32° ANNO - N. 234 - MARZO 1956 Sped. in abb. post. 3° Gruppo LIRE 300

IL DRAMMA

CENTRO STUDI TEATRO STABILE TORINO BIBLIOTECA

in tutto il mondo

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

PROFUMO E COLONIA
BRILLANTINA
CREMA PER BARBA
TALCO
SAPONE

TABACCO D'HARAR gi.vi.emme

il profumo internazionale

RAI - RADIOTELEVISIONE ITALIANA

La prosa in televisione nel mese di marzo

2 MARZO — TEATRO DELLE 15 NOVITÀ
Orio Vergani: **L'ISPEZIONE**
A. Campanile: **AEROPORTO**
G. Marotta e B. L. Randone: **IL MALATO PER TUTTI**

5 MARZO — PEPPINO DE FILIPPO
ARIA PAESANA
PRANZIAMO INSIEME

6 MARZO — VALENTINO BOMPIANI
LA DOMENICA CI SI RIPOSA
con Isa Miranda, Diana Torrieri, Mino Doro, Salvo Randone

9 MARZO — ARTHUR SCHNITZLER
AL PAPPAGALLO VERDE
con A. M. Alegiani, F. Mammi, L. Cortese, M. Ferrari, V. Sanipoli, A. Silvani

16 MARZO — ALDO DE BENEDETTI
LO SBAGLIO D'ESSERE VIVO

20 MARZO — TEATRO DELLE 15 NOVITÀ
L. Barzini j.: **IL PRINCIPALE**

23 MARZO — ENRICO IBSEN
CASA DI BAMBOLA
con L. Brignone, G. Santuccio

27 MARZO — TEATRO DELLE 15 NOVITÀ
Dino Buzzati: **DRAMMATICA FINE DI UN NOTO MUSICISTA**

30 MARZO — DIEGO FABBRI
PROCESSO A GESÙ

Dal 18 marzo

L'ALFIERE

ROMANZO DI
CARLO ALIANELLO
sceneggiatura televisiva in 6 puntate di
CARLO ALIANELLO E ANTON GIULIO MAJANO
Regia di **ANTON GIULIO MAJANO**

RASSEGNA TALÌA

3 MARZO — Carlo Goldoni: **L'ADULATORE**
GAD "Piccolo Teatro Città di Venezia" di Venezia

10 MARZO — Mario Ciampi: **INTERMEZZO DI MASCHERE**
GAD "Teatrino dell'Aquilone" di Napoli

17 MARZO — Thornton Wilder: **LUNGO PRANZO DI NATALE**
GAD "Teatro eclettico" di Firenze

24 MARZO — Vittorio Calvino: **COSÌ CE NE ANDREMO**
GAD "Società Amici dell'Arte" di Genova

PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI NAPOLI

diretto da Ernesto Grassi

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

Stagione Teatrale 1955-56

Il repertorio

Così è (se vi pare)
di LUIGI PIRANDELLO

Il sorriso della Gioconda
(Mortal Coils) di ALDOUS HUXLEY

Il vento notturno
di UGO BETTI

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

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

Il sistema Ribadier
di GEORGES FEYDEAU

Gli attori (IN ORDINE ALFABETICO)

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

I Registi

GIUSEPPE DI MARTINO, VITTORIO VIVIANI, ERNESTO GRASSI.

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

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

ANNO 32 - NUOVA SERIE - N. 234

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

MARZO 1956

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

Collaboratori di questo fascicolo

BEST-SELLER, commedia in tre atti di EZIO D'ERRICO * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): GIACOMO OREGLIA, ULM PALME, ALFREDO DE DONNO, GIGI LUNARI, VITO PANDOLFI, ENRICO BASSANO, VITTORIO VECCHI, MARCEL LE DUC, FRANCESCO BERNARDELLI * Copertina: FRANCO ASSETTO (riproduzione di un dipinto ad olio raffigurante il personaggio di Lydia nella commedia di Ezio D'Errico: Best-Seller) * Disegno di Bianconi * Fotografie di Invernizzi, Italnews, Bergstrom, Bosio, Bernardi, Archivio Fotografico ILTE.

LA SCARLATTINA

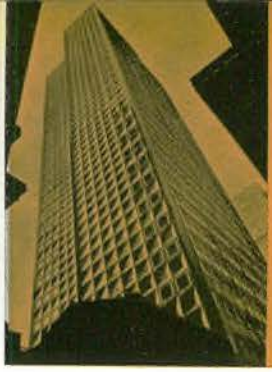
" Bisogna combattere lo sperpero del pubblico denaro da parte delle iniziative locali ". Queste parole non sono nostre, ma compendiano l'ordine del giorno votato all'unanimità, il 23 febbraio scorso, a Roma, dai componenti l'Unione Capocomici Italiani, riuniti in assemblea. Presiedeva Remigio Paone, cui in quel momento i colleghi tutti avevano confermata la fiducia. Remigio resta quindi presidente dell'Unione, e tutti sanno nel teatro quale esperto egli sia; anche da parte nostra il compiacimento è totale, a parte l'amicizia, perchè sembra sia venuto il momento delle situazioni chiare, che sono poi quelle difficili, ed occorrono uomini validi. La legge scaduta è in proroga; nell'attesa che si apra la nuova porta, si cerchi la formula di una Legge diversa atta a porre il Teatro di prosa in condizione di vivere da maggiorenne. Ogni discussione costruttiva è opportuna. Per intanto la quasi totalità della compagine teatrale vive da minorenne con la faccenda dei piccoli teatri che, escluso quello di Milano, sono la scarlattina della scena di prosa. Remigio Paone, medico esperto, vorrebbe guarire il teatro da questa manifestazione infantile epidemica contagiosa.

Ritorniamo indietro: Paone, nella sua qualità di presidente dell'Unione ha detto ai colleghi in quell'assemblea: lo Stato dovrà dare ai Piccoli Teatri molto meno di quanto ad essi elargisce attualmente, fatta eccezione per il Piccolo Teatro della Città di Milano, che ha meriti e pregi internazionali. Dando ai Piccoli molto meno lo Stato potrà rivolgere la propria tangibile attenzione alle Compagnie di giro che costituiscono il patrimonio ideale della tradizione teatrale italiana, che continuano ad essere una necessità per l'Italia teatrale composta soprattutto da una provincia anche geograficamente vastissima, che servono a mantenere attiva l'industria privata. Altrimenti lo Stato dovrà dichiararsi capocomico evocando il tutto a sè, cioè gestendo il Teatro monopolisticamente. Il che sarebbe un gravissimo errore perchè non avendo più un teatro libero saremmo squalificati nella considerazione internazionale. Paolo Grassi, appartenendo all'Unione Capocomici era presente alla riunione: si è alzato ed ha ringraziato il Presidente per la fiducia e l'onore fattogli personalmente in favore del Piccolo di Milano che egli dirige, ma si è dichiarato contrario alla proposta; tanto contrario da dimettersi immediatamente. Questo perchè la proposta Paone, a detta di Grassi, significa " limitazione dell'attività dei suoi confratelli ".

