
GIOVANNI — Ah, subito.
EVELINA (*che è andata verso la finestra*) — E piove ancora!
MARCO (*senza alzarsi, dal suo posto*) — Oh, questa è pioggia che dura un giorno. Due. Forse tre.
MATTEO (*di rincalzo*) — Oh, puoi dire anche una settimana.
MARCO — E chissà? Forse anche più.
MATTEO — E se non piove, sarà freddo.
MARCO — O nevicherà.
MATTEO — Oh, sì. Avremo un brutto inverno. Lo dicono anche i giornali.
MARCO — Sì... E' vero. L'ho letto anch'io. (*Evelina torna con i bicchieri*) Allora, Giovanni, questa storiella?
GIOVANNI (*con un impercettibile sorriso verso Evelina che glielo ricambia*) — Ecco. (*E mentre continua a dare le carte comincia a raccontare*) C'era una volta una bimba... una bimba molto golosa... (*Lentamente, mentre i quattro sono seduti in circolo. cade la tela*).

FINE

★ Alla prima rappresentazione all'« Odeon » di Milano il 27 ottobre 1954 le parti furono così distribuite: Evelina (**Andreina Paul**); Giovanni (**Giuseppe Porelli**); Matteo (**Gualtiero Rizzi**); Marco (**Giovanni Conforti**); Il cerimoniere (**Federico Collino**); Claretta (**Lina Consoli**); Un'infermiera (**Giulia Gentili**).

★ **Copyright, 1954, by Nicola Manzari.**

Epistolario

SABATINO LOPEZ | DARIO NICCODEMI

1916-1925

« Ho ricevuto la tua: che fai " una vita feroce " lo vedo, lo immagino. Tu hai l'abitudine di far tutto sul serio, d'impeto, testa cuore gambe... e il resto (l'amore, il teatro, il direttore... il presidente: ex - ora per me sei ex) e così non è possibile che tu non abbia un sovraccarico spaventoso. Con risultati eccellenti, facendo convergere l'attenzione su di te, sulla tua Compagnia, eccitando e sovreccitando il pubblico, obbligandolo a fermarsi, a guardar te, voi, e possibilmente solo voi. È il riflesso di quella intensità di vita per cui quando fra cent'anni creperai potrai dire di averne vissuti mille... Curioso di tutto, di tutti, aperto a tutti, mai stanco e sempre un po' stanco... va là, sei un uomo che val sempre la pena di conoscere, di aver conosciuto ».

Così scriveva mio padre, Sabatino Lopez, a Dario Niccodemi il 10 aprile del '22; Niccodemi era a Roma con la sua Compagnia, al culmine della popolarità, ammirato dalle platee come autore e come direttore; e anche i più accaniti avversari del suo teatro dovevano pur riconoscergli la perspicuità dell'ingegno, la mirabile capacità organizzativa, la signorilità della sua passione per le scene.

Niccodemi e Lopez (lo ricorda mio padre nel suo volume di memorie della Biblioteca Moderna Mondadori, S'io rinascessi) *si erano visti la prima volta sul principio del secolo ai Bagni Pancaldi della nativa Livorno. Presto si conobbero, sùbito diventarono amici, e per sempre. Un'amicizia così piena e fraterna che, come vedremo, riuscì a superare anche momenti di burrasca: contrasti verbali e soprattutto scontri epistolari di rara violenza.*

Non ho trovato traccia, purtroppo, delle lettere che i due commediografi si scambiarono dai primi del '900 sino alla prima guerra mondiale; ma quelle che da una parte e dall'altra mi sono pervenute (di Lopez a Niccodemi solo del 1922; di Niccodemi a Lopez dal 1916 al '25 e oltre) bastano già a ricostruire il carattere di quella amicizia e a rievocare salienti episodi della loro vita e del teatro italiano d'allora. Stralci di questa corrispondenza — oltre che nel citato volume S'io rinascessi *— sono stati coraggiosamente pubblicati da Luigi Pescetti nella signorile rivista municipale* Liburni Civitas *(fascicoli I-II-III-V-VI del 1941) in pieno periodo « razziale »; ci sembra tuttavia cosa utile completare oggi quelle molto parziali e non sempre esatte citazioni, come documento di vita e di arte, di carattere e di costume.*

Il primo gruppo di lettere di Niccodemi risale — come si è detto — agli anni della prima guerra mondiale. Dario era stato chiamato dal generale Alfieri a far parte del Ministero della Guerra, e la schiavitù della burocrazia lo innervosiva e avviliva: « Faccio l'impiegato!! T'immagini che cosa sia, per un carattere come il mio che non ha mai tollerato freni, questa schiavitù, questo fatto assurdo di essere una delle tante prede del lento, rugginoso e vorace ingranaggio burocratico? Eppure è così. Si parla della meravigliosa adattabilità dell'uomo a tutte le evenienze del destino,

eppure non mi riesce di adattarmi un corno, a questa amministrazione della mia volontà. Ho fatto richiesta per andare in Zona di guerra per vedere, foss'anco da lontano, la vita di lassù. E aspetto risposta » (estate 1917).

Ma al fronte non ebbe più occasione di andare; nemmeno dopo che al generale Alfieri succedette lo Zuppelli: « C'è da augurarsi ora che il nuovo Ministro mantenga quel che fece con tanta opportunità ed intelligenza il generale Alfieri — scrive il 23 marzo del '18. — Lo spero ma non potrei garantirlo. Pare che il generale Zuppelli abbia delle idee rigidissime. Ma tutti i ministri hanno delle idee rigidissime quando salgono! ». *Girava di città in città seguendo gli eventi del teatro suo e d'altri, poiché il teatro era per lui la vita, un modo anche quello di resistere e di tener saldo lo spirito degli Italiani. Né i più drammatici eventi della patria lo lasciavano dimentico. Da Venezia, il 23 novembre del '16, aveva scritto una famosa e ispirata lettera:*

« Qui, in un'ampia stanza del "Danieli", dinanzi alla laguna divina, piena di luce, di vita e di colori, lavoro assai bene al secondo atto de *La maestrina* e alla commediola per « La Lettura » +++ (1). Non ti dico niente di Venezia in lutto di luce e di rumore, la notte. Nessuno, neanche d'Annunzio, che ha sentito Venezia più di quanti ne scrissero; neanche lui ha saputo rendere l'emozione, la sensibilità fremente e muta di queste notti veneziane. Figurati, dunque, se oserei, io, tentarlo. È indescrivibile. È irrendibile. È un dramma di buio e di silenzio, come mai ce ne fu. È una città che non respira nel sonno; che muore tutte le sere. I palazzi sono scheletri neri che aspettano la bomba che può buttarli giù. E non c'è musica, non c'è poesia, non c'è parola che possa dare l'idea della tragica malinconia dell'urlo delle vigilie che ogni mezz'ora dicono: "Buona guardia, nell'aria! ". È un conforto e una minaccia che corrono come tremiti da palazzo a palazzo, da canale a canale, da meraviglia a meraviglia. Non ho mai visto una più maestosa solennità, neanche nelle notti del deserto, tra le piramidi e tra le sfingi. Venezia vive fieramente l'ora più tragica della sua tragica vita. E mai, mai, mai, dacché sono uomo, ho sentito, come ieri, in San Marco, un più profondo amore, una più alta pietà, un più intenso fervore. Ho pianto, come piansi quando morì la mia mamma; e ho sperato, come speravo, di non vederla morire. Non so che cosa potrà accadere ancora nella mia esistenza, ma sono sicuro che ho raggiunto, ieri, la vetta delle emozioni possibili ad un cuore umano. Credi: d'ora innanzi, quando diremo " Venezia", magari mentalmente, bisognerà togliersi il cappello ».

Non meno commossa la lettera partita da Roma il 6 novembre del 1918, l'indomani della Vittoria: « Caro Sabatino, viva l'Italia! Viva Trieste! Viva Trento! Viva la nostra divina esultanza! +++ Roma è sublime. E in questa festa, la più grande, cioè la sola della nostra vita, è stata Roma in tutta l'ampiezza sconfinata della parola. Immagino che anche Milano sarà stata bella. Ma qui, oltre la bellezza, finalmente visibile, degli animi, c'è anche la bellezza che i secoli, laboriosamente, hanno creato. E non saprei dirti la meravigliosa affinità storica e poetica che si sentiva tra la Roma morta e l'Italia che nasceva, finalmente, dalla fatidica eredità. L'esultanza è stata frenesia; la gioia era febbre; non si poteva parlare perché si urlava; non si poteva ridere perché si piangeva, né piangere perché si rideva. Il miracolo che ha chiuso il ciclo delle nostre ansie secolari era in tutti gli occhi e risplendeva in tutte le anime. A Roma c'erano cento milioni di anime perché i morti erano proprio risorti per cantare coi vivi, l'inno, l'osanna della nostra gloria. Io sono ancora ubriaco di bandiere che schioccano, di musiche espresse ed inespresse, di canti non ancor cantati, dell'urlo infinito di un'umanità nuova. Non so come dirti; non so cosa dirti. Ti dico: Trieste, Trento, Venezia, Piave, Isonzo, Roma! Ti basta? ».

Ma questo sottofondo di trepidazioni e d'entusiasmo per i destini più vasti d'Italia non diminuiva in Niccodemi (ed è bello che così sia stato) la febbrile e altrettanto sincera ansietà e attività della scena. Anzi, pochi periodi furono altrettanto intensi di lavoro per lui e in genere per la vita del teatro italiano.

(1) Il segno delle tre crocette vuole significare frase tagliata od omessa.

In quella lettera già citata dell'estate 1917, Dario annunciava a Lopez contemporaneamente alla parola «fine» sul terz'atto della Maestrina *l'inizio di un altro lavoro intitolato* L'idolo (« Il soggetto è semplice e umano; dovrebbe venirne una buona commedia. Vedremo ». *Nell'autunno successivo, il 27 novembre del '17, ecco una lettera in cui Dario rievoca la «prima» milanese della* Maestrina *con Emma Gramatica:*

« Credo che *La Maestrina* non poteva andare meglio. Il risultato milanese è superiore, parecchio, a quello romano benché le condizioni in cui Emma è andata in iscena — compagnia improvvisata, teatro sviato, difficoltà di provare, ecc. — non siano paragonabili a quelle di Dina Galli. Ne sono contento tanto per la commedia quanto per Emma ».

La letterina termina con una punta di giustificata ironia:

« La stampa è stata cattiva, credo un po' più cattiva di quanto il lavoro meritava. Ma siccome lo sapevo, non ne sono stato sorpreso. Bisognerà che mi decida ad avere un fiasco; allora, soltanto allora, l'ostilità professionale della critica cambierà di tono e di forma. E basta ».

Il 13 giugno del '18 Ermete Zacconi dava in «prima assoluta» a Milano, il Prete Pero. *Niccodemi, dopo aver ascoltato l'interpretazione zacconiana, si trasferisce a Livorno, dove la commedia andrà in scena con Armando Falconi la sera del 21. Ma già a Milano è scoppiata una furibonda polemica che si trascinerà a lungo: il rievocarla in particolare sarebbe esorbitante, e basti perciò ricordare che l'attacco fu scagliato da un folto gruppo di clericali, appoggiati dal quotidiano «L'Italia»; a costoro non era piaciuta la figura del protagonista — sacerdote liberale, acceso d'amor di patria, fieramente sdegnato contro i formalismi e le convenzioni — né tanto meno eran piaciute le folate polemiche contro quello che Niccodemi chiamerà «pretorame assoldato all'Austria». Il contrasto si polarizzò attorno a un particolare della commedia, e Niccodemi venne accusato d'essersi inventata, in una Bolla papale, l'autorizzazione in casi eccezionali al proscioglimento dal segreto della confessione. Così stavano le cose quando Dario scrisse da Livorno a Lopez, in quegli anni direttore della Società degli Autori:*

« Dalle prove che ho già viste qui, deduco che l'aver dato ad Armando la commedia, non è un grande o colossale errore. Non so se la parte sia da primo attore, da promiscuo o da caratterista, so che Armando, salvo qualche piccola esagerazione già attenuata, l'ha impostata a meraviglia e che ne trae efficacissimi effetti di comicità, di forza e di emozione. +++ Fin da principio pensai che Zacconi e Armando ne sarebbero stati — con grandi sproporzioni – i migliori interpreti. Se devo molta gratitudine a Carini per avere messo in scena *I Pescicani* e *La Piccina* non ne devo avere meno per la Compagnia di Tina di Lorenzo che è quella che recita di più e meglio le mie commedie. Vorrei poter creare delle città per contentare tutti ma questo miracolo è un po' difficile. Scriverò a Carini per dirgli le stesse cose che ho dette a te. Qui andremo in scena dopodomani, venerdì. Certo faccio dei grandi sforzi per dimenticare la voce, gli occhi, la bonarietà, la meravigliosa semplicità di Zacconi, ma non ci riesco. La sua creazione è così potente, così prepotente, da sbiadire tutte le altre, per quanto buone e ingegnose e laboriose. È il quadro che prende gli occhi e l'anima e che fa sparire tutti gli altri. Ora, con questo primo elemento di paragone, posso valutare in tutta la sua grandezza il capolavoro che Zacconi ha fatto colla materia che gli ho dato. L'eco delle polemiche milanesi è giunta qui ed ha accresciuto l'aspettativa. Il vescovo di Livorno pare che sia in grandissima agitazione; e mi dispiace perchè è un nobile prelato di coscienza veramente italiana, ma non ho mica voluto toccare quei sacerdoti che, come il vescovo di Udine, o di Pisa, o di Brescia, onorano la religione e la patria. Perché, bollando il pretorame assoldato all'Astria, devono sentirsi offesi i sacerdoti che avversano l'Austria come me? Perchè si vuol generalizzare i fatti particolari esposti nella mia commedia? Proprio non lo capisco » (19 giugno 1918).

In quella tempesta di polemiche, diffide, denunce, divieti sul Prete Pero *il successo della commedia ingigantiva:*

« Ieri ci fu una mattinata per i soldati — scrive Niccodemi sempre da Livorno dieci giorni

dopo. — Ce n'erano duemila, col generale d'Avanzo comandante della divisione, col *cappellano che applaudiva* più degli altri. L'entusiasmo dei soldati fu indescrivibile e lo spettacolo prese in certi momenti le proporzioni di una vera manifestazione nazionale ».

Passa un mese, la commedia (che nel '20 venne pubblicata da Treves con una prefazione vivacemente polemica dell'autore) continua a sollevare vespai: ci si intromette « Fanfulla », cioè Luciano Zuccoli, che sul « Tempo » di Roma scrive (sono parole di Niccodemi - 31 luglio 1918) « un'incredibile e incredibile filastrocca di menzogne, di contumelie, di insulti e di offese contro di me. Così, a freddo, intempestivamente, senz'altro scopo che quello, clericale, di nuocere a *Prete Pero* e di screditarmi non solo come autore ma anche come uomo ». *Sicché adesso Dario ha deciso di rispondere per le rime sul « Giornale d'Italia »; e adesso non vede l'ora di incontrarsi con Zuccoli:* « Non ci divertiremo, probabilmente, né l'uno né l'altro; ma lui, meno di me. Eppure, ricordi? con quanta simpatia ti parlai di lui dopo averlo conosciuto? ».

Si diceva del travaglio che in quel tempo assillava la società teatrale italiana. È ancora da scrivere una cronaca delle polemiche intervenute nell'àmbito della Società degli Autori e della Commissione d'Arte Drammatica, contrasti che dovevano culminare nelle dimissioni date da mio padre da direttore della Società: egli ne uscì senza indennizzi, senza liquidazioni, per aver preso le parti — da galantuomo e più che galantuomo quale era — degli attori contro l'irrigidimento di alcuni suoi colleghi autori, imputati a reclamare una percentuale più alta sulle commedie rappresentate, a discapito degli interpreti. Per un significativo paradosso, quelli che più tenacemente si batterono in favore dei comici furono i due commediografi più rappresentati a quel tempo: Niccodemi e Lopez, mentre Re Riccardi, gerente di un vasto repertorio straniero, si avvantaggiava inserendosi abilmente fra le due parti (anzi, tre) in disaccordo. Tutto ciò è ampiamente dibattuto nella corrispondenza che stiamo esaminando; e se riporteremo qui soltanto alcuni passi delle veementi lettere di Dario, omettendo anche alcuni nomi, lo faremo per devoto rispetto al desiderio di Lopez che mai, *né a voce né tanto meno per iscritto, si abbandonò a rievocare le battaglie di allora: asperrimo durante i dibattiti, difensore strenuo di altrui per desiderio di giustizia, anche se a discapito dei propri interessi materiali come autore e come direttore della Società, non volle però, nemmeno a distanza d'anni, lasciar memoria dell'intransigenza dei suoi avversari.*

Scrive dunque Dario il 27 luglio 1918 da Roma: « Nell' " Idea Nazionale " di ieri c'era un lungo articolo sulle sedute della Società. Deve essere stato ispirato da *** o da uno di quelli che la pensano come lui: che si deve essere poeti, sì, ma devoti a San Quattrino. Risulta da quell'articolo che noi altri, i generosi, quelli che vogliamo agevolare veramente i rapporti fra autori e capocomici, anche a scapito dei nostri interessi, siamo i distruttori del teatro italiano. Il fatto è proprio curioso. +++ Spero che la Commissione non cederà di un... centesimo, poiché l'ignobile dissidio è una questione di centesimi. +++ Mi pare, caro Sabatino, che lo spirito di solidarietà che dovrebbe essere tanto saldo nella nostra Società, s'indebolisca ad ogni riunione. E non prevedo un avvenire allegro! Tutti questi avidi finiranno per distruggere il fondamento morale della Società che è quello di una perpetua uguaglianza per tutti. Ognuno vuole essere il proprio amministratore per tirare più farina al proprio sacco. Ognuno vuole imporre la propria volontà o, piuttosto, la propria vanità e, così, la volontà collettiva della Società perde la sua forza e la sua facoltà protettrice. Non è uno spirito di fronda che agita la nostra Società, ma uno spirito di rapina. E, vedrai, i capocomici torneranno al repertorio Re Riccardi e, più che mai, a quello di dominio pubblico. E faranno bene, poiché certi autori italiani colle loro intransigenze e le loro avidità disconoscono ed annientano l'azione della Società. +++ Bisogna combattere e con tutti i mezzi questa tendenza feroce e io sono disposto a moltiplicare la mia produzione e a darla al tre, al due, all'uno per cento pur di prendere il sopravvento su questi sporcissimi mercanti! Darò a Musco *Prete Pero* ad una tariffa minima. Farò per lui una commedia di cui ho l'idea molto viva in testa. Farò della *Maestrina* un *Maestrino...* ».

E quattro giorni dopo, 31 luglio '18: « La lettera di rettificazione all' "Idea Nazionale" è perfetta. Vorrei anch'io parlare con Praga di questa miserabile questione di un due per cento che, in certo modo, ci divide. Alla prima occasione gli dirò come la penso in proposito — ma tu non mollare per nessuna ragione. Sono convinto che le decisioni della Commissione per l'Arte Drammatica sono sensate ed eque; che sono anche di eccellente politica perché ci avranno, spero, conciliato attori e capocomici. Se il Consiglio intervenisse, come nella tua rettifica ammetti che possa fare, darei immediatamente le mie dimissioni ».

Le dimissioni ci furono, anche da parte di Lopez. E Dario, il 7 settembre: « Poiché tra noialtri e tacitamente abbiamo messo in vigore un regime di perfetta franchezza ti dico che rimasi un po' male di apprendere le tue dimissioni dai giornali. — Immagino che non mi hai scritto perché avevi altri gatti da pelare. In questi giorni ho corrisposto molto con Praga e, credilo, la sua desolazione di quanto accade e delle tue dimissioni, particolarmente, è veramente impressionante. — Appena avute le mie dimissioni mi ha scritto una lettera il cui dolore mi ha fatto proprio male. — Ma sono d'avviso che per impedire che la nostra Società vada proprio a farsi buggerare, bisogna che ognuno di noialtri sacrifichi qualcosa; bisogna che ci uniamo *tutti*, per far sentire che la Società esiste ancora. Ieri scrissi una lunga ed energica lettera a Praga nella quale gli dicevo che non ho un amore sviscerato per i comici, cosa di cui mi accusa, ma che sono proprio i comici, questa volta, che hanno ragione. — Che appoggio hanno avuto dalla Società? che unione e che autorità hanno visto in seno a coloro che dovrebbero equamente dirigere le sorti del nostro teatro? Nessun ordine, nessuna autorità. Ma lo scompiglio, le polemiche pettegole che hanno messo in piazza le nostre parole e persino i nostri pensieri. I comici ci piantano? — Fanno bene per Dio. — Una sola cosa mi conforta nella tua lettera. Dici che in Consiglio sarai *feroce;* e io ti dò la mia parola d'onore che lo sarò più di te. Bisogna finirla con quegli scemi che hanno convertito la Società in un mercato di piccoli interessi e di piccole vanità ».