Paolo sa benissimo che i suoi confratelli sono ammalati di scarlattina, ma il suo dovere era quello

di agire come ha fatto. Glie ne diamo atto con affettuoso plauso perchè la solidarietà è la prima tra le manifestazioni del nostro carattere. Aggiungiamo però che Remigio Paone ha ragione. Lo sa anche Grassi, ed occorre poco a dimostrarlo. Ma vogliamo prima soffermarci sul Piccolo Teatro di Milano. Noi che per l'esistenza stessa di questa rivista, che è la voce più autorevole del teatro italiano all'estero, ascoltiamo la eco dei pareri degli stranieri, sappiamo che il teatro drammatico italiano ha, fuori del nostro Paese, un solo nome: Piccolo Teatro di Milano. Alcuni credono perfino che Piccolo sia un nome proprio, come Duse o Novelli, e su questo si può anche sorridere; ma tutti sono convinti come esso sia il Teatro Nazionale Italiano. Lo è, infatti. E se lo è sul piano della considerazione europea, vien fatto di domandarsi perchè non potrebbe diventarlo. Pure, se ciò avvenisse, sarebbe un errore; il Piccolo bisogna lasciarlo alla città dove è nato con Paolo Grassi e Strehler. Ogni anno, quando esso inizia il proprio giro europeo — e tra poco riprenderà quel trionfale cammino che ogni volta mette il teatro italiano di prosa sul piano internazionale il più autorevole — noi ci sentiamo orgogliosi di appartenere alla scena di prosa, perchè la eco che ci giunge passa i limiti di una normale tournée per assumere quel tono di alta considerazione che solo la compagnia di Louis Jouvet ebbe in America. E come allora, Jouvet si identificava nella Francia teatrale, così il Piccolo di Milano identifica l'Italia. Importante. Tutto il resto può passare in secondo piano e le continue piccole beghe quotidiane vanno considerate come gli spiccioli dell'altrui scontentezza. E' umano anche questo; occorre pazienza. Noi sentiamo che i tempi sono maturi per un Teatro Nazionale Italiano e che Roma non dovrebbe più attendere per crearlo. Milano batte Roma ad ogni stagione teatrale e di molte lunghezze; Milano è la meta teatrale, ma Roma deve diventarne la sede. E' un prestigio che si impone; una necessità che non può più essere rimandata. Con un Teatro Nazionale Italiano che avesse quel che spetta ad una tale istituzione artistica, il Piccolo Teatro di Milano e quel gruppo di Compagnie di giro rinnovantesi affidate all'industria privata, non avremmo più bisogno dei Piccoli, che nella vita della nostra scena di prosa si sono inseriti per equivoco per transizione per esperimento. E tutti nella grande scia di quello di Milano. Il Comune di Milano sorreggendo il Piccolo ha incantato i vari altri Comuni, li ha piegati moralmente a concorrere con la metà e più delle spese necessarie. Naturalmente sono sorte più o meno dichiarate complicità politiche. Chi ci sa fare sarà valido ancora e servirà sempre; quelli che suonano con un dito e cantano a orecchio ritorneranno nei ranghi. Le Compagnie di giro sono necessarie; gli uomini adatti a guidarle li abbiamo. Occorre stabilire un piano economico e questo non è che un accordo con la Direzione del Teatro. La nuova Legge stabilirà modalità e misure. E' necessario che tali compagnie non escano dal seminato con follie registiche e spese pazze; abbiamo già fatto anche questo esperimento e ne conosciamo i risultati. Non è il caso di insistere. Il miglior partito è sempre dalla parte della saggezza: ritornare ad una sana ed intelligente normalità. E qui non ci si fraintenda, per favore: normalità, non sta ad ordinaria amministrazione e, peggio, a tirare a campare. Ma tutti coloro che fabbricano, non possono pretendere di erigere solo grattacieli. A questo modo verrebbe anche normalizzata la funzione di quei Piccoli teatri già esistenti, guardandosi bene dal crearne altri, ma che sarebbe imperdonabile far scomparire, perchè le loro sale sono in ordine, l'attrezzatura valida e l'organizzazione in movimento. Il loro compito dovrebbe essere sperimentale — ed in tal modo dovrebbero chiamarsi — rappresentando ad ogni Stagione da cinque a otto commedie solo italiane, soprattutto di giovani, ingrossando così le nuove leve, togliendo dalla mortificazione moltissimi nuovi autori che non sanno a chi rivolgersi e che non riescono a spuntarla, disciplinando concorsi teatrali che sono molti e servono poco. Si creerebbe così una nuova generazione di autori, il che sta a significare, che si creerebbe il nuovo Teatro italiano. Torino, Genova, Napoli, Trieste, Bolzano, Palermo, sei sperimentali che ad ogni Stagione potrebbero inscenare da trenta a quaranta commedie italiane di giovani. Le Compagnie di giro continuerebbero ad includere nei loro repertori gli autori italiani già noti e notissimi. A questo modo il denaro dei Comuni e dello Stato servirebbe alla comunità, darebbe un beneficio collettivo alla Nazione.

A questo punto sentiamo dirci che i Piccoli teatri hanno anche valore " culturale-politico " per ogni singola città dove operano e che non si può misurare il valore sulla scorta soltanto del costo. Ma noi diciamo che il valore non cambia, anzi si eleva, se con minor spesa si potrà essere maggiormente utili al teatro del proprio Paese. Per essere equi, concluderemo dicendo che nella revisione di tutto l'organismo, per poter affrontare la Legge, i proprietari di teatri (la voce che il pubblico conosce meno) debbono riguardare i moduli dei loro bordereaux e far scomparire alcune voci. Dopo di che portare a termine le loro riunioni e formare essi stessi, prima d'ogni altro privato, le Compagnie di giro. Come capocomici essi parleranno lo stesso linguaggio dei proprietari di teatri e molte assurdità scompariranno di colpo.

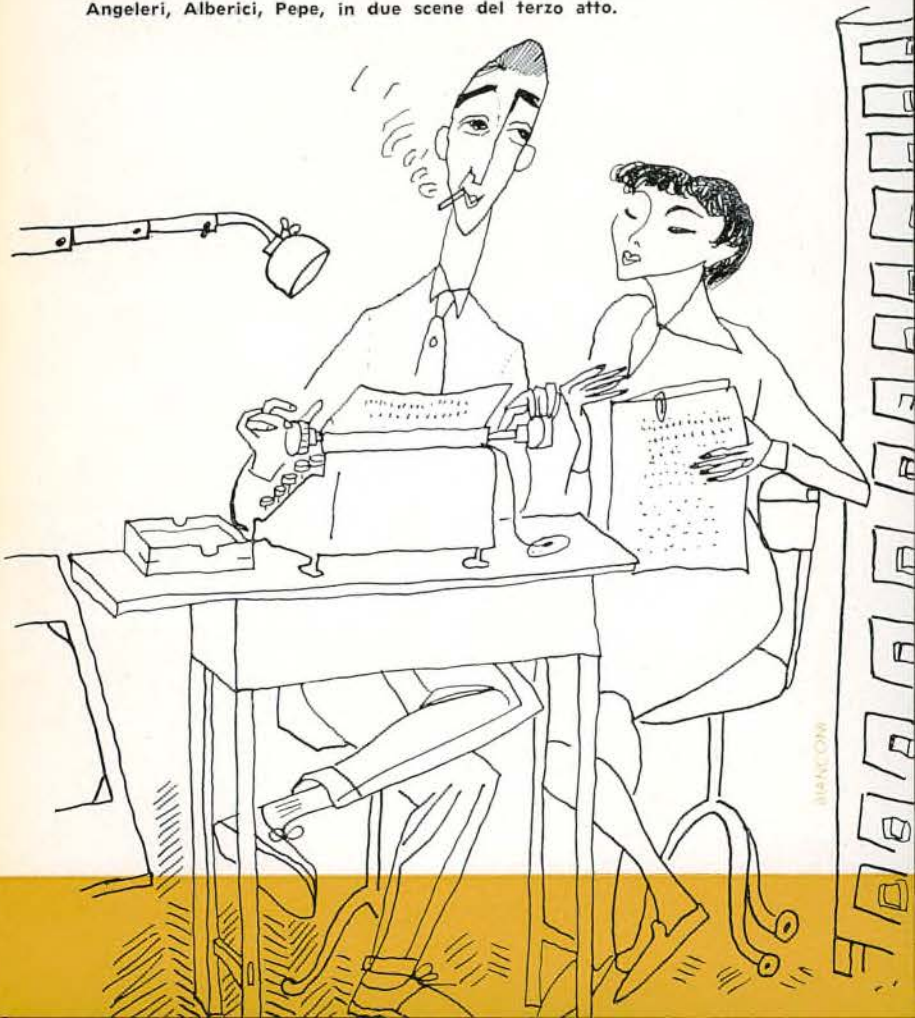


Secondo e terzo atto. In Europa: sulla Costa Azzurra. Tra il primo e il secondo atto passa un anno.

Nelle piccole foto della pagina precedente, sono gli attori Barpi, Porta e Angeleri; qui sopra, Angeleri e Alberici; accanto, Benedetti, Angeleri, Alberici e Lombardi; sotto, nella prima foto, Alberici e Benedetti; nella seconda, Pepe, Angeleri, Alberici.

Best-Seller

Angeleri, Alberici, Pepe, in due scene del terzo atto.



Best-Seller

TRE ATTI DI EZIO D'ERRICO

PRIMA RAPPRESENTAZIONE AL PICCOLO TEATRO DI TORINO IL 2-2-1956

Alberici e Angeleri

Le persone

NIC BRANDON
MARY, sua moglie
STEPHAN LEWISTON
LYDIA, sua figlia
JEAN NIVIERE
BILLY BABCOKS
DAVIDE BABCOKS
GREGORY SHIPTON
JIMMI, il ragazzo di tipografia
YVETTE, la cameriera
FERNAND, il maggiordomo

Autore e attori fraternizzano sempre alla prima rappresentazione con una « foto ricordo »; ed ecco, secondo l'uso, in primo piano, lo scenografo Mammi, Nico Pepe, Lia Angeleri, Ezio d'Errico, Wanda Benedetti e Vittorio di Giuro. Alle spalle di questi sono: l'assistente regista Enrico Romero, Luciano Alberici e Pierino Bertello, direttore di scena.

D'ERRICO

In ordine di data Best-Seller *è la sedicesima commedia di Ezio d'Errico. La sua attività teatrale risale al 1948, ma in meno di dieci anni questo autore si è dimostrato esperto e « nato per il teatro » come si dice, portandosi risolutamente in primo piano e vincendo anche un concorso importante, quello dell'IDI (1953), ottenendo così la invidiata ribalta del Piccolo Teatro di Milano con la regia di Strelher (commedia:* La sei giorni*). D'Errico è giornalista, oltre che commediografo, come pure svolge attività cinematografica e radiofonica. La sua vita ha già accumulato varie esperienze e di esse egli ha sempre tratto vantaggio per la sua più viva passione: il teatro.*

ATTO PRIMO

(L'ufficio d'amministrazione della tipografia Babcoks & Brandon a New-York in una delle tante stradicciole che tagliano la popolosa Rivington-Streets. Un locale squallido e in certo senso pittoresco, dalle pareti costellate di manifesti e vecchi cartelli pubblicitari. In un angolo un portamantelli con appesi tre soprabiti, due maschili e uno femminile. Nell'angolo opposto una grossa stufa Franklin di ghisa, con gli sportelli di mica rossi per il riverbero del fuoco; il tubo della stufa taglia trasversalmente una parte del locale, e bucando la vetrata di fondo passa nella stamperia. Al di là di questa vetrata polverosa, si vedono le ombre dei compositori che si aggirano lentamente fra i banconi, illuminati da lampadine pendule cui fa da schermo un cono di cartone. Altre lampade dello stesso tipo penzolano a varie altezze nell'ufficio. Una sul tavolo di Davide Babcoks, un vegliardo adibito alla correzione delle bozze, l'altra sulla scrivania del fratello minore Billy, e la terza sulla macchina da scrivere di Mary, figlia di Billy e moglie del compositore Nic Brandon, che sposando la figlia del principale è diventato socio della ditta, pur continuando a lavorare come operaio. Due usci a vetri, uno in fondo che dà accesso alla tipografia, l'altro a destra di chi guarda. L'uscio di destra ha il vetro smerigliato che si illumina a tratti per i bagliori colorati provenienti dalle scritte al neon delle botteghe vicine, e allora si può leggere, a rovescio, la dicitura Babcoks & Brandon e sotto Tipography. Dalla strada giunge il suono sfocato della radio di un venditore di dischi che ha la sua bottega dirimpetto, e la musica - quasi sempre ballabili popolari - aumenta ogni volta che l'uscio a vetri si apre. Nelle pause si ode netto lo stillicidio monotono di una linotype che deve trovarsi al di là della vetrata).

(All'aprirsi del velario sono in scena i tre personaggi già citati: Billy, un sessantenne vigoroso, fuma la pipa controllando un fascio di fatture con le annotazioni di un registro aperto sulla scrivania. A portata di mano ha un telefono piuttosto antiquato. Il fratello Davide, incartapecorito dagli anni e isolato dalla sordità, corregge bozze di stampa al suo tavolo. Barba e capelli bianchi, visierina di celluloide verde sulle sopracciglia cespugliose, e una papalina di velluto che, al momento di andarsene, sostituirà con un cappello nero a larga tesa. Mary batte su una Remyngton di modello venerabile. Quando si alza per andare a frugare nello schedario, o per staccare una vecchia fattura da un gancio, canticchia a mezza voce le parole delle musichette provenienti dalla strada. E' una donna sulla trentina, non brutta ma un po' sciupata. Veste da operaia, con qualche ingenua civetteria da zitellona che finalmente si è sposata. Il telefono trilla e Billy stacca il microfono).

BILLY — Sì... sono Billy... Ciao, Freed, come va? (*Pausa*) Non essere incontentabile... (*Pausa*) Be'... anch'io mi difendo... (*Pausa, poi ridendo per una barzelletta che deve essere stata gorgogliata all'altro capo del filo*) Vecchio brigante! (*Piegando il capo per incastrare il microfono tra guancia e spalla afferra un bloc-notes e si prepara a scrivere*) Allora? Quanti volantini? Cinquecento? Bene. (*Scrive*) Stessa dicitura, stesso formato, a due colori... Come? (*Pausa*) Ah, non basta « grandi attrazioni »? Come dobbiamo mettere? « Straordinarie e sempre nuove attrazioni ». (*In tono burlesco*) Bada che se l'agente delle tasse si accorge che le tue attrazioni sono diventate straordinarie... (*Ride*) Va bene... con la data di domenica... Vuoi vedere la bozza? No? Ti fidi? Bravo! Li mandi a prendere tu? Be'... domani sera a quest'ora... Che fulmini, eh? Salute, Freed... (*Depone il microfono sulla staffa, poi porgendo a Mary il foglietto staccato dal blocco*) Freed Ward vuole per domani cinquecento volantini come quelli della settimana scorsa... Festa danzante, eccetera... Di' ai ragazzi che sostituiscano « Grandi attrazioni » con « Straordinarie e sempre nuove attrazioni ».

MARY (*prendendo il foglietto e dirigendosi verso l'uscio di fondo*) — Gli va bene a Ward... (*Con un sospiro*) Perché non mettiamo su anche noi un locale da ballo... (*Via. Subito dopo, dallo stesso uscio di fondo entra Jimmi, il ragazzo di tipografia. Indossa una tuta maculata di grasso, rappezzata e troppo larga, che lo rende grottesco. Un ciuffo di capelli biondicci gli ricade sulla fronte. Fra le mani ha il « vantaggio », ossia una di quelle tavolette bordate lateralmente, e fornite di una impugnatura, sulle quali si trasportano le colonne di piombo già composte e legate con lo spago*).

JIMMI — Principale... il signor Brandon vuol sapere se possiamo sbaraccare questa roba...

BILLY (*aggiustandosi sul naso gli occhiali a stanghetta*) — Che roba è? (*Leggendo a rovescio con la pratica del vecchio tipografo*) Liquidazione di tutte le merci a prezzo di concorrenza...