Su questo argomento, per chi volesse accingersi a quella cronaca della Società Autori che a tutt'oggi credo manchi, potrebbe venir utile l'intero testo della lettera datata 16 luglio 1919. Ci limiteremo qui a riportarne la « tirata » centrale:

« Non ce lo dissimuliamo: nella Società, gli autori attivi e produttivi siamo te ed io. E basta. Non si può contare su altre forze. +++ Che il pubblico abbia torto o ragione non lo so, ma Talli, all' "Olimpia", fa una stagione meravigliosa, e non lo deve, certo, agli autori della Società; non ha recitato neanche una commedia di Praga, né di Bracco, né di Adami, né di Poggio, né di Martoglio, né tua, né mia! Non saprei dirti quanta e quanta pena io abbia di questi avvenimenti. Ma sono inesorabili e travolgenti; e se non si corre presto ai ripari, se non si fa della Società degli autori una vera Società di autori, nella quale gli architetti, gli avvocati, i ragionieri non possano prendere decisioni gravi e fatali per gli autori drammatici; se non si riprendono le trattative col repertorio Re Riccardi fino ad averlo, *a qualunque costo;* se non si hanno con noi *tutti* gli autori, vecchi e giovani, buoni e cattivi, se non si trasforma radicalmente l'organismo, la Società è *fottuta.* E non trovo una parola più adatta per dire che è fottuta ».

Ma anche queste pur vibratissime ambasce per le sorti della Società Autori non distoglievano Niccodemi — come non lo distoglievano quelle della guerra in atto — dal suo lavoro di scrittore. Anzi, fu — questo periodo — uno tra i più fecondi suoi, e la popolarità di Dario fu tale che le Compagnie primarie inserivano due, tre, quattro commedie di Niccodemi nel giro d'una sola annata, sicuri di far teatri pieni. Il 17 agosto del '18 Dario, chiedendo a mio padre di convincere Ruggeri a non portare lui il Prete Pero *a Roma* (« Sai quel che penso dell'interpretazione di Zacconi. Penso che non dovrebbero esisterne altre. — A Roma specialmente, dove i clericali preparano un'aspra battaglia, sarebbe necessario che la commedia fosse difesa dal miglior interprete ») *aggiunge:* « Puoi, per esempio, garantire a Ruggeri che a novembre avrà *La volata;* e lui ha, inoltre, *Il titano* — prima ripresa

dopo il trionfo personale che ebbe l'anno scorso —, e *Il Rifugio*. Sono tre commedie; sarebbero quattro; sarebbero troppe, specie dopo le recite della Carini-Gentili che rappresenteranno *Aigrette*, *Pescicani*, *Nemica* e *Piccina*. Troppo Niccodemi ».

Sempre da Roma, nell'autunno successivo, scriverà: « Non ti puoi immaginare che cosa sia Roma in questa sua autunnale primavera: la meraviglia delle meraviglie. E neanche puoi immaginare con quale e quanta contentezza io dimentichi, per qualche giorno, le commedie ed i commedianti, le baracche ed i burattini. Uff!... In certi momenti e casi, dimenticare è la più sublime delle facoltà. +++ Ciao! c'è una grande messa cantata in San Pietro. Ci corro. Nel 1811, Stendhal, per una messa cantata in San Pietro, lasciò una donna e non fece colazione. Io, donna non ce ne ho e la colazione l'ho fatta, dunque la mia sensibilità di percezione e di giudizio non sarà acuta come quella del Maestro. Ma se tu vedessi Roma: sole e luce, magnificenza materna e cordialità sorridente: ad ogni angolo di strada un giardino sintetico, ad ogni sguardo in aria una meraviglia solenne. " Perché le altre città esistono? " si domandava Shelley. E me lo domando anch'io. Questo è l'Urbe; è la concentrazione perfetta di tutta la nostra razza, di tutta la nostra civiltà e di tutte le nostre speranze! Ciao hombre! Ti abbraccia Dario ».

Pari entusiasmi gli susciterà il golfo partenopeo: « Se avessi l'anima letteraria — *scriverà il 9 aprile del '20* — ti descriverei le meraviglie della gita e il radioso splendore di Napoli, meraviglia delle meraviglie. Alle sette del mattino sono sul terrazzo della mia camera, poco men che nudo, e guardo questa benedizione di mare e di cielo, ed il Vesuvio viola che fuma, fuma come certi autori fan commedie: a getto continuo. Ma tra gente del mestiere è inutile cercare di darsela a bere, e ti risparmio le descrizioni. Le concreto tutte in una domanda: perché viviamo a Milano? ».

Siamo così arrivati al periodo più interessante della vita di Niccodemi: quello in cui, pur senza abbandonare l'attività creativa (sulla quale oggi è di moda accanirsi, salvando sì e no dagli aspri biasimi L'alba il giorno e la notte) *si fece direttore e organizzatore della Compagnia che ebbe ad interpreti la Vergani, Lupi, Cimara, Besozzi, Almirante, e si impose nella storia del teatro italiano per l'affiatamento e l'eccellenza delle interpretazioni e per vastità e importanza di repertorio. Dall'epistolario con mio Padre la troviamo già ai passi preliminari e già fonte di infiniti patemi d'animo per il suo direttore:* « Non puoi immaginare — *scrive Dario il 3 dicembre del 1920 da Roma* — quale cumulo di preoccupanti problemi da risolvere mi stia di fronte dacché sono qui. Niente è facile; neanche pagando. Figurati, per esempio, che da quindici giorni cerco inutilmente e affannosamente un locale per mettere scene e mobili. Tra non molto tutto deve arrivare qui e non so proprio dove ficcare tanta roba! E questo non è il più importante dei problemi ».

Poche righe più sotto è il primo accenno a quella che sarà La distanza, *commedia in 3 atti che Lopez ideò per la nuova Compagnia:* « Tra poco pubblicherò il *cartellone* e vorrei che tu mi dicessi il titolo definitivo e l'epoca in cui potrai e vorrai consegnarmi il copione. Scrivimi. *L'alba, il giorno, la notte* è poco men che finita. Te la leggerò a Milano tra pochi giorni ».

Quale fu il programma inaugurale della Compagnia al « Valle » di Roma, nel marzo e aprile del 1921, ce lo ricorda a puntino questa lettera da Frascati, che varrà la pena riportare intera come specchio fedele del miracoloso fervore di Niccodemi (è del 24 febbraio), anche se i propositi e le date non furono esattamente rispettati per sopraggiunte esigenze diverse: « Ti avrei scritto tante cose se non fossi stato proprio travolto da questo indescrivibile turbinio di lavoro. Non mi rimane un minuto libero. Proviamo nove, dieci e anche undici ore al giorno. — Sono stracco, sfinito, afono; ma sarei ingiusto se aggiungessi che sono insoddisfatto. — La compagnia è proprio di prim'ordine, elastica e finora piena di fervore per il lavoro e di rispetto per me. — Andremo in scena il 23. Credo che lo spettacolo meriterà il successo perché oltre Giulietta e Romeo, gli altri tutti, che sostengono la commedia che inquadra il duetto tragico, sono efficaci, veramente vivi e divertenti. Il cartellone affisso tre giorni fa sui muri di Roma ha impressionato. Ed è magnifico!

È un programma che da un pezzo non si vedeva in Italia; eppure sono sicuro di non aver promesso più di quanto potrò mantenere. Con questa compagnia si può affrontare e superare qualunque difficoltà. Ed eccoti l'ordine degli spettacoli. Giovedì 23: *Romeo e Giulietta;* eppoi Giulietta finché resisterà. Giovedì 17, prima mattinata d'abbonamento: *Il topolino* di Pailleron con una breve chiacchierata mia, più per presentare gli altri conferenzieri che per parlare dell'autore del mondo della noia. Giovedì 24: *Moglie e buoi dei paesi tuoi*, colla tua conversazione. E il giovedì seguente *L'ajo nell'imbarazzo* con quella di Ferdinando Martini. Dopo farò il *Ventaglio* di Goldoni e parlerà Ugo Ojetti. Tutto è stabilito e pubblicato. Perché non porti anche la tua signora? Roma è sfolgorante in questo dolcissimo inverno. Il tuo viaggio è pagato, quello della famiglia sarà pagatissimo dagli incassi de *La Distanza* che metterò in scena subito, dopo le prime due novità, *Una donna debole* e *Alba, giorno, notte.* Ti aspetto e ti abbraccio. Tanti baci affettuosi e tanti pensieri d'inalterabile amicizia intorno a te. Tuo Dario ».

La risposta all'invito di Dario fu inaspettatamente negativa: la lettera di Niccodemi raggiunse il destinatario in un suo momento — rarissimo — di totale sfiducia. Non sappiamo che cosa fosse andato per istorto, ma è probabile che si trattasse, oltre che d'un episodio singolo, d'una atmosfera generale; il tipico nervosismo dei pubblici e specie della critica in giorni di crisi per l'intera società. Si era in un clima di dopoguerra ossia, per dirla con termine di moda, di « revisione di valori » e perciò di rivolta contro il teatro cosiddetto borghese — una rivolta per fatalità di cose indiscriminata e spesso crudele, sempre preconcetta. Lopez, dopo Il passerotto *del novembre 1918, non aveva più dato novità in tre atti alle scene: lunga pausa per un autore tanto fecondo, dovuta all'atmosfera inquieta di cui dicevamo. Evidentemente per una qualche sua « ripresa », o in occasione di una « prima » in questa o quella città, erano volati fischi ed erano apparse sui giornali aspre parole. Persino il più sereno dei commediografi perdette in quei giorni il consueto equilibrio spirituale e sfogò il pieno della propria amarezza con Niccodemi.*

Dario, ricevuta a Roma la lettera buia di Lopez (non ne abbiamo potuto rintracciare il testo, perduto) non disarmò tuttavia; anzi. E scriveva all'amico l'8 di marzo:

« Mi portano qui in teatro la tua lettera e, mentre Romeo dice: " Oh! distruzione come fai presto ad entrare nel cervello degli uomini vinti dalla disperazione! " rispondo alla tua abbattuta lettera che mi ha fatto tanta pena. Ma come? Scoraggiato, avvilito tu? Tu che hai tanto battagliato dando esempio di una serenità inalterata e sorridente? Proprio non lo capisco e non voglio capirlo. Sono sicuro che ormai, ripreso dal lavoro, il tuo spirito si sarà liberato da ogni nevrastenia. E devi scrivermelo. — Quando il pubblico cominciò a tumultuare all'ultimo atto dell'*Ombra*, scappai disperato, corsi a rinchiudermi in una stanza del " Continental ", piansi cinque minuti, e, subito, mi misi a scrivere la prima scena della *Nemica*. Praga, Giuseppe Visconti, Broglio e Vittorio Rognon, che vennero a dirmi che l'ultimo atto era stato un fiasco, mi trovarono che scrivevo. Non c'è altro rimedio, caro Sabatino, nessun altro; e bisogna adottar quello.

« Per la *Distanza* ti dò una tregua ma voglio farti avere una trionfale rivincita e te la farò avere *O morirò con un debito sulla coscienza* (*R. e G., Atto 1°*). Ora non ci pensare; rasserenati, occupati d'altro; e quando la commedia stessa busserà al tuo cervello, rimettiti al lavoro. Aspetto quanto vorrai, un mese o un anno. — Se non la faccio a Roma la farò a Buenos Aires. Ma la farò perdio, perdio, perdio! ». « Hai terminato la tua lettera dicendo che mi vuoi bene perché *sono un amico*. Ma tu non sai *quanto* lo sono per te; non puoi sapere quanta tenerezza e quanta fedeltà c'è in questa mia amicizia. Dunque per questa amicizia, mia e tua, ti chiedo di non deludermi. Se tu mi manchi, il mio piccolo ciclo di conferenze, aspettatissimo, sarebbe sfasato; la tua defezione ne porterebbe altre. Ferdinando Martini che è trepidante come un ragazzo mi chiede continuamente se gli altri oratori manterranno il loro impegno. Te ne supplico, vieni. Quarantott'ore di assenza ti faranno bene, ti distrarranno. — Starai con noi. —

Ti racconterò degli aneddoti di " amicizia " avvenuti alla prima recita di *Romeo e Giulietta* che ti faranno rabbrividire di pietà e di schifo.
« Si tratta di non farmi passare per un burattino. Devo mantenere quello che ho promesso e tu, primo di tutti, devi aiutarmi. Nel primo giovedì, argomento della mia conferenza è questo: *Gli altri conferenzieri;* parlo di tutti ma particolarmente di Martini e di te. *Moglie e buoi* è commedia talmente facile e graziosa che tu, leggendola, puoi improvvisare mezz'ora di parole deliziose e evocatrici. — Non sarà una fatica per te ma una distrazione piacevole. — Staremo un po' insieme. Credi: ne ho bisogno ».
Non pago del letterone, Niccodemi vi aggiungeva una appendice tra seria e scherzosa rivolta a mia madre, per supplicarla a « spedirmi Sabatino anche se non vuole. Ne faccia un pacco raccomandato »; gli inviassero un telegramma di conferma poiché « la quiete dell'enorme lavoro mio dipende da questo telegramma. +++ Sono morto di stanchezza ma sereno e fiducioso ».
Il telegramma fu spedito, e il 21 marzo Niccodemi poteva riferire a Lopez che « l'annuncio della tua conferenza provocò nel pubblico un simpaticissimo applauso che mi fece molto più piacere di quanto ne avrebbe fatto uno a me rivolto. +++ Io lavoro, lavoro da far paura a me stesso. La Compagnia si accredita nel pubblico ogni giorno di più. E benché non ci sia stata sinora una affluenza eccessiva, " proprio " non mi lamento. Sono sicuro che quando la Compagnia sarà conosciuta sarà anche stimata al suo vero valore ». *Sempre in questa lettera:* « Abbiamo salutato il povero Morselli. — " Eravamo in pochi " — già; tutta gente del mestiere. Il pubblico, il gran pubblico che aveva delirato al " Glauco " era rimasto a casa. Mah! Dietro il feretro di Mozart non c'era che il suo calzolaio. Oh! gloria!!! ».
Dieci giorni dopo Lopez è a Roma per la conferenza (rimandata di una settimana) con quanto ha scritto de La distanza; *e Niccodemi a mia Madre:* « Poche ore fa Sabatino mi ha letto quel che aveva portato con sé de *La distanza.* Io che ho ormai perduta la gioia di entusiasmarmi alla lettura di commedie, sono stato veramente scosso, commosso ed entusiasmato dal vigore, dalla schiettezza e dalla grazia di quel primo atto; e da quanto ho conosciuto del terzo. Vera ed Almirante che assistevano alla lettura hanno avuto la stessissima impressione. — Credo sinceramente e fermamente che Sabatino ha nelle mani la sua più bella e ampia commedia. Ma deve farla subito; senza indugi; senza paure. Quando mi scrisse per dirmi che non sarebbe venuto a Roma fui proprio addolorato del suo scoramento. — Sono proprio lieto di avergli risposto in modo da far cambiare le sue idee cupe. Ho ritrovato il mio vecchio Sabatino, semplice e saldo nei suoi proponimenti. +++ Vorrei cara mia Amica che lei lo costringesse a lavorare; a lavorare più che può per non tardare la clamorosa rivincita che avrà, ne sono sicuro, con *La distanza.* Gliela metterò in scena con tutto l'amore della mia amicizia e con tutta la cura della mia ammirazione. +++ Mi sono affezionato a quella commedia come se fosse mia (Dio lo volesse!) e lei che mi conosce e mi sa incapace di calcolo non deve neanche supporre che il mio fervore sia fervore di capocomico per una " novità " di eccezionale sapore. No; sono l'autore, sono l'amico e sono l'ammiratore. Lo creda ».
Gli auspici sono dunque buoni e continuano ottimi nelle settimane successive. Il 27 aprile: « Nei pochi giorni in cui sei stato qui hai certamente capito " l'agitato con fuoco " della mia vita. È dunque inutile che ti chieda scusa dei miei lunghi silenzi. Del resto tra noi due si è stabilita una tale armonia d'affetto che niente, ormai, può turbare. Non è vero?
« Aspetto il copione. Mandamelo. La commedia di F. M. Martini è stato un grande successo " romano ". La compagnia è entrata definitivamente nel favore del pubblico e, ora, malgrado i non lieti tempi che corrono, il " Valle " rigurgita di gente, ogni sera. E per questo ti dico che è il momento propizio per lanciare la tua commedia. Vorrei studiarla e provarla con calma per darne una interpretazione che si avvicini quanto più è possibile alla perfezione. — Sono sicuro che ne rimarrai contento. Mandami quel che c'è di pronto. Non tardare. — Proviamo

ora la commedia di Pirandello, vero rompicapo in tre atti. Dopo farò la tua *Distanza...* ». *Nel settembre la Compagnia Niccodemi è a Milano* (*Lopez ancora in villeggiatura*) *e Dario dà il resoconto del debutto della Compagnia al* « *Manzoni* »: « Siamo andati in scena con molto successo. Pubblico e stampa sono stati concordi ed unanimi nel constatarlo. Meno male. +++ Dimmi come stai, quando vieni, se hai lavorato, se la " distanza " tra la tua commedia e la prima recita è diminuita. Dimmi tante cose; ma dimmi che vieni presto ».

La sera del 28 ottobre del '21 La distanza *ha il suo debutto assoluto. Teatro gremito, tre chiamate al primo atto, cinque al secondo, l'autore — tornato in città — compare alla ribalta, il terzo atto si chiude trionfalmente. La critica favorevole, anche se con qualche riserva. Praga è tra i più entusiasti, ma a qualcuno l'assunto* (*l'impossibilità di un matrimonio fra due persone di diversa classe sociale*) *appare decisamente reazionario, controcorrente, quasi grottesco per i tempi, e questa accusa esploderà, come vedremo, a Torino e a Roma soprattutto.*

Il successo e la buona critica accompagnano la commedia a Genova nel dicembre successivo e nel gennaio a Napoli, con Palmarini e la Capodaglio. Ma con la « *prima* » *di Torino* (*30 gennaio '22*) *il vento cambia di direzione.* « Ho visto "La Stampa" — *scrive mio padre il giorno dopo da Milano.* — Mi è parso di capire che il successo è stato " mediocre ". Mi è riuscito più doloroso il fatto, dopo il grande successo di Napoli. Ora che il lavoro è dato ti dico schiettamente che se avessi saputo delle sostituzioni di attori ti avrei pregato di " non " dare il lavoro a Torino e fin d'ora ti prego, ove la stessa cosa dovesse avvenire, di " non " darlo a Roma ». *Risposta immediata di Niccodemi, il primo febbraio:* « La stampa e non il successo è stato mediocre. Il successo è stato quale te lo telegrafai; e se tu fossi stato qui avresti visto e capito che le sostituzioni a cui sono stato costretto hanno conferito all'interpretazione maggior calore e maggiore efficacia ». *Ma queste e le successive parole non convincono affatto né l'autore né l'amico, evidentemente ancora scosso di nervi; tanto più che la commedia non supera la seconda recita. Si intromette fra i due l'allora direttore della Società degli Autori, Alessandro Varaldo, con una lettera che si desume severissima, e Niccodemi risponde con altrettanto rigorosa, gelida asprezza. Lopez va su tutte le furie:* « Solo oggi ho letto quanto ti scrisse Varaldo circa *La distanza* e quanto tu scrivi a Varaldo con la tua lettera ». *Mai si sarebbe aspettato* « una fredda e meditata epistola ufficiale come quella. Ti fa torto come non puoi credere. — Ah, povero Dario, ma chi ti ha suggerito? ». *Piuttosto che mettere in piazza la polemica* (« non è bello che due amici — il Presidente e un Consigliere — vadano dinnanzi alla Commissione e che ci si spettegoli intorno ») *propone un arbitro a scelta di Niccodemi.*

Risponde Dario (*8 febbraio '22*): « Caro Sabatino: sbagli quando pensi e scrivi che sono in un periodo in cui non voglio riconoscere i miei torti: battendomi il petto col pugno chiuso di rabbia, riconosco in me il torto di essere sempre stato buono, umano, cordiale e generoso con tutti, anche, cioè, in special modo, con chi non se lo meritava. — In questa fitta schiera tu non c'entri, ben inteso, perché noialtri siamo amici e abbiamo fatto, sempre, l'uno per l'altro quel che la nostra amicizia, al di sopra di tutte le meschinità e le odiosità della vita, ci ispirava. — E ci ha ispirato spesso delle cose buone e serene... ». *Il preambolo dà il via a frasi non meno violente di quelle di mio padre; perché* « la commedia è stata recitata bene in tutti i particolari, in tutte le scene, in tutte le sue intenzioni. E potresti strillare come un galletto o come un'aquila che non cambieresti questa verità assoluta, detta, confermata dalla stampa e, quel che più conta, detta da me che stimo la tua commedia quanto puoi stimarla tu stesso »; *perché, viceversa, lui Lopez ha fatto scrivere a Varaldo tali cose che, fosse stato Dario a Milano non avrebbe risposto con una frase violenta ma* « con qualcosa di peggio che ti avrebbe, forse, fatto cambiare di parere ma certamente di connotati. E, dopo, non meno certamente, avrei pianto di dispiacere ». « Sicchè — *scrive sempre Niccodemi* — se la mia lettera è indegna lo è perché risponde a una tua indegnità iniziale ». *In conclusione, nomini Lopez l'arbitro che preferisce:* « Ti proverò, più di tutto, che per una replica di meno, un uomo come te, che è nell'età del rasserenamento, non deve offendere

un amico quale son io con accuse di perfidia, di disonestà e di premeditazione». «Vedrai, caro Sabatino — *termina questa tempestosa lettera* — che non io, ma tu, ti romperai le corna. — Ti abbraccio, ti voglio bene, trovo che *La distanza* è una bella commedia e che mi dispiacerà amaramente di non farla recitare più dai poveri cani che tanto faticosamente ma inutilmente dirigo ».

Come si vede (e abbiamo tralasciato due terzi della lettera, violentissima tutta) l'urto tra i due amici si svolgeva senza quasi esclusione di colpi; ma non si era che a metà strada. Varrà la pena di seguirli in questo episodio, che a noi pare, nella sua stessa implacabilità, nobilissimo. Soltanto due anime integerrime come Niccodemi e Lopez potevano infatti uscire senza incrinature da una polemica di questo genere, squarcio singolare nella cronaca teatrale di quegli anni.

Lopez, dunque, in data 9 febbraio, ribadisce che non esiste assolutamente il diritto di mutar interpreti senza avvisar l'autore; mette a punto certe date, anche per ribadire come egli sia venuto a conoscenza del tenore della lettera di Varaldo solo a cose fatte; accusa Niccodemi di fare la corsa alle novità (o alle riesumazioni che abbiano saporé di novità) come un qualsiasi speculatore capocomico, trascurando le riprese del repertorio italiano; contesta certe esposizioni di cifre d'incasso per La distanza *a Torino; chiede in definitiva una lira simbolica di indenizzo rinunciando alle recite romane* « cioè probabilmente a centinaia o migliaia di lire »; *e conclude:* « Piantare le commedie per cinquanta lire di più o di meno, accontentare i rompicorbelli o i prepotenti e sacrificare quelli che come me non ti chiesero mai né una replica, né una data. +++ È il mestiere che ti obbliga a questo? Sarà. E per questo considero non come un piacere ma come una piccola sventura il fatto che tu ti leghi ancora per un triennio alla buca e non ritorni al tavolino. Al tavolino, oltre che creatore, eri un amico cordiale. Alla buca — con me per lo meno — sei diventato aspro, ingiusto e irragionevole. Perché a una lettera non mia, non firmata da me, anche se eccessiva, si risponde " Voglio che questa roba me la scriva Lopez " o si dice " Lopez è diventato matto ", non si manda una lettera sudicia (non ti offenderai perché non è "tua" per quanto scritta da te) e non si va a rischio di rompere dieci anni di fraternità. Quanto ai " connotati ", e agli accenni alla mia vecchiaia incipiente, son stupidaggini che non raccolgo. Con mie commedie non rimetterai più sulle spese; questo è quel che ti preme. E sarai accontentato. Lascio il capocomico, e saluto l'ex amico Dario ».

Siamo arrivati al maximum. La risposta di Niccodemi, rispetto alle precedenti, è già conciliativa: « Ti propongo di smettere — *dice quasi alle prime righe.* — Credi, in coscienza, che io abbia avuto dei torti per te autore e amico? Li riconosco e te ne chiedo scusa. Da parte mia, in coscienza, credo che tu abbia avuto dei torti, per me amico e capocomico. Non li riconoscere e te ne scuso lo stesso ». *E più avanti:* « Non ho mai posato a mecenate. Ho tentato di fare quanto più potevo per il teatro italiano, rappresentando quanto più potevo e meglio che potevo, commedie italiane. +++ Non sono uno speculatore perché pago di persona tutto quello che faccio o tento; e sacrificando le mie qualità d'autore per mettermi a intera e devota e tenace disposizione delle commedie altrui ». *Poi la penna gli risale verso la stizza; ma subito si pente, si modera:* « Volevo scriverti serenamente e con semplicità — volevo dirti che non devi dimenticare le leggi eterne del teatro, non dell'arte, ma pedestremente del teatro; e cioè che quando una commedia piace al pubblico, può essere recitata di lunedì, alle 8 e mezza del mattino, da attori mediocri con degli stracci per decorazione scenica, che vince lo stesso tutte le prevenzioni ostili e tutte le difficoltà che le sono state, volontariamente o involontariamente, accatastate dinnanzi ». *Poi di nuovo spiega come si svolsero le cose a Torino, ammette alcuni errori suoi e di altri, ribadisce il suo amore per* La distanza *e il suo affetto per l'autore di essa. Poi:* « La mia stagione di Torino è stata inesorabile e inesauribile di fatica. Tutta la quiete del mio programma è stata scombussolata dalle malattie. Ho dovuto provare ogni giorno, cinque, sei, sette ore per potere difendermi contro l'apatia del pubblico; che ho vinta a forza di lavoro ».

Ancora poche righe, ed ecco risalire a galla tutto l'affetto, la fiducia nel conforto che potrà dargli l'amico, lo sfogo a piena voce, senza più rancori, l'invito all'abbraccio che riconcilia: « Non so che cosa dirti. — Sono molto afflitto e quasi scoraggiato. — Non farò altri trienni, stai tranquillo; ma non lo dire a nessuno. E non credere che rinunzio per le difficoltà enormi ma non insuperabili del mestiere; né per i comici che ho foggiato e disciplinato come volevo e che sono, ora, affiatatissimi con me, dentro e fuori del palcoscenico. — No. — Rinunzio per gli autori. Rinunzio per la nausea di quello che sento dire dagli autori quando metto su *La morosina*, *La distanza*, *I sei personaggi*, *Il fiore sotto gli occhi!* Lo schifo! Lo schifo! Lo schifo. Rinunzio perché sono un troppo grande uomo quando una commedia va bene e si replica; e un troppo indegno cretino quando non va bene e non posso replicarla. — Rinunzio perché la mia fierezza di autore che non ha mai reclamato niente da nessuno, neanche quando si commettevano palesi ingiustizie contro di me, si ribella contro questa nauseabonda marea di rabbiose vanità che si scaglia contro di me e che sommerge entusiasmo coraggio e speranza. E bada, Sabatino, che tu non entri e non sei parte di questa malvagità professionale. Tu mi hai dato un grave dolore credendo a tutti fuorché a me; ma tu hai creduto di aver ragione; e solo un grande successo e un gran numero di repliche ti avrebbe potuto dar torto. Ma la mia rinunzia non è dovuta al nostro incidente che è stato una goccia amara in un amarissimo mare. Essa è dovuta alla avidità, alla vanità, alla mala educazione di tanti pe' quali ho fatto ed ho creduto di fare quel che potevo. Mancano due anni di calvario. — Non scriverò nessuna commedia; ma preparo con molta onestà e molta serenità la storia di questo triennio che chiamerò modestamente *Il manuale del perfetto direttore*. E ti garantisco che ti divertirai molto leggendo documenti, lettere, accuse, entusiasmi, rabbie, sdilinquimenti di cui non puoi avere neanche la più lontana idea. E fatto questo andrò a lavorare per conto mio in pace ed in silenzio. Non c'è astio in me ma un profondo avvilimento che sento inguaribile. E ora, ciao. Vado a Roma, dopo in America. Il nostro teatro è una bolgia. — Per tre anni vi avrò portato il contributo di un po' d'educazione e d'un po' di pulizia. Mi sarà costato molta salute e molto denaro. — Non me ne pento perché ho sempre avuto l'abitudine di dare senza pentimento. — Considerami pure un ex-amico. Sei tu che perdi. Io ti considero come prima perché non sento nell'anima niente che possa diminuire il mio sentimento per te ».

Manca, purtroppo, la lettera di risposta; lacuna importante. Ma è facile ricostruirne il tono, se in data 6 aprile ci ritroviamo in pieno idillio: è Niccodemi che da Roma scrive: « Scusa il mio lungo silenzio; scusa se ti scrivo a macchina; scusa se non ho risposto alle tue ultime righe tanto simpatiche; scusa se questa vita feroce m'impedisce d'essere più presente se non meno fedele ai miei amici. Lavoro in un modo che nessuna parola può efficacemente descrivere. E vivo nello stupore di potere resistere a questa fatica. +++ Conto di fare *La distanza* ai primi di maggio, il miglior momento cioè della stagione. Ora la Compagnia è entrata nella più profonda simpatia del pubblico e l'armonia che c'è tra platea e palcoscenico non può che giovare all'esito delle commedie ».

Lopez risponde con le parole riportate in apertura di questo articolo; e parte poi in un « a fondo » che per la sua stessa irruenza polemica alla livornese non ci sembra irriverente ripubblicare né nei riguardi di Lopez né del principale accusato, il Tilgher: « Fai *La distanza* ai primi di maggio, mi dici. Falla quando vuoi. Quanto a venire, ah! no. Basterebbe la presenza di quel po' po' di b... gonfio di Tilgher per avvelenarmi Roma! Ho letto, sì, nel " Mondo " la sua conferenza. Ma si può esser più negati a giudicar di un'opera d'arte di questo pretenzioso? Perché oltretutto è dotto, scrive italianamente, è chiaro: e questo è il peggio per lui. Perché non c'è il dubbio: " avrò capito o non avrò capito? ". No, hai capito sempre: che è una zucca. Che quando si vuol ridurre il teatro in una formula, che quando gli si vuol negare anzi sopprimere il suo vero

campo, contrasto, lotta di passioni, pittura di carattere, per farlo tutto " per uso interno " come i lavativi, si ha per testa una palla di biliardo e si dovrebbe aver il pudore di tacere. " Le conquiste della critica da vent'anni... ". Ma sul serio?! " critica " chi? lui? O Croce che nega Pascoli? Borgese che da Saffo saltò alla Guglielminetti? Ma un verso di Carducci, una pagina di Verga, una scena (di quelle belle) di Paolo Ferrari val più da sola di tutte le conquiste della critica che sputa oggi su quello che ha glorificato ieri, e viceversa » (*10 aprile '22*). *Lopez fiutava aria di battaglia, non ostante un altro bel successo della commedia, col Palmarini, a Firenze. Niccodemi invece, pur dandogli corda nel suo sfogo, continuava a sentirsi tranquillo:* « Grazie della tua lettera — *rispose in data 12* — Vera ed io l'abbiamo letta insieme e non so dirti quanto e come avremmo voluto che fosse stata dieci volte più lunga. Hai ragione. E come! L'intellettualismo che tenta di invadere il teatro prende, qui, a Roma, delle forme addirittura spasmodiche; ma per questa stessa violenza la malattia non può essere che effimera. Vengano delle buone commedie semplici, chiare, immediate e vedrai dove andranno a finire le formule, i programmi ed i problemi! Non dico che si debba ritornare alle commedie che non hanno che un valore scenico e nelle quali il pensiero sia totalmente escluso, no; ma dico, ripeto, urlo che le commedie, prima di tutto, debbono essere commedie; commedie fatte per il pubblico, per la sua mentalità e sensibilità. E di questo ne ho, ogni giorno, delle prove più evidenti e conclusive. — Mi chiedi perché ho interrotto le novità? Te lo dico: perché *Gl'innamorati* del Goldoni e *I mariti* di Torelli mi hanno esaurito il teatro per molte sere. Capisci? E lì, la scienza dell'introspezione pura, dell'intellettualismo, della relatività, si chiama semplicemente verità. E il pubblico ride, piange, si diverte e applaude. Le novità le riserbo per la seconda metà della stagione che incomincia dopodomani colla *Figlia di Jorio*. E non avere inquietudini per la tua commedia; la difenderemo e il pubblico l'applaudirà. +++ C'imbarcheremo il 3 giugno. Penso al piroscafo come ad una luminosa liberazione: credi non ne posso più. *La figlia di Jorio* mi ha sfiancato ».

Si arrivò alla sera del 2 maggio, debutto de La distanza. *Anche qui a Roma come a Milano, teatro gremito, ma probabilmente con qualche elemento ostile per partito preso, per desiderio di stroncare, in quella commedia, tutto un genere di teatro. Il primo atto resse, al secondo iniziarono le proteste, il terzo atto (dopo una scena applauditissima, anche per merito dell'Almirante) si concluse con un fiasco. L'indomani la stampa romana, prendendo spunto dalle indubitabili carenze delle commedie, si accanì a stroncare con una asprezza superiore persino alle previsioni fosche del suo autore. Il contraccolpo a Milano fu violentissimo; evidentemente per l'autore quella commedia era diventata una specie di guanto di sfida, la amava proprio perché glie la stroncavano; e poiché per Lopez il teatro era passione, impegno totale, smarrimento completo di se stesso, il trauma provocò non una difesa ma un urlo.* « Credono di trovare dei novatori — *scriveva tra l'altro* — e non trovano che dei brancolanti nel buio... Non sono più giovane, e ne ho viste passare delle mode di sei mesi! ho visto esaltare e vituperare gli stessi artisti, e poi tornare a loro e poi vituperarli ancora. Ma vale la pena di lavorare? Per trovare un Tilgher che non vede " una battuta " sopportabile in tutta la commedia? ». *E poche righe più sotto:* « Furioso? Credi che sia furioso. No, cerco le parole grosse, ma non ho che la nausea — crederai momentanea, ma io non lo credo — di questo nostro mestiere, tuo e mio, in cui si ricomincia ogni giorno, in cui dopo tanti anni di lavoro fervido e decoroso non riesci nemmeno a guadagnarti un po' di rispetto. Fra tutti, qualcuno, se non soddisfa, almeno non irrita, almeno ti riconosce qualcosa. E così ringrazia, o meglio... non ringraziar nessuno, ma se ti capita, di' a Lucio d'Ambra che non lo confondo con gli altri. Articolo ragionevole e ragionato il suo. Ma quando dice commedia " preistorica ", sbaglia. Commedia reazionaria, sì. Perché umana almeno nell'ideazione. +++ Ma che sto a discutere? in fondo io non volevo che ringraziarti della tua premura. Io ti abbraccio e ti compiango molto: tutte le sere, con tanta gente del genere davanti... » (4 maggio '22).

Dario ancora una volta soccorre l'amico con la sua meravigliosa forza d'animo, e con rinnovata fiducia nella tanto discussa commedia: « Mio caro Sabatino: la sola cosa ingiusta, e perciò indegna di te, nel tuo sfogo, è la domanda che rivolgi a me, o piuttosto, a te stesso: " Vale la pena di lavorare? ". Sì, perdio, che vale la pena! Lavorare, alla faccia di quelli che non sanno far altro che chiacchierare! Costruire a dispetto degli sterili che non sanno che demolire. — Questo sì; e non darla vinta a nessuno. — E per il resto, caro Sabatino, ti dò centomila volte ragione. — La tua commedia mi piacque quando me la leggesti, quando la rilessi, quando la misi in scena; e continua a piacermi. Può non piacere ad altri, ma è lavoro che merita non solo il rispetto ma anche la cordialità intellettuale di chi è in buona fede. — Ma che cosa vuoi farci? Disgraziatamente quel che io dissi dal palcoscenico, in una conferenza, sulla critica italiana è troppo esatto. — La critica nostra è " teatrofoba ". Forse perché gli uomini che la esercitano sono al disopra dell'arte del teatro; sono sapientoni e filosofi e pensatori; ma non sanno che per dire del teatro bisogna, prima di tutto, amarlo; e loro non lo amano; anzi, lo disprezzano; ci vengono costretti da un mestiere che spesso non sanno fare; non giudicano, ringhiano. — Non so dirti quanto e come io sia stato addolorato dalla valanga di cattiverie che schiacciò la tua commedia. Non puoi immaginarlo. +++ Il pubblico, quello che è il pubblico genuino, non insorse contro la commedia; l'accettò "rispettosissimamente" e senza quella minoranza di bestie soprannominate sciacalli, la serata, senza finire in un grande successo, sarebbe stata molto più lieta di quanto fu. — È stata la critica che ha spietatamente demolito. +++ Non incolparmi di niente, caro Sabatino. — Ho la coscienza tranquilla e sicura. — E ora... lavora, lavora eppoi lavora ancora. Hai avuto tanti successi, tante soddisfazioni, tante fierezze nella tua carriera che un'amarezza di questo genere non deve turbarti. Credilo! L'afonia di Vera mi ha stroncato la stagione; ora sta meglio ma è troppo tardi per riprendere il tempo irrimediabilmente perduto. Pazienza. Io penso al mare, al cielo, alle rondini, alla luna e alle tavole del battello, meno infide, certo, di quelle del palcoscenico » (7 maggio '22).

In tranquillità d'animo e a distanza di tempo non potremo dare completa ragione ai due, accomunati nel disinganno; tuttavia molto di ciò che fu scritto in queste due lettere ci appare valido; e valida, comunque, la testimonianza d'una passione sincera, assoluta, per le scene, di cui si è persa, ormai, anche la traccia. Dario era pronto a salpare; da Firenze, il 25 successivo, sulle mosse per la « tournée » americana e spagnola, scrive scherzosamente: « Sono qui tra le mie due povere figliole; povere perché una è ammalata d'una misteriosa e invincibile febbre che la tormenta; e l'altra prende marito. Speriamo che guariscano tutte e due. +++ L'altro giorno d'Annunzio mi parlò di te, della tua lettera, con un affetto che tu non immagini neppure. — E non saprei dirti il piacere che quell'uomo meraviglioso, onore, gloria e speranza della nostra stirpe, mi fece parlandomi di te come ebbe a parlarmi ».

In giugno, la partenza; poi, dopo qualche missiva e cartolina di minor conto, da Madrid, datata « Natale 1923 », una deliziosa e ampia lettera scritta a macchina e con l'inchiostro rosso: « Mio caro Hombre, forse avrai saputo dall'uno e dall'altro che sono sempre vivo. — Ed è vero, anche se tu, in questo lungo silenzio, hai potuto credere il contrario. — Ho scritto poco, anche se ho scritto una commedia. — Ma, per quel che accade ai miei occhi e che, certamente, avrai saputo, mi era stato assolutamente proibito questo vecchio esercizio dello scrivere, specie colla penna. — Ora i miei occhi stanno meglio, ma la penna, croce e delizia delle nostre vite e dell'altrui godimento, continua ad essermi rigorosamente interdetta. — Ho dovuto imparare questo delizioso meccanismo; e, data la mia sorprendente intelligenza, ho imparato presto. — Posso vantarmene. — Sono arrivato ad una velocità addirittura vertiginosa. — In meno di due ore scrivo una lettera che colla penna scriverei in dieci minuti. — Eppoi c'è chi non crede ai miracoli della meccanica! — E non puoi immaginare l'effetto di questo strumento sul mio cervello. — Mi distrugge le idee che è un piacere. — Quando scrivo, cioè quando

pesto ho l'impressione precisa e chiara di schiacciare col dito quel che mi nasce nel cervello. — Pazienza! — Siccome le mie idee non sono di quelle che trasformano il mondo, non c'è da rammaricarsi troppo se vengono schiacciate appena germogliano.

« Credevo di poter passare il capodanno a Firenze, colla mia famigliola e il suo fantolino che conosco appena, perché nacque proprio quando io partivo per l'America; e invece, per superare le difficoltà che nascono ad ogni momento per avere un teatro a Parigi, sarò costretto ad un viaggio tanto impreveduto quanto seccante.

« Ma, in ogni modo, sarò presto in Italia. — E lo desidero con tutta l'anima. — Sono stanco di questa vita senza requie. — Non ne posso più. — La nostalgia della mia casa, dei miei libri, di voialtri, è divenuta proprio dolorosa. — Sento che il mio carattere, che valeva più d'ogni altra cosa in me, s'inasprisce e si sciupa. — Ho bisogno di riavere nello spirito la borghese certezza di poter dormire, per un mese di seguito, nello stesso letto; nel mio letto. — Quanto tempo è che questo semplicissimo fatto non accade nella mia vita! ».

Siamo così arrivati in fondo al carteggio Lopez-Niccodemi che ci è rimasto: a casa nostra le lettere di Dario, dalla signora Durbé (che gentilmente ce le ha prestate) quelle di mio padre. Ultima lettera ampia (poi qualche raro e laconico foglietto, segno della malattia che si avvicinava implacabile e che ridusse Dario a un'ombra incapace di agire e di scrivere) è quella scarabocchiata dietro a una « locandina » del Teatro Odeon di Buenos Aires, datata « Junio 27, 1925 ». Dice: « Mio caro Sabatino, a momenti, per la serata di Lupi, incomincia la recita de *La distanza*. — L'abbiamo ristudiata e rinnovata nella parte di Marino. Sono sicuro che questa edizione sarà più vera dell'altra poiché il prezioso Cimara non è affatto nato per fare l'orso nella tua commedia. Ti scrivo questo saluto dal camerino di Vera che dopo *L'Alba* dorme come ci fosse la notte. È tanto stanca e si capisce: dodici recite per settimana e dodicimila amiche al giorno. Non so come fa a resistere. Del resto siamo tutti stanchi. Io più di tutti. Sono stato assai male. Ora sto bene; ma questa volta la distanza (non la tua, ma quella che Dio volle mettere tra l'Italia e l'America), proprio, mi schiaccia. — Ora il mio male è tutto morale. — Conto le ore e come quelle sono tante, tante, il computo mi stanca. L'unica consolazione in questo durissimo esilio è di pensare che sarà l'ultimo. Ah! perdio! sì! Proprio l'ultimo anche se m'offrissero il Perù, che del resto è uno dei paesi più poveri dell'America latina. Brucerò bauli e valigie e non viaggerò che in automobile, di tanto in tanto per respirare e per rivedere le belle cose della nostra benedettissima Italia. — Ma viaggi d'obbligo mai più. E le cose vanno come non speravo che andassero in questa terza visita agli stessi paesi e, poco più poco meno, con lo stesso repertorio. — Qui Buenos Aires dove dovevamo fare sessantatre recite ne abbiamo già fatte più di cento e andremo fino al dodici luglio. — Dopo incominceranno le dolenti note della provincia e per capire quanto siano dolorose bisogna conoscere e sapere che cosa sia la provincia d'America! Ma pazienza e avanti!...