JIMMI — Siamo senza caratteri di testo per i titoli del Bollettino del Reverendo Burgess.

BILLY — E va bene... sbaraccate. (*Mentre il ragazzo ritorna in tipografia*) Mary! Sei sicura che non serve più l'avviso di Shermann?

MARY (*rientrando dal fondo*) — Quale Shermann?

BILLY — Joe Shermann... quello delle stoffe... prima di buttare per aria la composizione...

MARY — Vorrei buttare per aria lui...

BILLY — Non ha pagato?

MARY — Ha lasciato un anticipo... Aspetta che guardo. (*Sfogliando un mazzetto di fatture*) Ecco

qua... Joe Shermann... due dollari di anticipo e poi non si è fatto più vivo...

BILLY (*staccando il microfono*) — Adesso gli dò la sveglia. (*Dopo aver composto un numero*) Il signor Shermann... Qui parla Billy Babcoks... la tipografia, sì... Come? Il signor Shermann ho detto... quello della liquidazione permanente... (*Pausa*) E dov'è andato? (*Pausa*) Ah?! (*A Mary, mentre rimette il microfono sulla staffa*) Quanto doveva?

MARY — Sei dollari e venti cents...

BILLY — Bene... li puoi salutare. (*Si rituffa nei suoi conti*).

MARY — Perché?

BILLY — Al posto della liquidazione di stoffe c'è un gelataio messicano che non ha mai sentito parlare del nostro Shermann e mi ha mandato all'inferno nella sua lingua e anche in inglese... Dice che tutti i giorni c'è gente che telefona per essere pagata...

MARY — Te lo avevo detto che non bisogna far credito agli ambulanti...

BILLY (*scattando*) — So assai se era un ambulante! E poi da che mondo è mondo le tipografie stampano su anticipo.

MARY — Ma si fanno pagare alla consegna. Tu hai ancora i sistemi dell'altro secolo...

BILLY (*bofonchiando*) — Naturalmente... io sono dell'altro secolo. (*Si rimette a conteggiare borbottando le cifre a fior di labbro. Jimmi rientra dal fondo con delle bozze di stampa ancora umide e va silenziosamente a deporle sul tavolo di Davide, ma mentre si dirige verso la stamperia, la voce di Billy lo richiama*) Jimmi!

JIMMI (*voltandosi*) — Sì...

BILLY — Vieni qua. (*Il ragazzo si avvicina alla scrivania*) Quando porti le bozze di stampa a mio fratello, devi dire: Buon giorno signor Davide, eccovi le bozze di stampa... vi prego, quando avrete tempo, di correggerle. Grazie signor Davide. (*Poiché Jimmi non risponde*) Hai capito? (*Incrociando le braccia*) Ah già... siccome mio fratello non ci sente, tu pensi che sia inutile, vero?

JIMMI (*perplesso*) — No, principale...

BILLY (*con voce energica*) — Ebbene, ricordati che un uomo sordo è sempre un uomo, e per di più mio fratello è comproprietario della tipografia ed è il più anziano tipografo di tutti gli Stati dell'Unione... E ora fila!

JIMMI (*spaventato*) — Sì, principale. (*Via per il fondo. Risuona il campanello d'ingresso, l'uscio di destra si spalanca, e con una folata di bougi-wougi entra dalla strada Gregory Shipton, imbacuccato in una sciarpa di lana che lo imbavaglia fra il bavero del pastrano e la tesa del cappello duro. Si toglie i guanti, si libera della sciarpa, e appare un viso a pera, con baffetti. Il nuovo venuto parla in modo piuttosto sprezzante e senza guardare in faccia*).

SHIPTON — Al diavolo anche la musica! Come fate a vivere con questo fracasso...

BILLY (*sbirciando appena l'uomo al di sopra degli occhiali*) — Ci siamo abituati, e poi reclamare non serve: abbiamo una bottega di radio e dischi proprio dirimpetto, e il giudice distrettuale ha detto che anche gli altri devono vendere...

SHIPTON (*guardandosi intorno*) — Avete una sedia?

BILLY (*rimettendosi a fare i conti*) — Mary... da' una sedia al signore. (*Mary si alza, sgombra l'unica sedia disponibile da certi pacchi di manifesti, la scrolla dalla polvere picchiandola in terra, la mette vicino alla scrivania del padre, e senza una parola ritorna alla sua macchina da scrivere*).

SHIPTON — Grazie. (*Siede*) Ce ne vuole per trovare questa tipografia... Perché non mettete una scritta luminosa fuori?

BILLY (*senza alzare gli occhi*) — Non usa.

SHIPTON (*cavando un sigaro voluminoso e spezzandone la punta coi denti*) — Non usano le scritte luminose?

BILLY — Per le tipografie no!

SHIPTON (*accendendo il sigaro*) — Siete il proprietario?

BILLY — Sissignore.

SHIPTON — Proprietario unico?

BILLY (*alzando gli occhi un po' sorpreso*) — Sono Billy Babcoks. (*Indicando*) Quello è mio fratello Davide, e quella mia figlia Mary... Vi serve altro?

SHIPTON (*indicando l'uscio di destra*) — Lì fuori c'è scritto Babcoks & Brandon...

BILLY — Brandon è mio genero... Siete della polizia?

SHIPTON (*come parlando a se stesso*) — Piccolo artigianato...

BILLY (*rabbiosamente*) — Già, ma quando si tratta di pagare le tasse ci trattano come industriali... con una sola lynotipe, una macchina piana e due pedaline... tutto il resto composizione a mano...

SHIPTON — Sono fatti vostri.

BILLY — E' quello che stavo per dire...

SHIPTON — Mi chiamo Gregory Shipton e mi occupo di affari editoriali. (*Cavando dalla tasca del pastrano un libercolo e mettendolo sulla scrivania*) Chi ha scritto questa roba?

BILLY (*dopo aver dato un'occhiata*) — Non sapete leggere? C'è sulla copertina... « Avventura in Europa »... Romanzo di Nicola Brandon...

SHIPTON — Che sarebbe vostro genero...

BILLY — Almeno dal giorno che ha sposato mia figlia...

SHIPTON — E il libro l'avete stampato voi?

BILLY (*con un sospiro*) — C'è scritto anche quello;