« Ho avuto un telegramma di Varaldo e Barduzzi che mi dice che sono stato ancora rieletto. Si vede proprio che non dò noia a nessuno ».

Come si è visto, l'amico e il galantuomo non aveva ceduto d'un palmo per La distanza: *se l'era portata in America, l'aveva ristudiata da capo, e a Buenos Aires la commedia avrebbe ritrovato il più caldo dei successi. Ci pare quasi simbolico questo ultimo messaggio di Dario: lasciamolo così, come nei finali dei romanzi o dei film, in questa atmosfera tanto sua, di lavoro, di lotta, di tenacia, di vittorie, con appena un'ombra di stanchezza, superata per amore del suo mestiere, per devozione al suo compito. Quasi ci potremmo illudere ch'egli sia ancora oggi lì, con Ruggero Lupi, la Vera, Gigetto Cimara e tutti gli altri, malato di patria nostalgia ma più ancora malato di palcoscenico, cioè vivo e operante; e che dall'altra sponda dell'Oceano l'amico Sabatino lo segua col pensiero, gli mandi e ne aspetti notizie e impressioni, lo informi:* « *Armando sta provando una mia commedia*, Parodi & C., *che a Milano ebbe grande successo con Ettore Berti. Andrà in scena a Roma verso settembre...* ».

Guido Lopez

il teatro italiano all'estero ha la voce del piccolo di milano

Dal 14 al 19 giugno 1955 il Piccolo Teatro di Milano ha rappresentato a Vienna nella grande sala del Burgtheater, per tre volte, Arlecchino servitore di due padroni *di Carlo Goldoni e per due volte* La trilogia della villeggiatura *sempre di Goldoni.*

Da 55 anni nessun complesso italiano recitava sul più glorioso e vecchio palcoscenico di lingua tedesca e a maggior ragione il successo del Piccolo Teatro può ritenersi significativo. Pubblico e critica hanno decretato agli spettacoli accoglienze calorose ed entusiaste, mai riservate, a memoria dei viennesi, a complessi stranieri e rarissimamente usato per i migliori spettacoli stessi del Burgtheater.

La critica viennese tutta ha approfondito i valori spettacolari di Arlecchino servitore di due padroni *e quelli estetici e interpretativi de* La trilogia della villeggiatura *con un'acutezza di indagine, un'ampiezza di interessi e una ammirazione del tutto eccezionale. La Direzione dello spettacolo del competente Ministero austriaco e la Direzione del Burgtheater hanno offerto vari ricevimenti agli attori italiani insieme, ovviamente, alla nostra Ambasciata.*

Paolo Grassi ha tenuto, in lingua tedesca (1) *all'Istituto per la Storia del Teatro dell'Università di Vienna, una conversazione su «Il teatro italiano oggi e il Piccolo Teatro di Milano», seguita da un ampio dibattito. La stagione viennese è stata aperta da una conferenza-stampa di Paolo Grassi e Giorgio Strehler, che hanno informato i critici viennesi, sia sui motivi attuali del Teatro italiano, sia sul lavoro particolare del Piccolo Teatro di Milano.*

La Direzione del Burgtheater ha già invitato, per l'anno prossimo, il «Piccolo» al Festival che riunirà i migliori complessi del mondo a Vienna in occasione della inaugurazione della nuova splendida sede del Burgtheater.

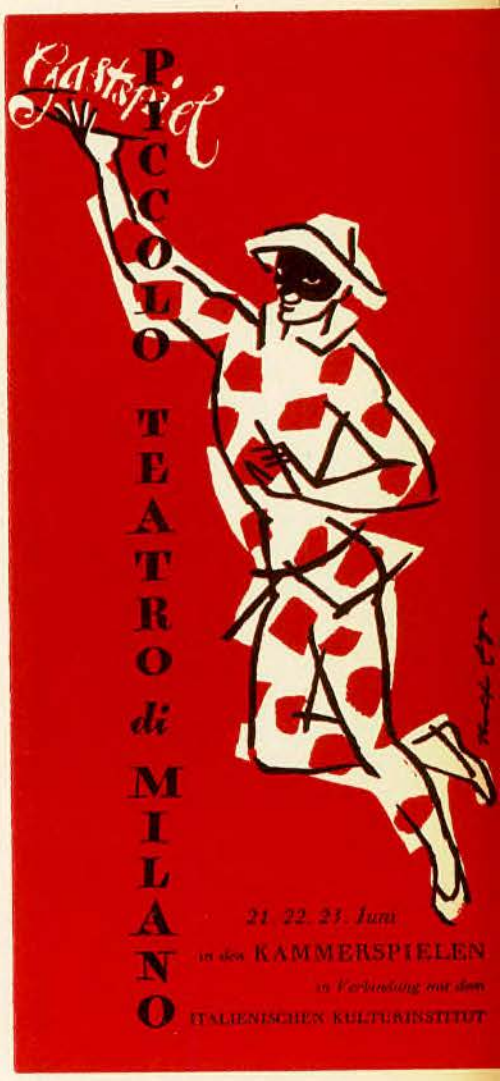
Durante incontri particolari intervenuti fra i maggiori responsabili degli ambienti teatrali e culturali austriaci e i dirigenti del «Piccolo», sono state gettate le basi per una più ampia collaborazione italo-austriaca nel campo del teatro.

Lasciata Vienna, il 20 giugno, il complesso del «Piccolo» si è recato a Monaco, nel cui «Kammerspiele» (uno dei migliori teatri di Germania, recentemente ospite al Festival della Biennale di Venezia) ha recitato per tre sere Arlecchino servitore di due padroni. *Anche qui il successo si è manifestato con segni inequivocabili di vero trionfo.*

Anche a Monaco Paolo Grassi e Giorgio Strehler hanno avuto una lunga conferenza-stampa con i critici tedeschi; la mattina del secondo giorno di recita Edda Albertini, Tino Carraro, Achille Millo, Ottavio Fanfani e lo stesso Strehler hanno detto nella gremitissima sala dell'Università di Monaco, brani di poeti italiani antichi e moderni. Edda Albertini e Giorgio Strehler hanno anche letto la sesta scena dell'atto terzo della Maria Stuarda di Schiller, *nella traduzione di Francese Politi quale omaggio del Piccolo Teatro di Milano alle attuali celebrazioni schilleriane. La manifestazione ha avuto non soltanto un'affluenza di pubblico assai superiore al previsto, ma una eco vastissima e un esito insperatamente positivo.*

La terza sera di permanenza a Monaco, mentre si concludevano le recite al «Kammerspiele», l'Istituto Italiano di Cultura ha ospitato, di fronte a una sala gremita, una conferenza su Goldoni di un illustre studioso tedesco, cui ha fatto seguito una lettura di alcune scene goldoniane da parte di Giorgio Strehler.

Il 25 giugno, per la quinta volta in sette anni, il Piccolo Teatro ha partecipato al Festival del «Giugno Zurighese» allo «Schauspiel-



(1) Paolo, ma quante lingue conosci? (Nota di L. R.).

haus » *di Zurigo, ripresentando* Arlecchino servitore di due padroni, *che già il pubblico di Zurigo aveva conosciuto nel giugno del 1950. Il fatto che lo spettacolo fosse già conosciuto non ha impedito al pubblico zurighese di gremire la sala fino all'ultimo posto e di decretare al Piccolo Teatro un altro successo; tale da rinnovare fin d'ora l'invito al Piccolo Teatro di partecipare, ancora l'anno prossimo, al Festival di Zurigo. I dirigenti e gli attori dello* « *Schauspielhaus* » *hanno festeggiato i dirigenti e gli attori italiani con una cordialità veramente amichevole e commovente. La sera prima, venerdì 24 giugno, Giorgio Strehler aveva letto in un'aula dell'Università di Zurigo, per conto della* « *Dante Alighieri* », *brani di poeti italiani antichi e moderni, di fronte a un pubblico numeroso, attento ed ammirato.*

La tournée nei Paesi di lingua tedesca si concludeva domenica 26 giugno con la prima visita del Piccolo Teatro alla capitale svizzera, Berna, nel cui Stadttheater, Arlecchino servitore di due padroni *coglieva un ennesimo calorosissimo successo, eccezionale a detta del pubblico e degli ambienti teatrali e culturali bernesi. Dopo lo spettacolo l'Ambasciatore d'Italia, S. E. Maurilio Coppini, invitava cordialmente a cena, nella sede dell'Ambasciata, la Compagnia, in un'atmosfera di amabile cordialità.*

Ambedue gli spettacoli sono stati presentati con la regìa di Giorgio Strehler e con gli allestimenti noti al pubblico italiano: Arlecchino *con le scene di Gianni Ratto, costumi di Ebe Colciaghi, musiche di Fiorenzo Carpi e maschere di Amleto Sartori;* La Trilogia *con le scene di Mario Chiari, i costumi di Maria De Matteis e le musiche di Fiorenzo Carpi. Gli interpreti di* Arlecchino *sono stati: Marcello Moretti, Tino Carraro, Edda Albertini, Achille Millo, Vittoria Martello, Giulia Lazzarini, Franco Parenti, Checco Rissone, Ottavio Fanfani, Franco Graziosi, Giulio Chazalettes, Raoul Consonni, Roberto Pistone. Gli interpreti della* Trilogia *sono stati: Valentina Fortunato, Tino Carraro, Sergio Tofano, Marcello Giorda, Fulvia Mammi, Zora Piazza, Pina Cei, Jole Morino, Relda Ridoni, Checco Rissone, Sergio Fantoni, Alfredo Bianchini, Giulio Chazalettes, Roberto Pistone, Enzo Tarascio, Ottavio Fanfani, Andrea Matteuzzi.*

La Compagnia del Piccolo Teatro nell'ultima decade di agosto si recherà in Jugoslavia; prima visita di un complesso italiano in questa ***nazione.*** *

★ Al Teatro Sant'Erasmo di Milano, il 27 giugno 1955, secondo la consuetudine estiva del teatro stesso, che ha in programma di rimettere in valore il teatro regionale, è stata ripresa la commedia di Carlo Bertolazzi « L'amico di tutti », la cui prima rappresentazione si ebbe nel 1900 da parte della Compagnia Carnaghi.

Prima di ogni altra considerazione, avvertiamo l'obbligo di soffermarci con un po' di attenzione su quella che è la linea programmatica del modernissimo teatro Sant'Erasmo. Un teatro da non confondersi con gli altri con la differenza che è circolare o di pista, come lo si voglia chiamare. E, questa linèa programmatica, la si scorge nella continuità degli spettacoli e nella loro collocazione.

Anziché dedicarsi a un vieto e ormai scaduto antologismo, il « Sant'Erasmo » rischia e punta su viventi autori italiani, che siano buoni o meno buoni, invadenti o appartati è cosa loro e che non riguarda questo teatro, dove tutti possono avere l'impressione di essere un po' di casa. Di più, durante la stagione estiva, quando gialli, commedie musicali, riviste strambe, occupano gli altri locali, il « Sant'Erasmo » pare cercare a ritroso l'*humus*, il tessuto su cui si sostanzia il nostro maggiore teatro e si dedica ad una rassegna del teatro regionale. Non lo chiamiamo dialettale per non insospettire gli schifiltosi del pubblico e i raffinatissimi della cultura.

L'anno scorso fu la volta di *Gallina vecchia* di Novelli, una commedia sorprendente e sorprendentemente recitata. Quest'anno ci si offre *L'amico di tutti* di Carlo Bertolazzi. Il saggio, comprensivo e attento Carlo Lari, che il repertorio di quel teatro governa, sembra un po' raccomandare e sottolineare all'attenzione dei disattenti questo vitalissimo teatro del passato sul quale forse può congiungersi il filone di un rinnovato teatro contemporaneo.

Autore dialettale, Carlo Bertolazzi lo è fino a un certo punto. Ha scavalcato, con pigli di grandezza, i limiti di quella scena ed è assurto a grandi commedie italiane. Gli sarebbe bastato un po' più di conforto dei contemporanei, un maggiore numero di anni di vita per fare di lui il grande e definitivo autore.

Le approssimazioni, meglio gli avvicinamenti ai quali giunge, di poco diminuiscono la sua statura.

L'egoista, Lulù, La Gibigianna, hanno forza e ampiezza tali da contendere al miglior Giacosa, al miglior Praga, al miglior Rovetta, il campo. Più il tempo passa, più gli altri sbiadiscono e lui rinverdisce.

Dunque, autore dialettale Bertolazzi lo è fino a un certo punto. Lo è per quel tanto che ha alimentato, soccorso, le sue opere in lingua di una vivacità di tipi, di un colore e di un vigore che dal dialetto, appunto, derivano. E quando sul dialetto ha ripiegato, un po' perché la rappresentazione dei lavori da parte delle compagnie primarie italiane gli

era preclusa, sono egualmente commedie di particolare importanza quelle che gli sono nate. *El nost Milan* è la grigia epopea di quegli anni. Altre dimenticate hanno fatto la sorpresa di qualche critico che in questi ultimi tempi le ha riguardate.

Questo *Amico di tutti* che il « Sant'Erasmo » ora ci presenta, può suscitare il nostro attento interesse ed essere accolto con la festa con la quale si ritrovano antenati di cui ci si può vantare. *L'amico di tutti* è un tipo che, in un paese del milanese, dedica ai clienti di un caffè i suoi entusiastici servigi. Interviene, quasi a sommuovere la stagnante atmosfera dell'ambiente, a farlo sobbollire di fervore, di attesa. Due giovani contemporaneamente si affidano a lui perché richieda in sposa la medesima ragazza. Un malazzato aspetta l'elisir rigenerante; gli ingrugniti giocatori si vedono promettere le carte da gioco più appropriate; e la padrona del locale gli affida la sua amabilità e le sue confidenze, non sospettando che egli, involontariamente, si presterà allo scherzo di far fuggire, verso gatteschi amori, la sua vergine gatta Messalina. Succede quel che succede quando uno vuole contentare tutti. E' questo il caso di Alessandro amico di tutti.

Nel secondo atto, che ha geometrie di linee classiche, egli si presenta nella casa del signor Palameo per assolvere, appunto, il servigio di chiedere la mano, per i due giovani, di Giacomina e cambia i pretendenti secondo gli umori della famiglia, con una fantastica prestigiosità che non ha un punto di resistenza; che si assomiglia un po' alle « spiritose invenzioni » di un bugiardo, questa volta, di credula e servizievole buona fede. A un uomo del genere le cose, ad un certo punto, devono cascare in testa come tante tegole: troppo ha promesso, troppo ha confuso, troppo si è adoperato senza la minima considerazione del possibile. Alla fine tutti si ergono ad accusarlo ed egli troverà la sua erogatrice bontà ferita e umiliata e se ne andrà dalla scena con un cruccio.

Il carattere che Carlo Bertolazzi ha tentato, abbisognava di un'altra giustapposizione di personaggi. Il rischio della commedia è che si riverbera nel bozzettismo, nella minuta e confidenziale riproduzione dei piccoli casi che la figura del protagonista non eleva, non somma in un superiore grado.

La commedia originariamente fu scritta in veneto per Benini, che forse diede al personaggio una inchinevole amabilità che il dialetto milanese in cui lo stesso Bertolazzi l'ha trasferito, vuole attenuato.

Ripetiamo tuttavia che il lavoro, in questi limiti è una festa, un lieto ritrovamento. Bertolazzi, tenuto lontano tanto tempo dal teatro, può, nel teatro, sempre ritornare oggi.

Fausto Tommei è stato volonteroso e tambureggiante interprete. Il personaggio, nei passaggi dai momenti effusivi a quelli intimi, gli ha cagionato qualche difficoltà non sempre avvertibile. Gina Sammarco è stata una padrona del « Caffè principale » ricca di toni fino a rendere credibile la sua mania per Messalina la gatta: e tutti gli altri attori milanesi o milanesizzati qui segnaliamo: Emilio Rinaldi, Enza Pria, Ada Motta, Noni Bianchi, Adriano Pelso, Franco Moraldi, Luigi Fiorin, Ennio Groggia, Sem Bianchi, Antonio Guidi, Aldo Allegranza, Ildo Biribò e Giuliana Pogliani. Successo e applausi.

★ Al Teatro Manzoni di Milano, il 28 giugno 1955, quattro attori — Romolo Costa, Loredana Savelli, Tino Bianchi e Anna Carena — hanno rappresentata la commedia di W. Dinner e W. Morum: « L'uomo del parapioggia ».

*A prima vista lo si può confondere con un giallo, anzi giallo senz'altro è. Bisogna dire, però, che il genere ha superato il momento della propria decadenza cercando per simbiosi, affinità di attrarre nel proprio congegno un certo tipo di teatro che aveva proceduto per proprio conto senza la preoccupazione del brivido poliziesco. In fondo su la tematica della ricerca dell'assassino tanto si può sviluppare da arrivare fino al Sofocle dell'*Edipo.

A stare poi alle sottospecie, questo lo si potrebbe chiamare un giallo psicologico, ma insistiamo col dire che pure questa classificazione non è esauriente. Preferiamo affermare che si tratta di una commedia abilmente costruita, con dei precisi svolgimenti, con personaggi che hanno una loro designata parabola; la quale commedia viene a svolgersi a lato dall'indagine che su una situazione generatasi in una casa, svolge un personaggio che, vedi caso, è un poliziotto.

Non entra nella regola del cronista raccontare troppo di questi congegni: arriviamo solo a dire che i quattro personaggi della vicenda si muovono intorno alla circostanza che in una casa è morta la moglie, in condizioni non chiare e che il vedovo e la governante fanno progetti di viaggi, naturalmente in Italia. Un'ottima propaganda turistica.

La commedia vive soprattutto di sottintesi, di allusioni, di climi, di effetti che, quando sembrano scattare, vengono invece sapientemente ritardati. Una buona dose di abilità da parte di chi l'ha scritta e un preciso sentore di un superiore teatro.

Al terzo atto, si sa, bisogna preoccuparsi di consegnare alla platea l'assassino, quindi è obbligo il risolvere. Tuttavia ci si salva ancora dal banale. Non è poco. Il lavoro si sarebbe avvantaggiato di una ricercata regìa, ma i quattro pro-

tagonisti, riuniti occasionalmente per recitare questa commedia, da esperti come sono, cioè consumati attori che hanno visto mettere in scena centinaia di commedie da altri, non ci hanno fatto caso. Però questo si è sentito.
Morbida e prepotente, nei precisi limiti della parte, Loredana Savelli; divagatamente inquirente Romolo Costa. Bene impegnato Tino Bianchi e giustamente collocata la Carena. Applausi a scena aperta e dopo ogni atto: ottimo successo.

■ CINQUANTENARIO MILANESE DE "LA FIGLIA DI JORIO"

Dobbiamo dire che in tempi di imperante esistenzialismo, di gente che vive parlando in americano tradotto, di ermetici ad ogni costo che non sanno liberarsi nella parola, D'Annunzio e i dannunziani sono fatti per piacerci. Questi ultimi hanno un baldanzoso piglio che, anche se viene ad essere esercitato al margine della vita culturale italiana, qualcosa, tuttavia, sommuove. Di D'Annunzio, poi, visto così a ritroso, abbiamo la umile impressione che sia per buona parte da rivedere. Deve essere giudicato con i sei secoli di grande letteratura italiana che gli stanno avanti e non con i trenta anni di modesta letteratura italiana che gli stanno dietro. Detto questo, è facile capire che siamo accorsi all'adunata che, intorno alla poesia e al teatro dannunziano, hanno squillato i suoi fedeli a Milano.
E' stata una bella occasione per l'adunanza dei sacerdoti che, questi riti, venivano più o meno a celebrare isolatamente.
Emma Gramatica, illustre vestale di una tradizione che pure al suo nome si lega, ha rimodulato, con il plasma della sua voce, i quasi obliati accenti della poesia dannunziana ricreandone l'alta suggestione. Marcello Giorda, incrociando chissà quali treni per giungere in tempo, non ha mancato all'appuntamento, investito subito al suo apparire del solenne e rapito atteggiamento del celebrante. Gianni Santuccio, della giovane scuola, ha voluto essere presente e partecipare in un modo che ha un preciso significato. Così pure Marisa Fabbri. E, poiché dagli accenti, dai ritmi, dalle cadenze melodiche della poesia dannunziana si è levata e si leva sempre la musica, non è mancata, nella manifestazione, la parte musicale che, proprio da quella poesia, prende aspirazione e avvio: con il maestro Franco Verganti, al piano, Ondina Otta ha cantato i versi de I pastori *musicati da Ildebrando Pizzetti.*

Vittorio Vecchi

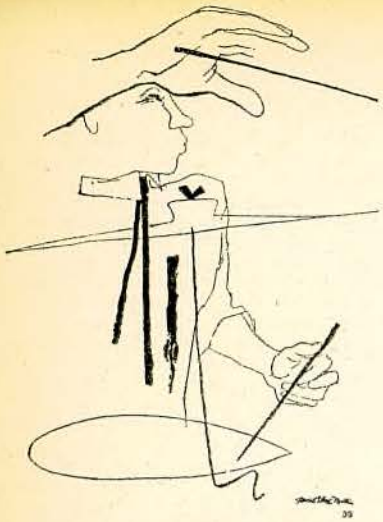
■

La manifestazione di cui sopra, — per il « Cinquantenario milanese » de *La figlia di Iorio* — si è svolta al Teatro Manzoni di Milano, nel pomeriggio di sabato 25 giugno. Il teatro era gremito di pubblico e presenti molte autorità, con l'avv. Eucardio Momigliano presidente della Fondazione « Il Vittoriale degli Italiani », l'avv. Moscati presidente dell'Associazione « Amici del Vittoriale » e molti esponenti della letteratura e del teatro. La sera del 2 marzo 1904 al teatro Lirico di Milano la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, rappresentava per la prima volta la tragedia pastorale *La figlia di Iorio*: interpreti principali Irma Gramatica, Ruggero Ruggeri, Oreste Calabresi, Giannina Chiantoni, con un successo trionfale. La ricorrenza ha fornito motivo alla nobilissima manifestazione, aperta dal prof. Emilio Mariani, sovrintendente del Vittoriale, il quale ha felicemente messo in rilievo la piena rivalutazione della poesia e del culto dannunziani, testimoniata, oltre che dal numero e dal fervore degli appartenenti all'Associazione, dalle migliaia e migliaia di pellegrini che il Vittoriale hanno di continuo per mèta devota. Dino Campini ha letto le adesioni e presentato gli attori.

CHEAT

(PER DIRLA IN INGLESE)

■ **Dalla cortesia di un amico, industriale a Como, abbiamo ricevuto il numero di marzo 1954 di « Italamerican-Monthly bilingual review » che si pubblica al 277 Broadway, New York, 7 NY. Si tratta di una di quelle pubblicazioni sciocche ed inutili che servono soltanto a carpire qualche soldo con la scusa di inserzioni pubblicitarie. E' scritto su tale rivista che in Italia si occupa di essa, in qualità di « director », un certo commendator Leo Vezzana, viale Bianca Maria 35, Milano. In una lunga pappardella dove, in prima pagina, si cerca di far colpo sul lettore elencando una quantità di qualifiche varie seguite da nomi, è anche scritto « Contributing Editors »: Leo Di Stefano, Folletto, M. Lo Giudice, Mario Lo Pinto, Lucio Ridenti, L'uomo che va. Vada o venga l'uomo americano o italiano che sia, folleggi o no, nessuno lo ha mai autorizzato ad includere il nome di Lucio Ridenti. Sia anzi ben chiaro che Lucio Ridenti ha ignorato completamente l'esistenza di tale pubblicazione fino a questi giorni che, come s'è detto, ha ricevuto un fascicolo da un amico di Como. Lucio Ridenti ignora altresì l'esistenza del nominato « director comm. Leo Vezzana » e non può quindi aver mai permesso che il suo nome comparisse sotto qualsiasi forma o ragione. Perché questa stupida storia non è ancora finita: a pagina 43 della chiamiamola così rivista « Italamerican » c'è una rubrica dal titolo « Fatti e misfatti di trenta giorni » con delle notizie, tutte firmate da Lucio Ridenti. Ne trascriviamo una soltanto: « Un americano di origine italiana, Alfred Ansare, che gestisce una ditta alimentare a San Francisco, ha protestato perché l'esercito statunitense vuole lo zucchero sulle polpette e sugli spaghetti ». Seguono una ventina di altre notizie consimili, tutte con la paternità, abbiamo detto, di Lucio Ridenti. Conclusione: il nominato più volte « director comm. Leo Vezzana » con questa pubblicazione in mano e certamente una buona parlantina italo-americana, servendosi del nome di Lucio Ridenti per « fare la piazza » ha truffato con la solita scusa di inserzioni pubblicitarie, centomila lire all'industriale di Como.**
Valga la presente, per quanto riguarda la tutela del nome di Lucio Ridenti come denuncia e diffida.



UNA GIOVINEZZA CHE NON SFIORISCE

Le folle si accalcano negli stadi o nelle grandi scatole dei cinema. Sanno in genere di dover soggiacere a spettacoli normalmente dall'insipienza pressoché senza limiti, dove l'idiozia si allea alla più ipocrita e sordida speculazione sui pruriti *post-prandium*, ma vi sono portati da forze più grandi di esse, da un moto quasi meccanico e irresistibile.

All'estremità opposta della vita romana — che sembra apparentemente affogare nel cinismo, ma reca questo genere di sorprese — sorgono ormai come funghi tanti piccoli teatri, dove gruppi di giovani appassionati si cimentano alle più ardue prove, davanti a un pubblico che spesso non è più numeroso della compagnia, e ci presentano qualcosa, che pur balbettato e solo accennato dalla loro inesperienza, può condurci in un altro universo, verso quanto di elevato e di puro alberga in un cuore umano.

E' proprio in uno di questi teatri — il « Millimetro » — che abbiamo potuto ascoltare *La folle du ciel* di Henri-René Lenormand. Se dovessimo esprimere un giudizio in assoluto, con ogni probabilità esso sarebbe fortemente dubitativo, soprattutto a causa dei troppo evidenti ricordi ibseniani: nell'ambiente, nel trattamento simbolico dei personaggi, negli sviluppi tormentosi della vicenda. Ma reduci dagli spettacoli che ci offrono gli schermi nella normalità dei casi (una normalità che purtroppo si va facendo generalità) anche in questa sede così modesta e con un testo dall'incerta schiettezza, siamo stati presi dall'incanto della scena (quell'incanto che con pudica commozione Thomas Mann ha recentemente descritto in modo indimenticabile sulle colonne del « Corriere della Sera »).

In queste piccole sale, spesso disturbate dai rumori esterni, dove gli spettatori si guardano in viso con familiarità, si sentono a loro agio, perché sembra loro che la recita li raggiunga davvero individualmente, che l'attore si rivolga alla persona, agli « happy few », e non alla massa indistinta, rinasce il teatro in una forma sostanzialmente nuova, e del tutto simile a quella che ebbe ai suoi inizi rinascimentali: o divertimento di alto sentire, come le recite della commedia erudita, o comicità allo sbaraglio sulle piazze come le prime recite all'improvviso sui palchi dei ciarlatani. Qui siamo naturalmente al primo caso: perché fortunatamente c'è ancora una parte del pubblico che ama commuoversi dinanzi a un anelito poetico, per debole che sia, e si formano questi gruppi di giovani che per esso sacrificano le loro giornate, mossi da lontani miraggi e da una intima vicina soddisfazione, dalla naturale felicità dell'antico gioco di esibirsi.

La folle du ciel narra di un cacciatore dell'estremo nord, che nei suoi lunghi e solitari soggiorni ai limiti del circolo polare artico, assiste alla trasmutazione di una procellaria in donna. Turbato dal suo fascino, la prende con sé nella sua capanna e ne ha due bimbi. Ma un giorno, spinto dalla fame, nonostante che sia stato scongiurato da lei a non farlo, spara su di un gruppo di procellarie. La donna fugge inorridita e ritorna procellaria. Troll, lo spirito maligno delle nevi, le aveva concesso un giorno di potere, per una volta sola, assumere apparenza di donna, e per un'altra sola volta, di tornare procellaria. Ora la procellaria vola di nuovo in alto, lontana dallo sguardo del cacciatore, che disperatamente la ricerca per anni e anni, finché non la ritrova in una gabbia dove, essendo stata fatta prigioniera, viene esposta ai compratori assieme a pinguini e pappagalli. Il cacciatore non tarda a riconoscerla, se la fa cedere e se la porta a casa. Ma la loro esistenza diviene infelice. La procellaria con anima di donna, comprende troppo bene che l'amore del cacciatore, non potendo trovare una normale ragione d'essere, finirà per tormentarlo e per renderlo disperato. Decide quindi di andare nuovamente in cerca di Troll, lassù, tra le nevi eterne, per supplicarlo di farla tornare in un corpo di donna. Dopo lunghe peregrinazioni, può parlare con il Troll, che le ricorda il patto di un tempo e ride delle sue nostalgie. La procellaria fa ritorno a casa del cacciatore: e non c'è ormai altra speranza se non quella che il cacciatore possa a sua volta trasformarsi in uccello e riunirsi a lei. Dal villaggio fuggono assieme per far ritorno nella capanna solitaria, tra i ghiacci dove nacque il loro amore, e dove sperano possa attuarsi la nuova trasformazione. Il cacciatore, memore della lite di un tempo, ha lasciato le armi, viene assalito e derubato dalle volpi delle riserve di vitto. La notte polare lo sottopone a un gelo insostenibile. Nel delirio vaneggia e sogna di essere divenuto come l'amata procellaria. Sboccia un'improvvisa, radiosa luce, che sembra loro la speranza, la felicità, la fine della notte polare, ed è invece la morte. Ricompare il Troll e rivela che invano, per

l'eternità, l'uomo aspirerà alle ali dell'uccello, e l'uccello alla forma umana: ognuno ha il suo destino e i suoi limiti, e quando troppo fortemente aspira alle virtù che non si possono possedere, non ci attende che la morte.
Il linguaggio di Lenormand segue un andamento lirico. Sviluppa uno stile non originale, ma nobile. La progressione drammatica risulta abile e trascinante. La presentazione dà tuttavia un senso di posticcio, per la presenza in primo piano dei calchi ibseniani (ed anche strindberghiani: di *Svanevit* e *Un sogno*) che ne rendono artificioso lo svolgimento, poco credibili le immagini, frutto di esperienze mediate, anziché dirette, umane; un ripensamento solitario, che giunge oggi come una voce al di fuori del tempo, e ripropone temi di nostalgia lirica, che sembrano ormai del tutto frastornati da dibattiti ben più angosciosi e attuali. Il complesso del « Millimetro », diretto per questo spettacolo da Vinilio di Pietro, ha detto con decoro e con intimo calore il dramma: dato l'ambiente e il genere anche le sua pertinace inesperienza non stonava. Semplicità e decorosità caratterizzavano la veste scenica e la regia. Considerando le condizioni in cui lavorano, non si sarebbe potuto chiedere molto di più. Una sola osservazione: essendo praticamente costituite da amatori e da giovani queste imprese dovrebbero tenere prezzi da facilitare l'afflusso di un pubblico intellettuale.
In un altro teatro « sui generis » — il teatro dei Commedianti che sorge su di un prato, in legno e tela — abbiamo assistito a un *exploit* « sui generis »: *Le mani di Euridice* di Pedro Bloch, un monologo drammatico in due tempi, tale da fare spettacolo intero, interpretato da Marcello Moretti. Per quel che ricordiamo, il monologo drammatico non aveva mai assunto queste proporzioni, e, in verità, stenta a prenderle, anche con Bloch. *Le mani di Euridice* lo diremmo un grosso pasticcio provinciale, in cui si vedono adunati tutti i ciarpami di cattivo gusto generati da quest'epoca, tutte le mode giunte in ritardo. Anche mettendocisi con ogni buona volontà, difficilmente si sarebbe potuto essere più irritanti di così, più volgari e grossolani nello struttare la problematica moderna a fine di *grand-guignol* teatrale. Tuttavia la singolarità della cosa, la sua sfrontata teatralità, e sopratutto la straordinaria interpretazione di Moretti, tengono desta l'attenzione. Ma nel secondo tempo, per quanto si dia seguito ai disgraziati casi di questo insopportabile scrittore (Domingo Tavaras ha nome l'eroe di Bloch) con effetti ancora più stupefacenti, assale un'inesorabile stanchezza che si tramuta in irascibilità quando sentiamo ritornare a *leit-motiv* i soliti refrain su Picasso e sull'esistenzialismo. Sembra tuttavia che questo « pezzo » abbia procurato molto successo al suo autore nelle due Americhe. E ce lo spieghiamo facilmente: il pubblico normale accetta con rassegnazione il testo, tutto preso com'è dal virtuosismo dell'attore, che attraverso Bloch ha modo — di questo bisogna render atto — di giungere alle sue più alte cime, di toccare i fastigi più ambiti. Una volta di più, lo spettacolo si risolve essenzialmente nell'arte dell'attore. Quando questo attore è Marcello Moretti, in modo davvero eccellente e convincente. Moretti ha saputo trovare un'estrema varietà di inflessioni, ha potuto dare ai suoi moti interiori un'incalzante drammaticità, ha reso vivo e credibile il dramma del suo personaggio, delle sue meschinità e delle sue angosce, con tormento dostoievskiano, con continua e macerata sofferenza, con involontaria esposizione al sarcasmo. Egli è passato con le sue intonazioni attraverso i più sconvolgenti stati d'animo, ha creato una vita e un destino a mezzo di un'ossessione espressiva che turbava l'animo e lo avvinceva, con una modulazione di trapassi e di sentimenti, che superando il cascame del testo riuscivano a comunicare una emozione e una verità particolarmente acute, amare.
Al teatro Pirandello, Aldo Nicolaj ha presentato una sua novità *Ciao, albero!*, che ha sostituito altri suoi copioni vietati dalla censura. Non possiamo giudicare se il fatto di non aver potuto rappresentare quei suoi lavori lo abbia indotto a ripiegare su di un suo prodotto minore. Certo è che *Ciao, albero!* risulta un modesto dramma crepuscolare, di tono giacosiano, poco originale nella stesura, e tutto prevedibile nei suoi svolgimenti. I personaggi vengono delineati superficialmente, il dialogo appare corretto, ma senza sapore. Le buone interpretazioni di Cesarina Gheraldi, Dora Calindri, Giovanna Caverzaghi, Delizia Pezzinga, Manlio Guardabassi, non hanno potuto fare di più che rendere accettabile una materia frusta, priva d'ispirazione e di autentici riferimenti alla realtà.
Al teatro Goldoni un gruppo di inesperti e giovanissimi, diretti da Tito Guerrini, ha rappresentato (se così si può dire: ma è stata una lettura senza pretese) tre *nô* giapponesi. Tentativo pressoché assurdo per se stesso: e qui soltanto di un candido dilettantismo. Eppure, i versi così puri e alti, per quanto detti maldestramente, facevano nascere, talvolta, un'eco non fuggevole.

Vito Pandolfi

■

Caro Lucio, avevo appena finito di stendere queste note, quando ho letto il tuo ultimo « Taccuino ». E mi domando se le mie osservazioni siano veramente in netto contrasto con le tue come sembrano. Io non credo: e te ne spiego le ragioni. Penso che la riflessione critica possa avere due

diverse prospettive: una assoluta, ed una relativa, una storica ed una cronachistica. Se si dovesse giudicare sempre secondo la prima, si dovrebbe rinunciare in effetti a tenere una rubrica teatrale, e solo una volta l'anno si potrebbe prendere la penna in mano. Quello a cui si assiste normalmente entra nel novero dei fatti di cronaca, e non più in là. Non per nulla le raccolte di recensioni si usa intitolarle « Cronache drammatiche ». Ecco dunque che a mio parere, l'opinione espressa nel tuo « Taccuino », era giustissima in un ambito storico quanto la mia è giustificabile in quello di cronaca. E' antico uso della critica teatrale quello di tenersi generalmente benevoli, allo scopo di non danneggiare e non scoraggiare. Come tu sai benissimo, la severità del giudizio espresso nel ridotto, tra un atto e l'altro, si attenua poi di molto sulla pagina scritta.

E' chiaro che si parla in un modo dei dilettanti, e in un altro dei professionisti. Ma non vedo la necessità di essere implacabili coi dilettanti, quando si è chiarito che sono tali. Risulta in modo automatico che il metro del giudizio è diverso. D'altronde, da che il teatro è stato teatro, i dilettanti ne hanno accompagnato il cammino, guai se venissero a mancare. Vi sono intere epoche teatrali dilettantesche, se così si può dire. Naturalmente, se i dilettanti vogliono passare per professionisti, si sia pure senza pietà (1). *Se riescono a farsi sovvenzionare dal denaro pubblico, si denunci l'equivoco. Ma questo non mi sembra sia il caso di questi teatrini romani, non altro che innocue esercitazioni giovanili, in cui i sacrifici superano certamente di gran lunga gli utili. E d'altra parte, caro Lucio, ti sentiresti di chiamare professionisti quegli attori — e sono tanti — la cui paga non corrisponde davvero al rendimento commerciale, ma piuttosto all'abbondanza ingiustificata, in particolari casi, degli aiuti statali? All'attore che percepisce una paga — attraverso il denaro pubblico — superiore alla media netta d'incasso della compagnia (e per quanto assurdo possa sembrare, si sono verificati casi del genere in questa stagione) preferisco il giovane volenteroso e il suo sacrificio, anche se mi rendo conto della sua quasi inutilità.*

In altre parole, penso che si debba prendere il mondo per quel che offre, e non credere pericoli pubblici gli sfoghi goliardici: anzi, considerato che sono goliardici, vederne quello che vi può essere di simpatico e di positivo. La selezione si opera poi naturalmente, e quando saremo in sede di storia del teatro contemporaneo, non si darà posto, evidentemente, a manifestazioni che appartengono alla cronaca, al costume di un'epoca, a quello che i giorni portano via senza lasciar traccia.

Caro Lucio, la definizione di professionismo è a mio parere in relazione all'effettivo rendimento finanziario di un'attività. Professionistico era in Italia il teatro di prosa fino al '30, fino a quando cioè non venne sostituito quale spettacolo di larghi pubblici paganti in modo definitivo dal film. Ora non lo è più, nel senso che prima ho detto, salvo poche eccezioni che tutti conosciamo. Non c'è da stupirsi: le epoche nascono e tramontano. E non trovo che ci sia nulla di male, che « Il Dramma » guardi, in un quadro generale, anche alle imprese minori, sapendo che non sono e forse non diverranno mai maggiori; come d'altra parte è naturale che « Il Dramma » intervenga anche duramente in proposito, tutte le volte che si rischia di creare confusioni, e si getti sragionevolmente del denaro pubblico, di cui vengano a profittare pochi e senza alcun utile del pubblico. Certo, si vorrebbe che anche queste imprese giovanili avessero una linea, un senso, una coscienza dei propri compiti. Ma le difficoltà obiettive della presente situazione italiana, i limiti che ci sono posti sono così gravi e pesanti, da decenni ormai l'attività spirituale è stata sottoposta a prove così dure, che, caro Lucio, in fondo mi stupisco sempre che possano ancora materialmente sussistere queste deboli, disorientate, modeste, ma pur sempre vive espressioni teatrali. Fatte forse di ambizioni sbagliate, ma anche di sinceri aneliti.

v. p.

---

(1) E di questo, caro Vito, abbiamo parlato: dei dilettanti che vogliono passare per professionisti. Il « Taccuino » del fascicolo scorso, con le parole di Prosperi, da noi avallate, si riferiva a quella pretesa. Se non avessimo inteso questo, non ce ne saremmo occupati perché la nostra rivista non si occupa di dilettanti onestamente tali.

Lo spettacolo incomincia alla partenza

Nel porto di Genova non fanno movimento soltanto i carichi di passeggeri « borghesi » e le tonnellate di merci: ma partono o arrivano anche i Comici e le belve di Molinar. Le belve di Molinar (e di qualche altro bestiario) arrivano ora con molta frequenza; assistere allo sbarco di elefanti imbragati come i pupi degli anglosassoni ormai non fa più spettacolo; i « camalli », cioè gli scaricatori, ci hanno fatto l'abitudine e trattano le gabbie delle tigri e le casse dei serpenti come fossero bauli e valige dei turisti americani.

Invece, per i Comici, c'è ancora un bel po' di curiosità. Cinque o sei mesi fa, quando sbarcò Memo Benassi, con le pellicce di *llama* sparse dappertutto, il godimento fu piuttosto grosso, anche gli sfingei agenti della Finanza rimasero a bocca aperta davanti alla statua (non muta) dell'attore, criniera argentea al vento e pelli di cavallo andino gettate sulle spalle. E alla partenza della « Compagnia del Teatro Italiano », cui fa capo Renzo Ricci, avvenuta il 4 corrente, lo spettacolo si è rinnovato, pure se assenti i fulmini del Giove Memo con pelli annesse.

Una barcata di Comici, di registi, di scenografi, di amministratori, di tecnici. Trenta persone, forse più.

Renzo Ricci, cabina 67, prima classe, non si è prestato volentieri all'assalto dei fotografi; ha tentato di « marcare visita » accusando emicranie. Viceversa, ai pochi amici che hanno avuto il coraggio di andarlo a prelevare dal letto sul quale s'era disteso, ha mostrato un viso autenticamente commosso. E allora s'è

capito tutto. La Magni, invece, è rimasta in salone, ma appartata, schiva com'è, a scrivere lettere. Per tutti gli altri, baldoria in ogni angolo dell'« Augustus », la nave bella e possente, uno dei gioielli del diadema « Italia ».