guardate nell'ultima pagina... Tipografia Babcoks.
SHIPTON — E quante copie ne avete tirate?
BILLY — Duemila copie.
SHIPTON — Tiratura familiare e distribuzione fra gli amici...
BILLY — Nossignore! distribuzione dell'Agenzia Lewis, quella che ha l'esclusiva per il « New-Republic » e per altri giornali importanti...
SHIPTON — Come mai l'Agenzia Lewis ha accettato di distribuire il romanzo di uno sconosciuto?
BILLY (*incrociando le braccia e nel tono di chi incomincia ad averne abbastanza*) — Perché mio genero e il figlio di Joe Lewis giocano nella stessa squadra di base-ball... Siete soddisfatto?
SHIPTON (*come parlando a se stesso mentre col sigaro cerca un portacenere*) — Infatti si trova nelle edicole del rione...
MARY — Anche nelle librerie e nelle cartolerie... e ne hanno venduto molte copie...
SHIPTON (*senza degnarsi di girare il capo*) — Sempre nel rione... (*Pausa*) Quante copie ne avrebbero vendute?
MARY (*un po' seccata*) — Non lo sappiamo; faremo i conti alla fine dell'anno... Comunque Braybridge... sapete, la cartoleria qui all'angolo, ne ha già venduto cinquantasette copie... E' molto in un rione popolare...
SHIPTON (*in tono annoiato*) — Bene... Posso parlare con vostro marito?
MARY — E' di là che lavora. (*Alzandosi indecisa*) Se volete...
SHIPTON — Sta scrivendo?
BILLY — Macché scrivendo; sta facendo il suo mestiere di compositore tipografo... L'amministrazione è una faccenda che riguarda me... Questo ve lo dico nell'ipotesi che vogliate piazzare volumi o roba del genere... Beninteso niente in conto deposito, oppure mi versate una caparra pari al prezzo lordo della merce che vi consegno...
SHIPTON (*con un leggero sogghigno*) — Credete che vada in giro col carrettino... o che abbia la bancarella...
BILLY — Che ne so... Per me potete andare in giro anche con una Studebaker... l'essenziale è che i libri escano dal magazzino in conto assoluto. Tutt'al più invece del trenta vi farò uno sconto del trentacinque... sempre sentito il parere di mio genero...
SHIPTON (*volgendosi a Mary*) — Ecco... preferirei parlare con vostro marito...
BILLY (*a Mary*) — E allora va a chiamare Nic. (*Si immerge definitivamente nei suoi calcoli mostrando di non voler più occuparsi di Shipton*).
MARY (*a Shipton*) — Il vostro nome, scusate?
SHIPTON — Gregory Shipton... non ha importanza. Ditegli che si tratta del suo libro. (*Mary esce per il fondo e dopo poco rientra col marito, un giovanottone atletico in tuta da tipografo, con la visiera di celluloide verde un po' a sghimbescio sulla fronte. Nic mastica della gomma. La maschera del suo viso è dura, i suoi modi bruschi per non dire sgarbati e le rare volte che sorride lo fa in modo beffardo o sprezzante*).
MARY (*indicando a Nic l'uomo dal cappello duro*) — E' quel signore lì... (*Ritorna alla macchina da scrivere, ma, pur fingendo di occuparsi delle sue fatture, di sottecchi segue il dialogo*).
NIC — Siete voi che mi volete?
SHIPTON (*girandosi appena*) — Siete lo scrittore?
NIC — Mi chiamo Nic Brandon, operaio compositore di seconda categoria, regolarmente iscritto ai Sindacati.
SHIPTON — E io mi chiamo Gregory Shipton e mi occupo d'affari.
NIC — Per gli affari della tipografia c'è mio suocero. (*Alza il mento per indicarlo*) Il signor Billy Babcoks...
SHIPTON — Ho già parlato col signor Babcoks... ma si tratta del vostro romanzo. (*Mostrandolo*) Questo... Quando lo avete scritto?
NIC — Quando sono stato smobilitato...
SHIPTON — Eravate pilota?
NIC — Sergente osservatore.
SHIPTON — Comunque il protagonista del romanzo siete voi? Quello che è indicato come sergente Sutherland...
NIC — Esatto.
SHIPTON — E avete tenuto lo scartafaccio per un po' di tempo nel cassetto?
NIC (*cercando di apparir disinvolto*) — Be'... sapete come succede... Non è facile trovare chi stampa un romanzo, specialmente quando si tratta di uno come me...
SHIPTON — Volete dire di un operaio?
NIC — No, voglio dire di uno che ha il mio carattere...
SHIPTON — Ah... (*Pausa*) Con quali editori avete tentato?
NIC — Con nessuno; ne ho parlato un po' in giro... a qualche amico giornalista...
MARY — Jack Tailor, per esempio...
NIC (*facendo tacere la moglie con un gesto*) — Che c'entra, quello è un redattore di giornali sportivi. Comunque anche lui mi ha detto che non c'era nemmeno da pensarci. Poi mio suocero si è deciso. Avevamo un po' di carta... la composizione l'ho fatta io nei giorni festivi...
SHIPTON (*sfogliando con malagrazia il volume*) — Duecentocinquanta pagine... duemila copie... carta di peso medio... leviamo pure la composizione... copertina a due colori su carta patinata. (*Socchiudendo gli occhi*) Trenta per cento alla distribuzio-

ne... imballaggio, trasporto... (*Pausa*) Mi volete dire come fate a venderlo a mezzo dollaro?

NIC — Ci accontentiamo di non rimetterci.

SHIPTON — Ma siete fuori almeno con ottocento dollari...

NIC — Sono affari nostri.

SHIPTON — Naturalmente. (*Pausa*) Be'... io ho letto il romanzo. (*Con una smorfia di sopportazione mentre gira il sigaro fra le labbra*) Una storia d'amore come tante altre... poi c'è la guerra, la Francia... c'è quel tipo di donna con la quale il sergente va a cuccia nella foresta... Insomma si dovrebbe vendere... peccato che è senza faccia.

NIC — Non capisco.

SHIPTON (*battendo con la mano sulla copertina*) — Questa.

NIC — Non vi piace la copertina?

SHIPTON (*ridendo*) — Ma no... manca la firma di un grosso editore. Se invece di Tipografia Babcoks ci fosse Doubleday... eh? Oppure Rinehart... o, che so io... Random House... Mi spiego?

NIC — Già... un libro pubblicato in una topaia come questa, è completamente sprecato. Ma a parte il fatto che con questa topaia, dieci persone riescono a mangiare tutti i giorni, mi piacerebbe sapere che ci siete venuto a fare...

SHIPTON — Non ho detto che il vostro libro sia sprecato... In un paio d'anni potete vendere anche le vostre duemila copie e rifarvi delle spese, ma a New-York nessuno saprà mai che esiste uno scrittore di nome Brandon... meno che meno lo sapranno gli Stati dell'Unione o negli altri Stati. Non parliamo poi di traduzioni in altre lingue e di eventuale diffusione in Europa... Insomma questa è una stamperia che darà da mangiare, come dite voi a dieci persone, ma non è una Casa Editrice. Allora sono venuto a farvi una proposta. (*Pausa*) Io sono in contatto con alcune Case Editrici piuttosto importanti. Mi occupo un po' di tutto... consulenza, piazzamento... viaggio, mi guardo in giro, ogni tanto annuso un libro. (*Esegue*) Voi non ci crederete, ma qualche volta i libri si riconoscono al fiuto... Naturalmente bazzico fra i critici, gli editori, e... soprattutto fra le loro segretarie. So come e quando bisogna buttar là la frase giusta... cogliere il momento psicologico...

NIC (*con un'occhiata all'orologio da polso*) — Sentite... non potreste dirmi in quattro parole quello che diavolo avete da propormi? Di là ho il lavoro che mi aspetta, e mio suocero non mi paga dodici dollari alla settimana per stare a sentire le vostre chiacchiere...

SHIPTON — Bene... Vi propongo di cedermi per quattro anni il cinquanta per cento delle vostre percentuali di autore per questo libro... naturalmente dopo che sarò riuscito a piazzarlo presso un grosso editore, con una tiratura di almeno cinquantamila copie iniziali. Poi mi darete il venti per cento sul romanzo che pubblicherete dopo questo... Ecco tutto!

NIC (*dopo un attimo di riflessione*) — No! Buona sera. (*Fa dietro-front ed esce per il fondo*).

SHIPTON (*senza battere ciglio*) — Buona sera. (*Pausa, poi a Mary*) E' sempre così vostro marito?

MARY — Be'... se avessi riflettuto, vi avrei consigliato di parlarne prima con noi.

SHIPTON — Con voi chi?

MARY — Con mio padre... con me...

BILLY (*bruscamente*) — Io non mi occupo che della tipografia. Tuo marito è maggiorenne e il libro l'ha scritto lui.

SHIPTON — Ma i quattrini per stamparlo ce li avete messi voi...

BILLY — Sissignore... a titolo di prestito, e Nic lascia tutte le settimane due dollari sulla sua paga. Volete sapere altro?

SHIPTON — No, grazie... mi sono reso conto. (*A Billy*) Voi sarete un uomo d'affari, ma di editoria non ne capite un cavolo. (*A Mary*) Voi non avete ambizioni. Sono fatti vostri naturalmente... ma insomma, che vostro marito continui a fare il tipografo, o diventi uno scrittore conosciuto, per voi non fa differenza...