Tutti questi Comici, riuniti sotto la ragione « Compagnia del Teatro Italiano », sono andati in Sud America a portare una buona novella: il Teatro Italiano non è morto. E se, lo scorso anno, il « Piccolo » di Milano ha lasciato nel nuovo mondo il segno scavato di un organismo giovane, già fortemente personalizzato, quest'anno, con questo complesso, si dimostrerà come il Teatro regolare, cioè quello « di giro », non è scaduto né perduto. E' bella, questa folata di teatro « regolare » in Sud America: un gesto rimarchevole compiuto dalla Direzione Generale del Teatro, che al viaggio della Compagnia ha dato remi e vela, cioè il denaro occorrente. Sono milioni spesi bene, certo i meglio spesi per il teatro perché la nostra voce ha la sua eco in Paesi dove gli italiani non si contano più, dove le altre nazioni, soprattutto la Francia, mandano regolarmente i loro comici. Jouvet era di casa. Barrault si è fatto il suo posto, ma il nostro Renzo Ricci — ed una formazione degna intorno a lui — non è da meno.

L'organico del complesso è vario e intelligente, scelto: col grande attore sono i giovani, con le personalità formatissime sono le forze in boccio. Non si verificheranno comparti stagni: l'amalgama è già stata raggiunta, senza tanti giochi di forza e senza formule chimiche; il processo di osmosi tra i vari elementi (i principali, s'intende) è avvenuto con meravigliosa prontezza e precisione. Accanto a Renzo Ricci il giovane Albertazzi, al fianco di Eva Magni la Proclemer; un quartetto che potrebbe — testi permettendo — ottenere un bel successo anche in « formazione » nostrana, se si potesse fare macchina indietro sul bel cammino percorso dal Teatro e dalle sue genti... Poi: la Cei e Buazzelli, l'Oppi e la Toccafondi, e Montemurri, Mari, Galavotti, De Ceresa, Vannucci, la Nuti, l'Anziani, Maranzana.

Il regista Franco Enriquez ha seguito la Compagnia, e così il costumista e scenografo Pizzi; del *clan* amministrativo hanno preso il mare Lucio Ardenzi e Miraglia, mentre Sivieri è partito in aereo, per « fare la piazza » in anticipo sull'arrivo dell'« Augustus ».

Il « cartellone » è impegnativo. Lo spettacolo grosso sarà *Re Lear,* regìa di Franco Enriquez, scene e costumi di Pizzi. Poi gli autori italiani: Pirandello con *Sei personaggi in cerca d'autore* e *L'uomo dal fiore in bocca;* Ugo Betti con *Corruzione al Palazzo di Giustizia;* Silvio Giovaninetti con *Sangue verde;* Diego Fabbri con *Il seduttore;* C. G. Viola con *Vivere insieme;* Enrico Bassano con *Il pellicano ribelle* e Alberto Moravia con la novità *Beatrice Cenci,* che verrà tenuta a battesimo in America. I registi degli spettacoli sono: Franco Enriquez, Mario Ferrero, Gianfranco De Bosio, e lo stesso Ricci.

A quest'ora, la Barca dei Comici (altro che placida corrente del Brenta!), è in vista delle coste del Nuovo Mondo. E fare « scoprire » che il Teatro Italiano ce la fa ancora, amici, è gioco che vale il viaggio e le vele dello Stato. Terra, terra, qualcuno griderà.

■

Ai Parchi di Nervi, quest'anno, niente prosa. Si è cominciato dal 1945, per la volontà precisa e inflessibile di Ariodante Borelli, e, dopo alterne vicende, si è arrivati a questo sesto anno di vita dello Spettacolo Nerviese, perdendo la prosa. In cambio qualcosa di nuovo: il primo Festival Internazionale del Balletto. Si tratta di una faccenda importante sul piano europeo.

E' la prima volta, in questo dopoguerra, che si presenta al pubblico italiano una visione organica, ispirata a precisi intendimenti estetici, del moderno teatro di balletto. Una visione vasta e precisa, che mette a fuoco vari aspetti di un unico fenomeno artistico: dal perfetto classicismo d'una solista come Alicia Markova alle ardite e libere concezioni d'un doposcuola come Harald Kreutzeberg; dal suggestivo elemento folcloristico, inserito nella realtà viva dell'arte, dal Teatro Nazionale di Zagabria, alla vivace e fresca tradizione francese del Grand Ballet du Marquis De Cuevas; per giungere al dinamismo modernista, spigliato e vibrante dell'American Dance Theatre di New York ed al sacro rispetto di un'affascinante, plurisecolare tradizione orientale, dei danzatori e musici giapponesi: Azuma Kabuki, che per la prima volta vengono in Europa, come per la prima volta vi giunge il complesso dello American Dance.

Attesa vivissima per questo Festival; un'attesa che interessa, in certo qual modo, il mondo intero. Nervi merita una manifestazione artistica di così alto livello e gli organizzatori la più viva gratitudine degli amatori italiani e stranieri, come di tutto il pubblico perché si tratta di spettacoli, veri grandi spettacoli. Ne siamo lieti, ma pure attendiamo il ritorno della prosa nei Parchi di Nervi; un uomo sensibile come Ariodante Borelli sa mantenere anche questa promessa.

Enrico Bassano

QUESTO IL "RE LEAR" DI RENZO RICCI PER L'AMERICA LATINA

La Compagnia del Teatro Italiano è stata appositamente formata per una tournée nell'America latina; esordirà il 18 luglio a Santos, il 22 a San Paolo, il 6 agosto a Montevideo e dieci giorni dopo sarà a Buenos Aires dove si fermerà fino alla metà di settembre. Indi Rio de Janeiro il 20 settembre.

Renzo Ricci ha provato oltre un mese prima di imbarcarsi. Particolari attenzioni ha avuto la nuova edizione di «Re Lear» lo spettacolo più impegnativo della Compagnia. E' stata fatta prima di partire una prova generale risultata in tutto perfetta, con piena soddisfazione dell'illustre attore. Regista del « Re Lear » Franco Enriquez. Attori delle foto: Renzo Ricci, Eva Magni e Giorgio Albertazzi, popolare attraverso la TV.

Nella foto qui sotto: Elena Zareschi e Pina Borione in « Vestire gli ignudi » di Pirandello; nelle due foto a destra: in alto, Elena Zareschi e Claudio Gora in « Vestire gli ignudi », ed in basso la Zareschi con Michele Malaspina in « La moglie ideale » di Marco Praga.

Elena Zareschi, in *La Regina e gli insorti* di Ugo Betti; nella piccola foto, Claudio Gora e Michele Malaspina, nella stessa commedia.

IL TEATRO REGIONALE EMILIANO SI CHIAMA BREVEMENTE « TRE ». È UNA « COMPAGNIA STABILE DI PROSA » MA GIRA COME UNA TROTTOLA PER CITTÀ E PAESI, RIPORTANDO IL TEATRO DI PROSA DOVE L'AVEVANO DIMENTICATO E DOVE LE NUOVE GENERAZIONI NON L'AVEVANO MAI CONOSCIUTO

★ L'Emilia è una regione particolarmente ricca di teatri. Non c'è grossa città, piccolo paese, raccolto nel fondo di una vallata dell'Appennino o pigramente dilatato, con le sue case sparse, nella pianura, che non abbia un suo teatro. E' quasi sempre una sala di gloriosa tradizione, il cui progetto reca la firma di qualche illustre architetto del Sette o dell'Ottocento. Una sala legata al ricordo di qualche rappresentazione memorabile, dei tempi in cui l'Emilia era divisa ancora in tanti piccoli stati, e principi e governanti facevano a gara nell'allestire, per il godimento delle corti o a ricreazione delle plebi, spettacoli degni di meraviglia.

Ma da tempo, specialmente in questi ultimi decenni, il sipario di velluto rosso o ce-

leste, ricco di fregi dorati, dei teatri della provincia emiliana, non si alzava più su uno spettacolo di prosa. In molti casi, quel sipario, un po' lacero e smunto, aveva lasciato posto ad un freddo e bianco telone di uno schermo cinematografico. Sui grossi muri del palcoscenico che reggono la vertiginosa ed intricata selva dei soffitti, c'era ancora qualche cartellone con nomi gloriosi della scena: ma troppo melanconici, visti così scoloriti, con caratteri tipografici oggi non più familiari, a testimonianza di un tempo felice ormai sorpassato.

Quest'anno invece, quasi per miracolo, molti di questi sipari sono tornati a brillare alla luce della ribalta riaccesa. Di nuovo una compagnia di prosa, con attori di grande nome e con spettacoli di alto livello artistico, ha osato portare le sue commedie proprio laddove il dramma, per una congiura dei tempi, sembrava definitivamente bandito. Per qualche sera il bianco e freddo telone del cinema è stato tolto. Squadre di macchinisti affaccendati hanno ripercorso gli aerei e scricchiolanti sentieri delle soffitte a calare i tiri per le scene, elettricisti hanno sistemato riflettori e padelloni per i piazzati luce, attrezzisti hanno disposto con meticolosa cura sui tavoli gli oggetti della scena e le sarte distribuito, con bello ordine, i costumi nei camerini degli attori. Di nuovo finalmente il sipario si è rialzato sull'incantesimo sempre vecchio e sempre nuovo di una commedia.

La compagnia che ha rotto questo magico e triste incantesimo, voluto certamente da una strega malvagia nemica di quella Cenerentola che è la Prosa, ha un nome un po' lungo e burocratico. Si chiama « Stabile italiana di prosa del Teatro Regionale Emiliano »: ma il pubblico ha subito tramutato quella formula in una più accessibile, da quando Massimo Dursi, dalle colonne del « Resto del Carlino » battezzò questa Compagnia con il nome « TRE ». Una sigla augurale come il numero perfetto.

Il « TRE » è il complesso che per primo in Italia ha effettivamente realizzato il programma del teatro regionale. Infatti non ha portato i suoi spettacoli soltanto nelle grandi città, a Bologna, a Reggio, a Ferrara, a Forlì, ecc., ma è andato, anche e soprattutto, a Bondeno, a Carpi, Migliarino, Mirandola, Concordia ed in altre decine e decine di piccole borgate fuori del giro e dell'interesse delle normali compagnie di prosa.

Bisogna considerare che l'esperienza del Teatro Regionale Emiliano non è solo una esperienza felice per i risultati inerenti alla iniziativa stessa: ma è servita ad indicare e a riproporre all'attenzione organizzativa un settore che sembrava ormai precluso alla prosa. Giacché se la provincia oggi, teatralmente parlando e con un termine moderno, può essere paragonata ad una « area depressa », non deve tuttavia essere abbandonata a se stessa come se fosse un infruttuoso deserto degno nemmeno di essere esplorato.

Il pubblico della provincia invece, diffidente come un innamorato deluso e tradito, non merita di essere trascurato: è un pubblico intelligente, colto, preparato, cui il cinema, la radio, la televisione, hanno dato il senso e la misura di una precisa coscienza critica: ma è un pubblico che bisogna « ripescare » attraverso un elaborato e continuo programma organizzativo, senza inganni e senza frodi. Perché questo pubblico è disposto a dare la sua adesione ed il suo entusiasmo, al solo patto di essere messo di fronte a dei reali valori artistici.

Il repertorio che il « TRE » ha portato nelle grandi e piccole città dell'Emilia non era certo dei più facili o dei più accondiscendenti. Accanto ad una *Moglie ideale* di Praga, c'erano *Vestire gli ignudi* di Pirandello e *La regina e gli insorti* di Betti. Tuttavia, anche nei paesi più sperduti, tanto l'amara e sferzante ironia del Praga, che l'esasperato tormento di Pirandello ed il dolorante lirismo di Betti, sono stati compresi ed apprezzati. Considerare il pubblico della provincia, intelligente e sensibile, è stata la felice premessa da cui sono partiti gli organizzatori del « TRE ». La provincia, se la si vuole recuperare al teatro, non deve avere dei sottoprodotti, ma gli stessi spettacoli delle grandi città, senza nessuna differenza, senza nessuna diminuzione: ma soprattutto deve avere prezzi di assoluta concorrenza con il cinema.

Con un tale presupposto era logico che il risultato fosse più che lusinghiero. L'iniziativa di Carlo Alberto Cappelli — l'editore che da qualche anno si occupa con tanto successo di teatro e che del « TRE » è il direttore insieme a colui che redige queste note — ha rotto un triste incanto. Dovunque si è presentato il « TRE » ha sollevato entusiasmi. E quel che più importa, dovunque è stato nuovamente richiesto anche per la prossima stagione.

Quella del Teatro Regionale Emiliano non è stata tuttavia solo un'utile esperienza organizzativa: anche e soprattutto umana. Perché ha insegnato che esiste una specie di mortificazione spirituale e

sociale fra quelle popolazioni che non hanno più spettacoli di prosa. Perché la gente si sente immeritatamente privata di una delle forme più nobili d'arte.

Potrei a questo proposito citare mille episodi: ma voglio limitarmi a due più significativi. A Massalombarda, un paese del Ravennate, la prima sera che portammo i nostri spettacoli, in un teatro di mille posti, v'erano circa duecento persone. Un pubblico diffidente, scettico. Ma al termine della recita, dopo numerosissimi applausi, alcuni spettatori vennero nei camerini. Volevano scusare gli assenti. « Capirete — dicevano — l'ultima compagnia veramente degna di questo nome che si è fermata a Massalombarda è stata quella diretta da Virgilio Talli. Da allora la prosa è scomparsa da noi. E non potevamo credere che voi veniste nel nostro paese con spettacoli di tanta serietà artistica ed organizzativa. Questa sera c'era poca gente. Ma domani sera il teatro sarà pieno! ». Quelle parole erano una giustificazione, ma anche una protesta. Una protesta di innamorati traditi, come dicevo, che stentano a credere a nuove e sincere prove di amore. Il desiderio e la passione teatrale della provincia, ha dato qualcosa di più. A Fabbrico, per esempio, un paesino del reggiano, gli operai di una locale associazione hanno costruito un loro teatro andando a cercare mattoni fra le macerie di guerra e prestando gratuitamente la loro mano d'opera nelle ore libere dal lavoro. Uno di essi, F. Pedrazzoli, mentre scavava in un mucchio di pietrame, è rimasto travolto e sepolto. A nulla è valso l'aiuto dei compagni. Che il teatro, oggi, possa avere anche i suoi martiri, non è da annoverarsi fra le cose di questa nostra epoca. Eppure è vero.

Ritornando all'esito positivo che il « TRE » ha avuto in questo primo anno di attività, bisogna innanzi tutto mettere in giusta luce quello che è stato il merito degli attori della Compagnia emiliana: non solo per la loro bravura, ma anche per la fiducia e l'abnegazione dimostrata, lavorando fra continue difficoltà di ogni genere. Essi hanno dato una secca smentita all'opinione, oggi diffusa, che l'attore italiano appartenga ad una classe di professionisti fra i più esigenti. Speriamo che anche questo serva di esempio a molti di quegli attori che pongono come condizione, all'accettazione dei loro contratti, di recitare solo a Roma e a Milano e in qualche altra grande città.

Elena Zareschi, che della compagnia era la prima attrice, Claudio Gora, Adolfo Geri, Michele Malaspina, Carla Bizzarri, Pina Borione, Luciano Rebeggiani, Giorgio Malvezzi, Stefano Varriale e Anna Maria Zamboni, sono stati gli artefici primi di questo successo. Né bisogna dimenticare il regista stabile Sandro Bolchi, ritornato alla prosa dopo i successi della lirica, Luciano Salce e, fra gli scenografi ed i costumisti, Luciano Damiani, Pier Luigi Pizzi, Aldo Carboni e Ebe Colciaghi. Gente di teatro che ha vinto una battaglia per il teatro, fino a qualche mese fa considerata disperata ed assurda, oggi invece segnata già come esempio da seguire anche nelle altre regioni, per la rinascita della scena di prosa.

Giuseppe Pardieri

LA PROVINCIA PRENDE RESPIRO

CON LA SEMPRE CRESCIUTA ATTIVITÀ DELL'ENTE TEATRALE ITALIANO (ETI)

■ Dalla cortesia del Direttore generale dell'Ente Teatrale Italiano (ETI), Eugenio Saccenti, abbiamo avuto le notizie che riguardano l'Ente stesso nei confronti del teatro italiano e della stagione teatrale recentemente conclusa. Un risultato quanto mai soddisfacente, diremmo insperato, che non solo il pubblico ignora ma i teatranti stessi non sanno o sanno approssimativamente. Il problema di portare il teatro in provincia, ed in paesi grandi e piccoli è forse il più importante nella vita dello spettacolo del nostro Paese. L'articolo che precede questa notizia dice, appunto, dettagliatamente, quanto è stato fatto da una sola Compagnia; aggiungere i dati precisi di quanto è stato fatto dall'ETI nei propri teatri ci sembra utile:

Al teatro Ariosto di Reggio Emilia, sono stati dati 23 spettacoli; 17 all'« Alighieri » di Ravenna; 26 al « Bonci » di Cesena; 135 alla « Pergola » di Firenze; 15 al Teatro dell'Unione di Viterbo; 49 al « Fraschini » di Pavia; 23 al « Municipale » di Piacenza; 14 al « Verdi » di Salerno; 36 al « Morlacchi » di Perugia; 49 al « Verdi » di Pisa; 250 al « Valle » di Roma; 33 al « Giglio » di Lucca. E' da tenere presente che tra i teatri dell'ETI c'è anche il « Quirino » di Roma, rimasto chiuso per il suo completo rinnovamento. Si consideri inoltre che nella Stagione 1953-'54 nei teatri di Cesena, Pavia, Piacenza, Ravenna e Reggio Emilia furono dati 133 spettacoli; negli stessi teatri, in questa stagione, le rappresentazioni sono salite a 146. Nei teatri indicati sono state recitate 51 commedie, delle quali 30 italiane. Inoltre l'ETI, durante la passata stagione ha avuto interessi nelle gestioni di Compagnie teatrali, non soltanto per contribuire alla vita del proprio circuito di sale, ma per valido apporto alla ripresa del teatro italiano. Le Compagnie con la partecipazione ETI sono state: la Compagnia del Teatro Nuovo; la Brignone-Randone-Santuccio-Volonghi; la Compagnia diretta da Guglielmo Giannini, con Andreina Paul e Giuseppe Porelli.

In conclusione, piccole città, come Cesena o Viterbo — tanto per dare un esempio — hanno avuto spettacoli uguali a Firenze e Roma.

Parigi

QUI SE SENT LES MAINS SALES ET LE NEKRASSOV SE MOUCHES

Due « prime », di quelle con tanto di fiocchi, o quanto meno di quelle che si direbbero fatte apposta per suscitar scalpori e discussioni, ci costringono a confinare in secondo piano la cronaca del Festival Internazionale di Parigi, del quale abbiamo dato le prime notizie il mese scorso. Il lettore capirà meglio quando gli avremo detto che delle due « prime » una è di Sartre e l'altra di Claudel. Cominciamo da Sartre giacché la rappresentazione della sua nuova « pièce » è avvenuta cronologicamente prima. E' facile immaginare da quale attesa fosse circondato il ritorno al teatro dell'autore più discusso di questo dopoguerra, del quale, dopo il contrastato Le Diable et le Bon Dieu, *non si era più visto nulla. Ma non si trattava soltanto di un'attesa motivata dall'importanza dell'avvenimento artistico; correvano difatti voci sulla natura scandalistica del nuovo lavoro, si diceva che Sartre si fosse questa volta ispirato ad Aristofane, che avesse cioè adottato la forma comica, anzi farsesca, a fini di satira e precisamente di satira di attualità. Bersaglio, il giornalismo. Ma non basta: pareva che per ragioni politiche il bersaglio non fosse il giornalismo genericamente inteso, bensì uno ben determinato, quello anticomunista, e che Sartre non avesse neppure risparmiato trasparenti e mordaci riferimenti* ad personam. *Come si vede c'era di che mettere tutta la stampa in fermento e le precisazioni fatte dall'autore nel corso di un'intervista concessa la vigilia dello spettacolo, precisazioni aventi lo scopo, o meglio l'intenzione di smentire la voce di attacchi personali, non sono valse a placare gli animi. Sartre aveva anche detto di non aver preso di mira il giornalismo se non per ragioni di comodo drammatico, ma che la sua satira doveva essere intesa in senso molto più ampio, cioè estesa a tutto un costume, del quale, caso mai, il giornalismo poteva essere considerato una punta particolarmente indicativa. Questi linimenti però non sortirono l'effetto voluto. I giornalisti, si sa, sono gente permalosa e perciò, venuto il momento, fecero le loro vendette. Nella stragrande maggioranza, esclusi ovviamente quelli di sinistra, essi rovesciarono su Sartre e su* Nekrassov (*questo è il titolo della farsa*) *una fitta pioggia di biasimi e di sarcasmi. Tra i sarcasmi uno è divertente e merita di essere riferito: « Qui se sent* Les Mains sales *et le* Nekrassov *se* Mouches »; *è un giuoco di parole intraducibile, che ad ogni modo significa: chi si sente le mani sporche e il naso moccioso si pulisce. Divertente, ma niente più.*

In verità, per conto nostro e senza voler entrar nel merito della nuova opera di Sartre, per spiegare l'accanimento della critica parigina ci pare sia assolutamente necessario tener presenti questi fatti. Altrimenti sarebbe veramente buffo lo stupore e lo scandalo di chi, inorridito, ha l'aria di scoprire che Sartre non è anticomunista. Come se fosse una novità! Non meno ingenuo chi si lamenta che la caricatura in Nekrassov *sia, come è stato detto, « a senso unico » cioè fatta alle spese dei soli anticomunisti. La satira per essere efficace, abbiamo letto in parecchi giornali, deve essere equamente distribuita a tutti, a destra o a sinistra. Confessiamo che questa virtù di dare ad ognuno il suo l'abbiamo sempre considerata una prerogativa dei grandissimi e dei mestieranti (e nel caso dei grandissimi la cosa non è neppure la norma: ci sarebbe piuttosto difficile giurare sull'imparzialità del « giudizio universale » operato da Dante nel suo poema). Ad ogni modo per ciò che riguarda Sartre, che non è, ci pare evidente, né un grandissimo né un mestierante, non possiamo dar torto al critico di « France-Observateur » il quale domanda: il tono della satira politica non presuppone forse un fermo partito preso nelle proprie convinzioni? Negarlo sarebbe confondere due cose molto differenti, la satira e il dramma. Siamo venuti facendo tutte queste precisazioni non per difendere l'opera di Sartre, la quale è ben lungi dall'essere perfetta, ma perché ci sembra che di solito la critica di fronte a* Nekrassov *si sia comportata in modo un po' strano, vorremmo quasi dire « sartriano »: per rimproverare a Sartre di essere uno scrittore* engagé *è diventata tutta quanta critica* engagé, *non si è preoccupata del bello o del brutto, bensì di ciò che politicamente le sembra giusto o sbagliato. Questa volta Sartre, suo malgrado, dev'essere soddisfatto: il suo esempio fruttifica. Per raccontare la trama del lavoro preferiamo lasciare la parola all'autore stesso, il quale, nell'intervista cui abbiamo accennato sopra, così riassume l'intreccio. « Ho immaginato — dice Sartre — che un truffatore, ricercato dalla polizia, si rifugi in casa del giornalista Sibilot, redattore di una rubrica anticomunistica su un grande quotidiano. Poiché si è alla vigilia di una campagna elettorale, il direttore di* Soir-Paris *ha chiesto a Sibilot di escogitare una trovata finale, atta a discreditare i comunisti. Se non riesce, Sibilot sarà messo alla porta. Viene così deciso che il truffatore capitato nelle mani del giornalista si faccia passare per Nekrassov, ministro sovietico che si crede " scomparso " in quanto da dieci giorni non è stato visto all'Opera di Mosca.*

In realtà, il vero Nekrassov è andato per una breve vacanza in Crimea... Ma la stampa francese, che si rifiuta di prestar fede alla versione russa dei fatti, è felice di pubblicare le sbalorditive rivelazioni inventate dal falso Nekrassov, considerato una specie di super-Kravchenko. Alla fine, l'imbroglione — che è cinico, losco, ma non cattivo — si accorge di aver spinto il proprio giuoco troppo in là, di essersi messo in trappola da solo, sicché decide di abbandonare la partita e scomparire. Il che non impedirà affatto a Soir-Paris *di sfruttare anche quest'ultimo colpo di scena a proprio vantaggio».*

Questo è il riassunto fatto da Sartre; è molto schematico, sorvola ad esempio sulla parte centrale, dedicata alla satira dell'anticomunismo da salotto (una scena che poi è stata tagliata per ragioni di tempo presentava due signorine della buona società, Martine e Carole — si notino i nomi! — intente a discutere dell'abito con cui si sarebbero fatte fucilare dai sovieti), comunque è sufficiente a dare un'idea della farsa ideata dall'autore di Huis-Clos *e di* Morts sans sépulture. *Una grossa farsa, strutturalmente un po' squilibrata, a tratti arguta a tratti goffa, e debole soprattutto nei personaggi, per altro superflui, dal piano paradossale a quello realista. Ad ogni modo una farsa che non meritava tanto clamore di scandalo.*

Un punto su cui perlomeno quasi tutti sono d'accordo è l'interpretazione che ne ha dato, regista Jean Meyer, il teatro «Antoine», lo stesso teatro che festeggiò a suo tempo le duemila repliche di Morts sans sépulture *e le mille della* Mains sales. *Interpretazione buona, secondo alcuni addirittura eccellente, grazie a Michel Vitold, R. J. Chauffard, Jean Parédès, Armontel, Jean Toulout, François Darbon, Christine Caron, Jean Le Poulain, Marie Olivier... Spiritose le scene di Jean-Denis Malclès, disegnate in istile 1925.*

E adesso veniamo a Claudel, il quale anche morto continua a riservare sorprese. La sorpresa questa volta è La Ville, *che il T.N.P. ha presentato in prima assoluta al Festival di Strasburgo. Come il lettore ricorderà, Paul Claudel poche ore prima di morire aveva concesso a Jean Vilar l'autorizzazione a mettere in scena questo dramma che sebbene scritto nel 1890 — e rifatto nel '97 — non era ancora mai stato recitato. E' inutile nascondere che l'annuncio della rappresentazione aveva suscitato numerose perplessità.* La Ville *è opera giovanile, la seconda in ordine di composizione (la prima è* Tête d'Or), *tecnicamente poco solida, ricca di pregi letterari, si diceva, ma come testo drammatico troppo statica, troppo «parlata», in quanto la vera azione si svolge prevalentemente negli intervalli tra atto e atto e in scena se ne fanno solo i commenti. Non tutti poi erano d'accordo sulla soluzione (una soluzione che riecheggia la storia spirituale del poeta, ossia la sua quasi miracolosa conversione) e i procedimenti poco espliciti (ma possono essere espliciti i miracoli?) con cui era ottenuta. Le riserve e quindi le perplessità erano in gran parte giustificate. Sta il fatto però che tutti o quasi tutti i critici che hanno assistito allo spettacolo di Strasburgo si sono pubblicamente ricreduti, o per meglio dire hanno ammesso che, per quanto riserve e perplessità possano aver fondamento, lo spettacolo esiste lo stesso ed è ammirevole. Valga a questo proposito ciò che scrive Robert Kemp: «Il mio pessimismo era sbagliato. Tremavo all'idea che l'esperienza tentata da Jean Vilar, e che mi sembrava temeraria, fallisse... Avevo torto. Oh! conservo, sì, un debole per la lettura (della* Ville)... *Mi dico ancora che l'incarnazione degli «avatars» mentali di Claudel mi dà e insieme mi toglie qualcosa... Mi dico che la rappresentazione della* Ville *è, rispetto ad alcune virtù dell'opera, le virtù più care, una specie di tradimento. Ma è un tradimento geniale, che le presta altre virtù. L'intelligenza di Vilar, a tratti, ha un non so che di sbalorditivo. E io non voglio resistervi». Ecco un elogio che non lascia dubbi: Claudel non rimpiangerà la decisione in extremis di autorizzare il T.N.P. a rappresentare il suo lavoro geniale. Sulla* Ville *non diremo nulla di più: Jean Vilar la porterà al Festival di Venezia e allora i critici italiani avranno occasione di occuparsene ampiamente. Ci limiteremo a ricordare il tema: la città che Claudel ci presenta può essere considerata il simbolo del mondo, la catastrofe incombe, quattro uomini, un politico, un finanziere, un anarchico e un poeta, cercano una via di scampo, qualcosa che possa arginare la frana di quell'enorme monte di «materia umana» che è la città. Ma sono uomini senza fede e i loro contrasti sono insanabili come sono sterili i loro sforzi. Ritroveremo quattordici anni dopo il poeta convertito, divenuto vescovo, predicare la soluzione clodeliana dei problemi sociali, la teocrazia. Alla vicenda, naturalmente più complessa di quanto abbiamo suggerito, si mescola una figura femminile, Lala, una tipica figura femminile del Claudel, stimolante ed insidiosa, una autentica «promessa che non si realizza», come dice il poeta.*

Interpretazione prodigiosa. Magnifici Jean Vilar, Alain Cuny, Georges Wilson, Philippe Noiret, Roger Mollien, Lucien Arnaud, Jean-Paul Moulinot... Ma addirittura incantevole Maria Casarès, Lala. «Gioiosa, con un canto di allodola in gola — dice il Kemp — vivace, gli occhi chiari, pensosi e innocenti, ella è il "fermento" della rappresentazione, o il suo aroma...».

Marcel Le Duc

IL DIRITTO D'AUTORE È INVIOLABILE ANCHE A GUBBIO

Tra gli infiniti premi teatrali che vi sono in Italia — certo più premi che commedie valide ad essere rappresentate — è arrivato anche un «Premio Gubbio 1955 per un'opera teatrale di ambiente Romano». Niente di male; a chi scrive commedie in cerca di premi, va bene anche la Romanità. Questo premio Gubbio è stato istituito dall'Ente provinciale per il turismo di Perugia; dal Comitato Romano dell'associazione maggio eugubino; dall'Associazione maggio eugubino di Gubbio; dall'Istituto del teatro Romano di Gubbio. Come autorità, come si vede, il nuovo premio Gubbio, non lo supera nessuno. In compenso sono tutti poveri: premiano un lavoro della durata non inferiore di novanta minuti — dice il bando — con duecentomila lire. Che però sono indivisibili. E fin qui, per gli interessati, potrebbe anche passare; ma il brutto viene scorrendo i ben tredici articoli del regolamento. L'art. VIII, dice: «L'Istituto del Teatro Romano curerà la rappresentazione del lavoro vincente entro il 1957. Il lavoro suddetto potrà essere messo in scena, in assoluta esclusiva, per tre anni, al Teatro Romano di Gubbio. All'autore, oltre al premio, non verrà corrisposto alcun compenso. Egli, inoltre, non potrà in alcun modo intervenire, se non espressamente richiesto, in merito alla realizzazione del lavoro, né direttamente, né indirettamente».

Incomincia a girare la testa, ma andiamo pure avanti che c'è di peggio.

L'art. IX, dice: «L'Istituto del Teatro Romano si riserva inoltre il diritto di pubblicare per intero o parzialmente, con qualsiasi mezzo, il lavoro premiato, senza perciò dover corrispondere all'autore alcun compenso».

La testa gira vorticosamente, ma

sovvenzioni dello stato a favore del teatro di prosa negli anni 1952-53 e 1953-54

Dal supplemento al n. 10-1954 del «Bollettino Ufficiale» della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà intellettuale riproduciamo, qui di seguito, l'elenco delle somme erogate dallo Stato, in esecuzione del decreto leglislativo 20 febbraio 1948 n. 62 prorogato con la legge 29 dicembre 1949 n. 959, a favore delle manifestazioni teatrali di prosa

STAGIONE 1952-1953

Compagnie primarie estive	L.	9.085.000
Compagnie secondarie	»	15.250.000
Compagnie di rivista	»	20.000.000
Compagnie primarie (stagione invernale)	»	163.659.809
Manifestazioni straordinarie	»	108.375.000
Teatri Stabili e Universitari	»	102.110.000
Enti e Istituzioni Teatrali	»	57.850.000
Ferrovie dello Stato	»	22.000.000
Totale erogazioni	L.	498.329.809

Compagnie primarie: Besozzi L. 12.524.138; Ricci L. 8.801.442; Stabile di Roma L. 14.890.861; Teatro d'Arte Italiano L. 14.923.555; Calindri-Pola L. 9.571.055; Ninchi-Tieri L. 14.303.260; Ruggeri Lire 10.907.495; Merlini L. 5.443.300; Gioi-Cimara L. 9.923.086; De Filippo P. L. 8.427.674; Torrieri L. 4.238.775; Gramatica L. 8.698.240; Borelli L. 5.941.288; Milly-Rimoldi L. 6.548.020; Baseggio L. 8.330.000; Abba L. 2.212.295; Micheluzzi L. 4.238.170; De Santis L. 7.900.000; Satiri L. 5.837.155. — Totale L. 163.659.809.

Compagnie primarie estive: Carlo Micheluzzi L. 1.950.000; «Il Carrozzone» L. 450.000; Teatro Siciliano Rosina Anselmi Lire 1.200.000; Estate della Prosa Milano L. 1.815.000; del Teatro Excelsior L. 945.000; Estate della Prosa Roma L. 1.040.000; Gialli Picasso L. 1.685.000. — Totale L. 9.085.000.

Compagnie di rivista: Dapporto L. 3.000.000; Tarantella Napoletana L. 4.000.000; Errepi Rascel L. 7.000.000; Errepi Osiris L. 6.000.000. — Totale L. 20.000.000.

Segue un lungo elenco di «Compagnie secondarie» cui sono state elargite complessivamente 15 milioni e 250 mila lire. Le somme vanno dal massimo di un milione alla Compagnia Girola-Fraschi, alle 50.000 alla «Fiaba» di Beatrice Bagiardi, passando per somme, sopra e sotto il mezzo milione tra i vari Carrozzoni, Cantine, Marionette, ecc.

Manifestazioni straordinarie: E. A. Biennale di Venezia L. 13.000.000; Istituto Dramma Sacro L. 2.500.000; E. A. Mostra d'Oltremare L. 15.000.000; Comitato Veronese Spettacoli di Prosa L. 12.000.000; E. P. T. Roma L. 12.000.000; Istituto Dramma Popolare S. Miniato L. 11.000.000; Piccolo Teatro Città di Milano - Festival di Zurigo L. 2.000.000; Accademia Olimpica di Vicenza Lire 12.000.000; Centro Nazionale Studi Alfieriani L. 2.000.000; Fondazione Casa D'Annunzio L. 8.500.000; Premi agli attori Borelli-Pawlova-De Sanctis L. 3.000.000; Scuola del Teatro Drammatico Lire 8.500.000; Festival Nazionale Prosa Bologna L. 4.875.000; E.N.A.L. L. 2.000.000. — Totale L. 108.375.000.

Piccoli teatri stabili universitari: Piccolo Teatro Città di Milano L. 30.000.000; Piccolo Teatro Città di Roma L. 18.000.000; Piccolo Teatro Città di Genova L. 16.300.000; Compagnia Stabile Università di Padova L. 10.510.000; Compagnia Teatro Stabile di

Bolzano L. 8.300.000; Teatro delle due Città Firenze-Bologna Lire 10.000.000; Compagnia Teatro Ateneo L. 9.000.000. — Totale Lire 102.110.000.

Enti e Istituti teatrali di prosa: Ente Teatrale Italiano (E.T.I.) L. 8.000.000; Istituto Nazionale del Dramma Antico L. 8.000.000; Accademia Nazionale d'Arte Drammatica L. 2.500.000; Istituto Dramma Italiano (I.D.I.) L. 37.350.000; Casa di Riposo per Artisti Drammatici Italiani L. 2.000.000. — Totale L. 57.850.000.

Varie: Ferrovie dello Stato (riduzioni artisti) L. 22.000.000.

STAGIONE 1953-1954

Piccoli Teatri Stabili e Regionali	L. 113.000.000
Compagnie primarie estive	» 5.070.000
Compagnie primarie (stagione normale)	» 189.814.105
Compagnie secondarie	» 18.650.000
Manifestazioni straordinarie	» 93.600.000
Enti e Istituti teatrali	» 110.000.000
Ferrovie dello Stato	» 21.000.000
Totale erogazioni	L. 551.134.105

Piccoli teatri stabili e regionali: Piccolo Teatro di Milano L. 35.000.000; Piccolo Teatro della Città di Roma L. 16.800.000; Piccolo Teatro della Città di Genova L. 14.000.000; Teatro Stabile di Bolzano L. 9.600.000; Compagnia Stabile delle Tre Venezie Lire 17.600.000; Compagnia dell'Ente del Teatro d'Arte del Sud Lire 20.000.000. — Totale L. 113.000.000.

Compagnie primarie: Cervi L. 27.579.100; Gassman L. 15.935.000; Govi L. 18.217.500; Stabile Via Manzoni L. 15.743.450; Ricci Lire 8.845.300; E. De Filippo L. 21.546.600; Stabile di Roma L. 15.041.600; Calindri L. 10.186.505; Merlini L. 5.512.000; P. De Filippo L. 7.843.400; Besozzi L. 7.932.300; Spettatori Italiani L. 6.534.000; S. Erasmo Lire 9.218.000; Micheluzzi L. 3.823.000; Baseggio L. 12.135.700; del Teatro delle Novità di Bergamo L. 1.028.250; T. Pirandello L. 998.400; Spettacoli Giallo-Rosa L. 1.148.000; T. Goldoni L. 546.000. — Totale L. 189.814.105.

Compagnie primarie estive: Gherardi-Severini L. 1.470.000; Spettacoli Elle L. 1.650.000; Micheluzzi L. 1.950.000. — Totale L. 5.070.000.

Manifestazioni teatrali straordinarie: EIST (Tournée Calindri-Micheluzzi Tripoli) L. 3.900.000; EIST (Tournée Piccolo Teatro Milano) L. 50.000.000; Istituto Dramma Sacro L. 3.500.000; Spettacoli Errepi (Tournée Ruggeri Parigi-Londra) L. 10.000.000; Ente Autonomo la Biennale di Venezia L. 13.000.000; Premi agli Attori ed ai Commediografi L. 5.000.000; Casa di Riposo Artisti Drammatici L. 2.700.000; E.N.A.L. (Teatro degli amatori) L. 2.000.000; Comitato Organizzatore Festival Filodrammatico Pesaro L. 3.500.000. — Totale L. 93.600.000.

Enti-Istituti Nazionali teatrali: E.T.I. (Ente Teatrale Italiano) L. 20.000.000; Accademia Nazionale Arte Drammatica L. 12.000.000; I.D.I. (Istituto del Dramma Italiano) L. 35.000.000; Istituto Nazionale Dramma Antico L. 30.000.000; E.I.S.T. (Ente Italiano per gli Scambi Teatrali) L. 13.000.000. — Totale L. 110.000.000.

Anche per questo anno segue il lungo elenco delle « Compagnie secondarie », con un totale di 18 milioni e 650 mila, che sono state distribuite col massimo di 1.650.000 alla Girola-Fraschi; di 1.500.000 a Checco Durante, e per il rimanente col sistema dell'anno precedente, più o meno alle stesse persone.

Varie: Ferrovie dello Stato (riduzioni per artisti) L. 21.000.000.

« fa d'uopo » — diceva Petrolini — di andare avanti, perché l'articolo XI, uccide con un colpo solo tutti gli autori italiani, sconfigge la Legge, dispregia la severa disciplina della Società Autori di Roma. Questo strabiliante articolo, dice: « Il lavoro premiato potrà sempre essere rappresentato dall'Istituto del Teatro Romano, in Gubbio, senza per ciò dover corrispondere compenso alcuno, sia pure per diritti d'autore ». No e no. Il diritto d'autore è inviolabile, in Italia; quindi, anche a Gubbio. La Società degli Autori, in tale materia, è per nostra fortuna, inflessibile. Tutte le autorità sopra descritte di Gubbio e vicinanze che hanno istituito il premio, ignorano certo un gustoso fatterello che se pure avvenuto in Francia, non toglie nulla al suo sapore perché in quella Nazione la legislazione sul diritto d'autore è identica alla nostra. Dunque, ai tempi della prima guerra mondiale un tale autore di canzonette aveva scritto « Io cerco la Titina... » il cui successo si propagò in tutto il mondo. Per una ventina d'anni questo amabile signore, che alla fine era diventato anche lui un vecchietto, andava a riscuotere i suoi diritti, naturalmente sempre in minor misura, poiché anche della Titina da cercare ci si stanca. Ma un giorno che si recò alla Società Autori con la certezza di non trovare più nulla o pochi franchi, ecco che una montagna di dollari lo attendeva all'incasso. Era accaduto che Charlot in un suo film aveva, con l'avvento del parlato, fischiettato una battuta della sua Titina. La Società degli Autori forse non conosce il bando del Premio Gubbio, ma noi rendiamo pubblica la parte offensiva per tutti gli autori italiani, certi come siamo che da Roma imporranno ai signori di Gubbio di cambiare immediatamente il bando. Se vorranno premiare la commedia della Romanità. Ma davvero credono a Gubbio che con duecentomila lire si compera un autore per tutta la vita? Senza contare che gli Enti sunnominati, solo per aver compilato un bando simile hanno già commesso un reato.

Addio a Gianni Cavalieri

E' morto all'ospedale di Treviso, il 5 luglio, l'attore Gianni Cavalieri. Aveva 47 anni.

Gianni Cavalieri, valoroso e popolarissimo attore del teatro veneziano, era nato a Padova il 7 marzo 1908. Fratello di Gino, più anziano di lui, tutto s'aspettava — fino all'età di 18 anni — fuorché d'entrare in arte. Mai s'era accorto di possedere una speciale inclinazione per il palcoscenico, né si era sentito animato da irresistibile vocazione per il teatro, sia pure in qualità di dilettante. Alunno svogliato, non riuscì a conseguire neppure la licenza tecnica, motivo per cui, rimasto, ancor giovinetto, orfano di padre, la madre sua lo spronò a scegliersi un mestiere. Ne tentò diversi ed i più strani: barbiere, ombrellaio, cameriere. Ma il suo destino lo sospingeva fatalmente verso il palcoscenico ove il fratello suo Gino stava già affermandosi brillantemente nella Compagnia di Gianfranco Giachetti. Era il 1926.