MARY (*un po' imbarazzata*) — Vedete, signor Shipton...

BILLY (*interrompendola e fissando Shipton negli occhi*) — Lascia che gli risponda io... A me basta capire quello che riguarda il mio mestiere di tipografo... Mio padre diceva che il falco deve volare e il pesce nuotare. E' un proverbio di Fargo, nel Dakota... Mio padre era originario di Fargo... anche lui era tipografo e ha avuto due figli, tutti e due tipografi. (*Indicando il correttore di bozze*) Mio fratello Davide che non si è sposato, e io, che ho avuto una figlia, la quale ha sposato Nic, altro tipografo... E quando nascerà Bob, gli darò da succhiare un pezzo di piombo perchè si abitui al sapore.

SHIPTON — Chi è Bob?

BILLY — Mio nipote quando nascerà... Perchè mio padre si chiamava Bob...

SHIPTON (*a Mary*) — La signora aspetta un bambino?

MARY (*facendosi rossa e ridendo*) — Ma no...

BILLY (*picchiando un pugno sul tavolo*) — Ma lo aspetto io un nipote. E si chiamerà Bob... e farà il tipografo!

SHIPTON (*alzandosi*) — Va bene, va bene... Ritorniamo alla nostra faccenda... (*Indicando Davide*) Posso chiedere il parere del vostro fratello maggiore?

BILLY (*rituffandosi nei suoi conti*) — Fate pure, ma vi avverto che è sordo...
SHIPTON (*a Mary*) — Sordo?
MARY — Sì, signore... (*Un po' imbarazzata*) Perciò si occupa della correzione delle bozze... è un lavoro che esige concentrazione e isolamento...
SHIPTON — Vedo... (*Pausa*) Allora chiedo scusa del tempo che ho fatto perdere e... permettetemi di offrire qualche cosa. Si potrebbe bere uno «sherry»... (*a Mary*) o quello che la signora preferisce... telefonando al bar più vicino...
MARY — Grazie, non vi disturbate.
BILLY — Se il signore vuole offrire uno «sherry» non vedo perchè lo si debba contraddire...
MARY (*un po' imbarazzata*) — Sai pure che il bar più vicino è il «Select» e non mandano volentieri le bibite col garzone...
BILLY — E tu chiama Jimmi e digli di fare un salto...
MARY (*visibilmente contrariata va all'uscio di fondo, lo socchiude e chiama*) — Jimmi!
JIMMI (*apparendo*) — Presente!
MARY — Senti quello che desidera il signore...
SHIPTON — C'è un bar qui vicino?
JIMMI — Sì, signore, il «Select». Hanno tutta roba di marca e di prima scelta...
SHIPTON (*cavando di tasca mezzo dollaro e consegnandolo al ragazzo*) — Bene, fatti dare quattro «sherry», il resto è per te...
MARY — Mio zio non accetterà, signore... Appartiene alla chiesa Metodista e soltanto alla domenica beve un bicchiere di birra...
SHIPTON — Lo berrà vostro marito; per buttar giù uno «sherry» non c'è bisogno di perdere molto tempo. (*A Jimmi*) Va figliuolo, va!
JIMMI (*uscendo per la destra*) — Sì, signore.
BILLY (*a Shipton*) — Però siete un tipo interessante... Quando vi incollate in un posto... (*Fa col pollice il gesto di chi appiccica un francobollo*).
SHIPTON — Può darsi che un giorno mi dobbiate ringraziare, signor Babcoks...
BILLY — Può darsi... la vita è una lunga lezione di umiltà, ha detto Barrie... Conoscete il «Little Minister»? E' un bel libro... io l'ho composto in gioventù, quando frequentavo la scuola serale di tipografia, e con quel lavoro ho vinto il Premio di composizione del Sindacato... Bei tempi!
DAVIDE (*a Mary mentre si alza e va a scaldarsi le mani scheletriche al Franklin*) — Chi è quel signore?
MARY (*accostando la bocca all'orecchio di Davide*) — Un rappresentante di Case Editrici. Vuol combinare degli affari con Nic...
DAVIDE (*inchinandosi cerimoniosamente a Shipton mentre continua a scaldarsi le mani*) — Siate fiero di vivere servendo Iddio Onnipotente!
SHIPTON (*compunto*) — Senza il suo aiuto che cosa potremmo fare?
DAVIDE (*a Mary*) — Che cosa ha detto?
MARY — Ha detto che avete ragione, zio...
DAVIDE (*con gravità*) — Il Signore Iddio ci mette sulla buona strada; sta a noi percorrerla secondo il suo Comandamento...
SHIPTON — Certo, certo... (*A Mary*) Dicevo dunque che il romanzo di vostro marito avrebbe bisogno di un buon lancio. (*A Billy*) Un libro non è come una tipografia che quando uno deve fare stampare dei biglietti di visita ne va in cerca. Il libro nessuno lo cerca... bisogna imporlo all'attenzione dell'uomo della strada, come qualunque altra merce. Naturalmente è indispensabile che la merce sia buona... e che ci sia qualcuno che se ne occupi.
BILLY (*con un minimo di ironia*) — Signor Shipton... a parte il fatto che noi non stampiamo biglietti di visita ma lavori molto più importanti, vi dirò che il libro di mio genero, fino ad ora si è venduto anche senza pubblicità. E perchè? Perchè piace... Io, per esempio, non m'intendo di letteratura... quando la sera non posso prendere sonno leggo la Bibbia, sia detto senza nessuna irriverenza... ma siccome è scritta con caratteri molto piccoli... Bene... il romanzo di Nic mi ha divertito. L'allegria di tutti quei giovanotti quando si trovano insieme alla mensa o sul campo di foot-ball... Eh?... poi tac... l'allarme... Tutti corrono agli apparecchi... ed ecco il silenzio delle alte quote...
SHIPTON — Capisco, ma da un punto di vista commerciale...
BILLY — Un momento... lasciatemi finire. Avete considerato il lato didattico della questione? Io ho imparato delle cose che non sapevo... per esempio, non sapevo che in Francia ci fossero delle foreste abbastanza grandi... e poi la caduta dell'aeroplano... l'avete letta? Anche uno che non è mai cascato da tremila metri, se ne fa un'idea precisa...
SHIPTON (*a Mary*) — Eravate già sposati quando il signor Brandon ha scritto il romanzo?
MARY — No, signore, non ci conoscevamo nemmeno. Nic era disoccupato... dopo la smobilitazione si era messo a vendere giornali, e la sera scriveva... Poi un amico col quale da ragazzo aveva lavorato in una tipografia di Boston, lo portò qui. Mio padre cercava un compositore... e così ci siamo conosciuti... (*Jimmi entra col vassoio sul quale ci sono i quattro bicchierini di «sherry», cantando il ritornello che in quel momento trasmette il negozio di dischi. Depone il vassoio sulla scrivania, fa una piccola riverenza a tempo di musica, e sempre canticchiando, a passo di danza scompare per il fondo*).
SHIPTON (*a Mary*) — Volete chiamare vostro marito?