La prima parte affidatagli fu quella d'un personaggio muto: il gendarme di *Nina, no far la stupida*, di Rossato e Gian Capo. Esordì sul palcoscenico dell'« Alfieri », a Torino. Ad una sua uscita fuori programma, nel secondo atto, si ebbe — senza aver fiatato — un bell'applauso che sorprese non poco gli altri attori nonché lo stesso Gianni. Giachetti lo sbirciò divertito e gli mormorò: « Complimenti, fio! Un bon giorno se lo vede fin da la prima matina ».

Il « senza vocazione » Gianni Cavalieri cominciò a pigliar gusto alla vita del commediante e s'accorse ben presto di essere nato proprio per quella. Dopo la compagnia Giachetti, passò in quella del Micheluzzi, poi con Baseggio, con Stival, con la Pavlova; fu scritturato in parecchi Festival veneziani, recitò indifferentemente in vernacolo e in italiano, s'affermò sempre più come brillante e come « carattere » con spiccata propensione per le parti di vecchio e per quelle fortemente colorate. Inimitabile Pelegrin nei *Rusteghi* goldoniani, si fece notare poi in una parte di forte e umoristico rilievo in *Amore e cabala*, di Schiller. Benassi, Stival, la Pavlova se lo disputarono a più riprese. Memorabile un'interpretazione di Gianni ne *L'egoista* di Bertolazzi (la parte del prete); del pari memorabile un'altra interpretazione impegnativa quanto mai ne *La strada fiorita* di Katajev per l'interpretazione della Pavlova. Nel 1950 dette grande rilievo ad un vecchio nel *Saltuzza*, commedia cinquecentesca di Andrea Calmo, realizzata in campo S. Trovaso per l'annuale Festival veneziano. Da ricordare ancora il suo Polonio nell'*Amleto* a fianco di Gassman nella cui compagnia si distinse per altre prestazioni anche di repertorio moderno.

Da vari anni Gianni Cavalieri si era conquistato una meritata fama pure nel cinema interpretando ruoli fortemente caratterizzati e di viva comicità. S'era allontanato un po' a malincuore dal teatro, ma il cinema gli aveva assicurato quell'agiatezza che difficilmente un attore riesce a conquistare sui palcoscenici. Trasferitosi da qualche anno a Roma, quando il male cominciò a travagliarlo, volle ritornare nel Veneto sperando di ricuperare la salute nella sua casa di Fagarè di Piave.

Da oltre un anno infatti Gianni Cavalieri si dibatteva in un'angosciante alternativa di dolore, sofferenze fisiche e speranze. Era parecchio tempo che il suo cuore « faceva il matto », come suol dirsi, ma fin dai primi del '54 fu palese che era ridotto ai minimi termini: stanco, sfiancato, irrimediabilmente compromesso.

Per lunghi mesi egli sperò di potersi rendere utile al fratello Gino che, anche per lui, aveva dato vita nell'estate del '54 alla compagnia degli attori veneti associati, insieme con Leony Leon Bert. La nostalgia per l'errabonda vita dei comici e per le splendide, affascinanti incertezze del palcoscenico, era rimasta latente nell'animo buono, squisitamente sensibile e amenamente gioviale di questo artista nato e impareggiabilmente modesto che lascerà in quanti lo amarono, lo conobbero e lo applaudirono un incancellabile ricordo.

Alberto Bertolini

Per la Casa di Riposo degli Artisti Drammatici

■ *Il nostro commosso ricordo per* Oreste Fares, Salvatore Alzelmo *ed* Emilio Gasparini, *tre ospiti dell'Istituto di Bologna, che ci hanno lasciato per sempre. Oreste Fares era nato a Roma nel 1885. Ottimo attore, aveva fatto parte di Compagnie importantissime, da Novelli a Paladini, da Garavaglia alla Melato, Pirandello, Pavlova. Salvatore Alzelmo era nato in provincia di Catania, nel 1875, ed anche lui — buonissimo attore — aveva avuto gli insegnamenti di Ermete Novelli, ed era poi stato nelle Compagnie di Clara della Guardia, Zacconi, Andrea Maggi, Sainati, Musco. Emilio Gasparini era nato a Padova nel 1872. Allievo della Duse, fu sempre meritevole e fece parte di molte Compagnie, italiane e venete.*

■ *Per diretto interessamento della Madre Superiora, suor Giulia Ignesti, il Santo Padre si è degnato di far pervenire alla Casa di Riposo 100.000 lire.*

■ *Ringraziamo con gratitudine tutti coloro che con denaro od offerte varie hanno ricordato in questo mese gli ospiti della Casa di Riposo. La signora Daria Bertini ha offerto, oltre il busto a Maria Melato, la cui cronaca è apparsa nel fascicolo scorso, 200.000 lire per la camera che alla Melato è stata dedicata. Elena ed Eligio Possenti hanno inviato 10.000 lire per ricordare l'amico avvocato Luigi Riboldi. Armando Rossi, della « Piccola Ribalta » di Torino, oltre ad aver dato 5000 lire, ha rinnovato l'offerta di carta da lettere e buste.*

■ *Il senatore Jaurès Busoni, il 22 febbraio 1954 (è trascorso un anno e mezzo) richiese alla Camera che fosse presentato un disegno di legge per la Casa di Riposo di Bologna, per un trattamento uguale agli ospiti della Casa di Riposo per musicisti di Milano. L'allora sottosegretario Ermini rispose che il disegno era già in corso di elaborazione; nella seduta del 13 luglio 1954 lo confermava la presentazione al Parlamento. Ripeteva tale conferma il 31 ottobre 1954.* Quel disegno di legge non è stato mai presentato. *A suo tempo noi ringraziammo perché ci fu assicurata come « cosa fatta ». Continuiamo a ringraziare ed attendere.*

SECONDO ELENCO DEL DODICESIMO MILIONE

LORENZO RUGGI, per ricordare persona cara	**L.**	**30.000**
ATTORI RADIO ROMA, a mezzo di Giovanni Cimara . . .	**»**	**4.000**
VALENTINO FUSI . .	**»**	**1.000**
Totale	**L.**	**35.000**
Somma precedente	**»**	**207.212**
Totale a tutt'oggi	**L.**	**242.212**

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.*

STAGIONE LIRICA 1955 DELLA

LO SPEZIALE
Opera buffa in 3 atti
Libretto di C. Goldoni
Musica di F. J. HAYDN

I VESPRI SICILIANI
Dramma in 5 atti
di Scribe e Duveyrier
Musica di G. VERDI

SAKUNTALA
3 atti da « Kalidasa »
Musica di F. ALFANO

DAFNE
Tragedia pastorale in 1 atto
di J. Gregor
Musica di R. STRAUSS

ORFEO ED EURIDICE
Azione drammatica
di R. De Calzabigi
Musica di C. W. GLUCK

IL VASCELLO FANTASMA
Opera romantica in 3 atti
Parole e musica
di R. WAGNER

LA FIAMMA
Melodr. in 3 atti da « The Witch » di G. W. Jenssen
Musica di O. RESPIGHI

MATHIS DER MALER
Opera in 7 quadri
di P. HINDEMITH

LE DUE GIORNATE
Opera in 3 atti
di Von J. N. Bouilly
Musica di L. CHERUBINI

RIGOLETTO
Melodramma in 3 atti
di F. M. Piave
Musica di G. VERDI

CECILIA
Azione sacra in 3 atti
e 4 quadri
Libretto di E. Mucci
Musica di L. REFICE

ANTIGONE
Testo di F. Holderlin
da Sofocle
Musica di K. ORFF

IL CALIFFO DI BAGDAD
Opera comica in un atto
di S. Just Dancourt
Musica di F. A. BOIELDIEU

TOSCA
Melodramma in 3 atti di V. Sardou, L. Illica, G. Giacosa
Musica di G. PUCCINI

ANDREA CHENIER
Dramma di ambiente storico
in 4 atti di Illica
Musica di U. GIORDANO

IL DOTTOR FAUST
Opera in 4 atti
Testo e musica
di F. BUSONI

FIDELIO
Opera in 2 atti di J. N. Bouilly, Von J. Bonnleithner, G. F. Treistschke - Musica di L. VAN BEETHOVEN

GIANNI SCHICCHI
Opera comica in un atto
di G. Forzano
Musica di G. PUCCINI

LUISA
Romanzo musicale in 4 atti
Parole e musica di
G. CHARPENTIER

I CAPRICCI DI CALLOT
Commedia musicale in 3 atti
1 prologo e 5 quadri
Parole e musica
di G. F. MALIPIERO

GLI UGONOTTI
Opera in 5 atti
di Scribe e Deschamps
Musica di G. MEYERBEER

LA CENA DELLE BEFFE
Poema drammatico in 4 atti
di S. Benelli
Musica di U. GIORDANO

MANON
Opera in 4 atti e 5 quadri
di H. Meilhac e F. Gillé
Musica di G. MASSENET

I DUE TIMIDI
Opera in un atto
Testo di S. Cecchi D'Amico
Musica di NINO ROTA

WERTHER
Dramma lirico in 3 atti
di E. Blan, P. Milliet, G. Hartmann
Musica di G. MASSENET

GIULIETTA E ROMEO
Tragedia in 3 atti
di A. Rossato
Musica di R. ZANDONAI

ROSSIGNOL
Novella musicale in 3 atti
di L. Strawinsky
e S. Mitoussoff
Musica di I. STRAWINSKY

LE BACCANTI
Opera in 3 atti
di T. Pinelli
Musica di G. F. GHEDINI

NORMA
Tragedia lirica in 2 atti
di F. Romani
Musica di V. BELLINI

ADRIANA LECOUVREUR
Commedia dramm. in 4 atti
dalla omonima di E. Scribe
ed E. Legouvé
Musica di F. CILEA

HISTOIRE DU SOLDAT
Opera in 2 atti
di G. F. Ramuz
Musica di I. STRAWINSKY

IFIGENIA
Trag. musicale radiofonica
di I. Pizzetti e A. Perrini
Musica di I. PIZZETTI

DON PASQUALE
Dramma buffo in 3 atti
di M. Accursi
Musica di G. DONIZETTI

LA VEDOVA SCALTRA
Commedia lirica in 3 atti di M. Ghisalberti da C. Goldoni
Musica di E. WOLF-FERRARI

MAVRA
Opera buffa in un atto
di A. Pochkin
Musica di I. STRAWINSKY

AHMAL
Opera in un atto
Parole e musica
di G. C. MENOTTI

RADIOTELEVISIONE ITALIANA

UN CURIOSO ACCIDENTE
Commedia lirica in 3 atti di M. Ghisalberti dalla omonima di C. Goldoni
Musica di J. NAPOLI

IL GIOCO DEL BARONE
Storia di Aless. Parronchi musicata da V. BUCCHI

LA MORTE DELL'ARIA
Tragedia in un atto di T. Scialoia
Musica di G. PETRASSI

LA LOCANDIERA
Commedia lirica in 3 atti e 5 quadri di M. Ghisalberti dalla omonima di C. Goldoni
Musica di M. PERSICO

LA NOTTE VENEZIANA
Opera radiofonica in 2 tempi di G. Pacuvio dalla commedia di A. De Musset
Musica di L. CORTESE

NUMANZIA
Opera in 1 prologo e 3 atti di S. De Madariaga
Musica di H. BARRAUD

LA SPOSA DI FONTEBRANDA
Oratorio scenico in 3 tempi
Parole e musica di R. SELVAGGI

MALAFONTE
(Judica)
Dramma lirico di A. R. Borella
Musica di A. F. LAVAGNINO

LA CANTATA DEI PASTORI
Divertimento radiofonico per la Notte di Natale in 3 parti dalla Sacra Rappresentazione di Andrea Perrucci - Libretto e musica di R. PARODI

L'OPERA DA TRE SOLDI
(Die Dreigrochenoper) di B. Brecht
Musica di K. WEILL

NOVELLA
un atto
Parole e musica di G. C. BRERO

NELL'ANNO MILLE
Leggenda medioevale di G. Pascoli in 3 quadri e un prologo
Musica di R. BOSSI

L'OPERA DEI MENDICANTI
Opera ballata in 3 atti di J. Gay - Nuova versione musicale dalle arie originali di B. BRITTEN

I DISPETTI AMOROSI
Commedia lirica in 3 atti di L. Illica
Musica di G. LUPORINI

HUTALABI'
Dramma musicale di E. PORRINO - Riduzione radiofon. di G. B. Angioletti

CIOTTOLINO
Fiaba musicale in 2 atti e 3 quadri per la gioventù di G. Forzano - Musica di L. FERRARI TRECATE

Riprese

IL DIBUK
Leggenda drammatica di Scialom-An-Scki
Musica di L. ROCCA

PELLEAS ET MELISANDE
Dramma lirico in 5 atti e 12 quadri di M. Maeterlinck
Musica di C. DEBUSSY

LA SPOSA DI CORINTO
Dramma lirico in 3 atti di C. Bernardi
Musica di P. CANONICA

LA WALLY
di W. De Hillern - Riduzione drammatica in 4 atti di L. Illica
Musica di A. CATALANI

VOLO DI NOTTE
Un atto
Libretto e musica di L. DALLAPICCOLA

DONATA
Opera in 3 atti
Parole e musica di G. SCUDERI

LA FORZA D'AMORE PATERNO
Opera in 3 atti - Armonizzazione e orchestrazione di A. Gentili
Musica di A. STRADELLA

LA FIGLIA DEL RE
Tragedia lirica in 3 atti
Parole e musica di A. LUALDI

DAFNI
Poema pastorale in 3 atti di E. Romagnoli
Musica di G. MULE'

SILVANO
Dramma marin. in 2 atti di G. Targioni Tozzetti
Musica di P. MASCAGNI

LA DONNA SERPENTE
Opera fiaba in un prologo 3 atti e 7 quadri dalla omonima di C. Gozzi
Musica di A. CASELLA

LA FIACCOLA
Dramma in 4 parti del tempo romantico di M. Sallusti Gentilucci
Musica di O. GENTILUCCI

NEL CORSO DELLA STAGIONE AVRÀ LUOGO LA CELEBRAZIONE DI PIETRO MASCAGNI NEL DECIMO ANNIVERSARIO DELLA MORTE

Cappelli editore - Bologna

Ugo Betti

Teatro

PREFAZIONE DI SILVIO D'AMICO

Volume di 1350 pagine su carta india, rilegatura editoriale e sopracoperta a colori contenente ventidue opere del grande drammaturgo italiano

L. 4000

LA PADRONA
LA CASA SULL'ACQUA
L'ISOLA MERAVIGLIOSA
UN ALBERGO SUL PORTO
FRANA ALLO SCALO NORD
UNA BELLA DOMENICA DI SETTEMBRE
IL CACCIATORE D'ANITRE
IL DILUVIO
IL PAESE DELLE VACANZE
I NOSTRI SOGNI
NOTTE IN CASA DEL RICCO
MARITO E MOGLIE
IL VENTO NOTTURNO
ISPEZIONE
IRENE INNOCENTE
FAVOLA DI NATALE
SPIRITISMO NELL'ANTICA CASA
IL GIOCATORE
CORRUZIONE AL PALAZZO DI GIUSTIZIA
DELITTO ALL'ISOLA DELLE CAPRE
LOTTA FINO ALL'ALBA
LA REGINA E GLI INSORTI

■ **STORIA E VITA**
COLLANA DIRETTA DA AMEDEO TOSTI
VOL. XI

CELSO SALVINI

Tommaso Salvini

NELLA STORIA DEL TEATRO ITALIANO E NELLA VITA DEL SUO TEMPO

■

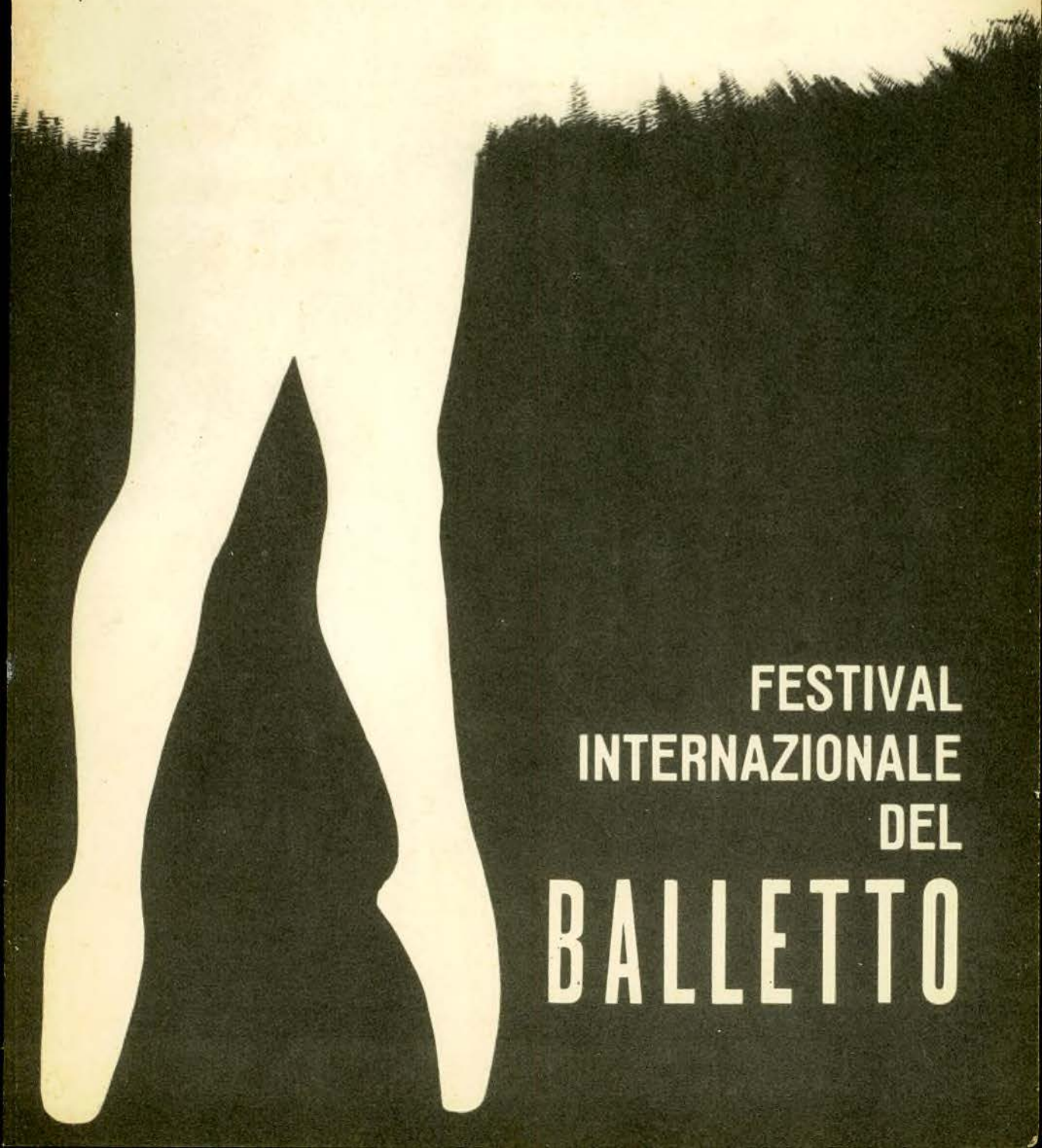
Questo libro, opera postuma di Celso Salvini, supera gli angusti limiti di una semplice biografia e si inserisce nel più vasto campo della storia del teatro italiano. Vi si illustrano ed esaltano, infatti, la vita e l'opera di Tommaso Salvini il quale, formatosi alla scuola di Gustavo Modena, assunse ben presto una propria spiccatissima personalità e talmente incarnò in sé l'arte drammatica, riverberandola dal palcoscenico sulle platee plaudenti, che egli veramente fu l'incontrastato dominatore delle scene italiane del suo tempo.

Volume di 420 pagine, con sopracoperta a colori L. 1500

ENTE - MANIFESTAZIONI - GENOVESI

8 LUGLIO - 8 AGOSTO 1955

GENOVA · PARCO DI NERVI



FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL BALLETTO

collana letteraria documento CETRA

33 giri

CL 0400 **LEOPARDI** — *poesie dette da* **Arnoldo Foà**

CL 0401 **DANTE** — *canto 5° dell'inferno detto da* **Vittorio Gassman**

CL 0402 **DANTE** — *canto 33° del paradiso detto da* **Vittorio Gassman**

CL 0403 **LA VOCE DI RUGGERI** — *(carducci - d'annunzio etc.)*

CL 0404 **PORTA** — *"la nomina del cappellan„ detto da* **Franca Valeri**

CL 0405 **ARIOSTO** — *la pazzia di orlando detta da* **Roldano Lupi**

CL 0406 **DI GIACOMO** — *"lassammo fa' Dio ...„ detto da* **Eduardo De Filippo**

CL 0407 **DI GIACOMO** — *poesie dette da* **Eduardo De Filippo**

CL 0408 **MONTALE** — *poesie dette da* **Anna Proclemer**

CLI 0601 **LETTERE di CONDANNATI A MORTE della RESISTENZA EUROPEA**

Giulio Einaudi editore - Torino

Lette da **Arnoldo Foà** *e* **Anna Proclemer**

DISTRIBUTORI IN TUTTO IL MONDO

CETRA S.p.A. - Via Assarotti, 6 - Telef.: 52.52 - 45.816 - TORINO

Direttore Generale: EDGARDO TRINELLI