MARY (*imbarazzata*) — Posso provare ma...
BILLY (*alzandosi e porgendo un bicchiere a Shipton*) — Lascialo stare. Lo sai com'è Nic quando lavora... guai a disturbarlo.
SHIPTON (*passando il bicchierino a Mary*) — A voi, signora.
MARY — Grazie!
BILLY (*consegnando l'altro bicchierino a Shipton*) — A voi...
SHIPTON — Grazie. (*Alzandolo*) Alla salute! (*Beve. Mary alza il bicchierino e sorseggia*).
BILLY — Alla vostra salute, signor Shipton! (*Ingoia rapidamente i due bicchierini rimasti sul vassoio. Al di là della vetrata squilla la suoneria che indica la fine del lavoro. Billy cavando di tasca l'orologio*) Le sette... l'ora della chiusura.
SHIPTON (*togliendo dal portafogli un biglietto di visita e mettendolo sulla scrivania*) — Ora me ne vado davvero. Lascio il mio indirizzo col numero di telefono. (*A Mary rimettendosi in tasca il libro*) Se vostro marito dovesse cambiare idea...
BILLY (*andando al portamantelli imitato da Davide*) — Se volete restare, vi avverto che Nic fa dello straordinario e Mary si trattiene sempre una mezz'oretta per riordinare l'ufficio...
SHIPTON (*incominciando a imbacuccarsi nella sua sciarpa*) — No, grazie... preferisco che la signora, se lo crede, parli da sola a suo marito. Le donne hanno più diplomazia...
BILLY (*tendendo la mano a Shipton*) — Allora vi saluto... Ciao Mary. (*Via per la destra*).
MARY — Arrivederci, papà, arrivederci zio...
DAVIDE (*che frattanto ha sostituito la papalina con un cappello a larghe tese e si è infilato il pastrano, passa davanti a Shipton. Inchinandosi*) — Siate fiero di servire Iddio Onnipotente... (*Via col fratello*).
SHIPTON (*inchinandosi a Mary*) — I miei omaggi, signora. (*Indicando*) Non buttate nel cestino quel biglietto se prima non avete parlato con vostro marito a quattr'occhi... (*Via per la destra mentre Mary fa un cenno col capo e mormora un saluto. Le musiche del negozio di dischi si sono finalmente placate. Mary si lega un grembiule attorno alla vita, prende una bottiglia d'acqua e innaffia il pavimento; poi si mette a scopare. Al di là della vetrata di fondo si vedono gli operai che se ne vanno per un'uscita di servizio. Poi qualcuno gira un interruttore. Le lampade dei banconi si spengono, la vetrata si fa opaca, e appare Nic seguito da Jimmi*).
NIC (*con un bonario scappellotto al ragazzo*) — Va a prendermi un sandwich di salsiccia e una bottiglietta di birra. (*A Mary*) Vuoi qualche cosa?
MARY — No, grazie.
NIC (*andando a sedere su un angolo della scrivania, mentre il ragazzo esce per la destra*) — Che c'è di buono a casa?
MARY (*seguitando a scopare*) — Del brodo avanzato da ieri... posso farti una minestra, poi ho un po' di prosciutto e delle uova.
NIC (*con un'occhiata all'orologio da polso*) — Io ne avrò per un paio d'ore con quell'accidente di Bollettino del Reverendo... (*Scorgendo il vassoio coi bicchierini*) Chi ha bevuto?
MARY — Il signor Shipton ha voluto offrire uno « sherry »...
NIC — Ah... il tipo col cappello duro... (*Pausa*) Mi è antipatico!
MARY — Se dovessimo combinare degli affari soltanto con la gente che ci è simpatica... (*Lascia la scopa e riordina libri e registri sui vari tavoli*).
NIC — Macchè affari... Se stai a sentire quei tipi lì...
MARY — Dal modo come parlava sembrava pratico di libri...
NIC — E poi io non sono uno scrittore.
MARY — Gli scrittori, secondo te, come sono?
NIC — Be'... non lo so... immagino gente di un'altra categoria... che può trattare con gli editori, coi giornalisti...
MARY — Ragion di più per prendere in considerazione le proposte di uno che se la fa con gli editori e con le segretarie degli editori...
NIC (*ridendo*) — Con le segretarie? Con quei baffetti e quella faccia da pera cotta se la fa con le segretarie? (*Pausa*) E poi che significa il venti per cento sui libri che scriverò dopo? Che ne sa lui se scriverò degli altri libri? Non lo so neanche io...
MARY — Evidentemente quel signore pensa che se hai scritto il primo libro potrai scriverne degli altri, e ha voluto garentirsi. Se non li scriverai non dovrai dare il venti per cento...
JIMMI (*rientrando col sandwich e la bottiglietta di birra*) — Servito, signor Brandon... Posso andare?
NIC (*addentando il sandwich e indicando il vassoio coi bicchierini vuoti*) — Sì... e riporta questa roba dove l'hai presa...
JIMMI (*prendendo il vassoio e uscendo per la destra*) — Buona sera a tutti...
NIC (*masticando*) — Trappole! Sono tutte trappole...
MARY — Se il libro non valesse niente, quel tipo non si sarebbe scomodato a venire fin qui...
NIC — Insomma, secondo te avrei dovuto cedere subito.
MARY — Discutere non vuol dire cedere.
NIC (*brusco*) — Be', è una faccenda che riguarda solo me. (*Fa saltare la capsula della bottiglietta di birra e beve a garganella, ma posandola sulla scrivania vede il biglietto di visita, lo prende, lo os-*

serva, lo lascia...) Quando ci siamo fidanzati sapevi di sposare un operaio, no?
MARY — Certo... ma poi mi hai fatto leggere il manoscritto.
NIC — Sei tu che l'hai trovato nel cassetto. Mi hai chiesto che cosa fosse e ti ho risposto di leggerlo.
MARY (*come fra sè*) — E ho capito che eri un'altra persona.
NIC — Addirittura!
MARY — Sono rimasta persino spaventata... Ti ho visto con occhi diversi... E ti ho detto che bisognava stampare il libro...
NIC — No, hai voluto farlo leggere a Jack Taylor.
MARY — E' l'unico sbaglio che ho commesso. Non bisogna mai chiedere il giudizio degli altri... è come farli giudici, e subito ne approfittano per sfogare la loro invidia. Infatti hai avuto paura...
NIC — Di Jack Taylor? Ma fammi il piacere...
MARY — Di lui o di chiunque altro. E avevi ragione. Credi che non ti capisca? Quando poi l'hai visto stampato, già ti è sembrato diverso... Ricordi? Poi Lewis ha accettato di distribuirlo, sia pure soltanto nelle edicole di giornali... e questo ti ha incoraggiato... Ma pensa un po' se riuscissimo a piazzarlo da un grosso editore? Se la critica se ne occupasse?
NIC (*accendendo una sigaretta*) — Sogni... Tu stai sognando ad occhi aperti.
MARY — E se fosse un successo?
NIC (*beffardo*) — Ma sì... un best-seller! (*Scoppia a ridere*).
MARY — E perchè no? E' forse la prima volta che uno scrittore sconosciuto balza in prima linea? E' il pubblico che deve decidere... Ma il pubblico non può decidere se non vede il libro nelle vetrine del centro e se la critica non ne parla... Bene o male, non ha importanza... L'essenziale è che ne parli.... Ma come vuoi che la critica si occupi di un libro stampato qua dentro?
NIC (*sbuffando*) — Va bene... ammettiamo che succeda tutto questo... E poi?
MARY — E poi... e poi tu vai fuori... (*Ha finito di riordinare l'ufficio va al portamantelli e indossa un soprabito di modesta fattura*)
NIC — Fuori dove?
MARY (*guardandosi la punta delle scarpe*) — Fuori... nel mondo... Fuori da Rivington-Streets... fuori dal tanfo di piombo fuso e dai ballabili della radio...
NIC (*un po' imbarazzato*) — Da quando ti sono venute queste idee?
MARY (*anche lei imbarazzata e forse già pentita di essersi spinta troppo*) — Non lo so... credo di averlo sempre pensato; dal primo giorno che ti ho conosciuto...
NIC (*girellando con le mani in tasca*) — Non me lo hai mai detto...
MARY — Quando ho insistito con mio padre perchè il libro fosse stampato, accettavo già tutto... Era il primo passo...
NIC — Tutto che cosa?
MARY (*corrugando la fronte per concentrarsi*) — Tutto quello che può succedere... D'altronde tu non sei un operaio, anche se devi farlo, e se ci tieni a sembrarlo. Sei nato diverso. (*A bassa voce*) E forse io non ero la moglie che ci voleva...
NIC — Ma che razza di discorsi...
MARY — So benissimo quello che dico...
NIC (*cercando di dare un tono gaio alla battuta per sdrammatizzarla*) — Insomma vuoi dire che hai fatto male a sposarmi?
MARY — Non ho detto questo, ma ho il dovere di facilitarti la strada in tutti i modi...
NIC (*sbuffando*) — E ammettendo queste tue idee strampalate, e che il libro avesse successo, che cosa penseresti di diventare? La moglie di uno scrittore?
MARY (*interrompendolo*) — Non ti preoccupare per me... Io resterei qua...
NIC — Qua?
MARY — Sì... ci sono nata, ci sono abituata... Tu non puoi. (*Lieve pausa*) Se ci fosse stato Bob... allora forse...
NIC (*sempre più imbarazzato*) — Oh senti... (*Scattando mentre scaglia la sigaretta per terra*) Che diavolo vai a tirar fuori! Quando mai ti ho detto che ci tengo ad avere un marmocchio?
MARY (*avviandosi verso destra*) — Telefonami dieci minuti prima di uscire, così butto giù il riso.
NIC (*con un urlo*) — Aspetta! (*Mary si ferma volgendo le spalle*) Fammi prima sentire che dice quell'imbecille. (*Va alla scrivania prende il biglietto di visita e compone nervosamente un numero al telefono*) Qui parla Nic Brandon... C'è il signor Gregory Shipton? (*Pausa*) Sta cenando? Be'... diteglielo lo stesso, se non vi dispiace... Nic Brandon, sì... (*Pausa. Mary è sempre immobile col viso verso l'uscio di strada*) Buona sera... Sono Nic Brandon, mi dispiace di avervi fatto alzare da tavola. E' per quella faccenda del romanzo... volevo sapere a quale editore credete di proporlo... (*Pausa*) Come? (*Pausa*) Ah... bene. Volevo sapere anche se il vostro editore è abituato a dare degli anticipi... (*Pausa*) Quanto? Be'... facciamo cinquecento dollari... (*Mary si volta di scatto e si porta una mano al viso come spaventata dall'enormità della richiesta*) Si può discutere?... Dite voi allora... (*Pausa*) Ah... Duecentocinquanta per voi? Ho fatto male a interrompere la vostra cena. (*Più forte*) Ho detto che ho fatto male a interrompere la vostra cena... Vi è rimasto troppo appetito. (*Pausa*) Va bene... Domani? Occhei. Arrivederci! (*Posa il microfono*).
MARY — Che cosa ha detto?
NIC (*fissando pensieroso il telefono*) — Quaranta

per cento di provvigione sull'anticipo... naturalmente se riesce a farselo dare. Quaranta per cento sui diritti per il primo anno e venti per i due successivi... Libero per i romanzi che dovessi scrivere dopo.

MARY (*cercando di dominare l'emozione*) — Chi è l'editore?

NIC (*passeggiando cogitabondo*) — E chi lo sa... ha detto un nome come Harst... Herst... non ho capito bene. Ma sembra che sia una cannonata!

MARY (*come smarrita*) — Una cannonata... (*Le si empiono gli occhi di lacrime e si gira subito verso l'uscio*) Io vado... (*Tamponandosi gli occhi col fazzoletto*) Quando vuoi che cali il riso telefona... (*Apre l'uscio d'impeto e fugge*).

NIC — Mary! (*Va rapidamente verso l'uscio, lo apre, guarda verso la strada, poi rientra e chiude. Col viso corrucciato gira l'interruttore e nell'ufficio si fa buio; poi esce per la porta di fondo. Si ode un altro clic. Al di là della vetrata si è fatta la luce. L'uomo è curvo sul bancone di lavoro*).

ATTO SECONDO

(*E' passato un anno; siamo al principio dell'estate, in una villa d'affitto sulla Costa Azzurra. A sinistra di chi guarda, il bianco porticato d'ingresso parzialmente macchiato dai tralci rosso-viola di una bougainvillea; in fondo, fra tronchi di palma e ciuffi d'agave, la cancellata d'ingresso. A destra, la balaustra di una terrazza che strapiomba sul mare di cui si vede la striscia azzurra contro il cielo. Al centro della scena, due tavolini protetti da ombrelloni balneari e alcune sedie di ferro smaltato a vivaci colori. Uno dei tavolini è apparecchiato per la prima colazione, sull'altro c'è una macchina da scrivere portatile e una cartella legata con fettucce. Verso il porticato, un rocking-chair. Lusso più apparente che reale con quel tanto di posticcio che hanno sulla riviera, le ville affittate ai forestieri. Anche monsieur Fernand, il domestico in giacca bianca, panciutello e impomatato, sembra falso. Probabilmente da giovane ha fatto il cameriere di bordo e ora si fa chiamare maggiordomo. All'aprirsi del velario lo vediamo sorvegliare e dirigere Yvette, una giovane smaliziata cameriera che fa la spola fra il tavolino e il carrello dove sono le posate, le chicchere, i barattoli di marmellata, eccetera*).

YVETTE — Monsieur Fernand... perché al mattino non mettiamo mai i fiori?

FERNAND — Mai fiori a un tavolo da break-fast... i fiori la sera con le lampade accese. Eccezionalmente al lunch se ci sono invitati...

YVETTE — Dico questo perché ieri la signora è andata a strappare dei garofani dalle aiuole e li ha messi nei bicchieri.

FERNAND (*rettificando la posizione di qualche oggetto*) — Ciò significa soltanto che la signora non ha idee precise sul servizio, la qual cosa avviene talvolta con i forestieri... soprattutto con quelli arricchiti di recente... Ma io sono stato assunto proprio per dare uno stile e un tono al ménage di questi signori.

YVETTE — E' vero che erano dei tipografi?

FERNAND (*distrattamente*) — Sì, qualche cosa di simile...

YVETTE — Come diavolo fanno poi questi americani a diventare ricchi da un giorno all'altro...

FERNAND — Da un giorno all'altro è esagerato... ma da un anno all'altro è possibile. Basta qualche fortunata speculazione sui terreni, o che so io, la scoperta di un giacimento di petrolio... Del resto questi qui non sono molto ricchi.

YVETTE — Il garagista mi ha detto che hanno fatto quattrini con un libro.

FERNAND — Già... un best-seller.

YVETTE — Che significa?

FERNAND — Un libro che ha avuto molto successo.

YVETTE — Non avrei mai creduto che si potessero fare dei soldi con un libro.

FERNAND — Immaginate che se ne vendano centinaia di migliaia di copie in tutti i paesi del mondo... Naturalmente tradotto in varie lingue...

YVETTE — Quante cose sapete, monsieur Fernand...

FERNAND (*con un sospiro*) — Ho vissuto molto, ragazza mia, e ho tenuto sempre gli occhi aperti. Be'... adesso andate in cucina e state attenta al tocco di campana... Ieri ho dovuto suonare due volte...

YVETTE — Non temete, monsieur Fernand... (*Si avvia per il fondo spingendo il carrello*).

FERNAND (*richiamandola*) — Il tè molto caldo, il latte tiepido... e il burro toglietelo dal frigo solo all'ultimo momento.

YVETTE — Credete che anche oggi miss Lydia sarà invitata a colazione? Perché in tal caso dovrò dire alla cuoca che si rifornisca di frutta...

FERNAND — Suppongo di sì... Oramai è di casa.

YVETTE (*sorridendo maliziosa*) — Ah... anche voi vi siete accorto...

FERNAND (*portandosi un dito alle labbra*) — Sisst... (*Con un cenno ordina alla cameriera di scomparire mentre guarda preoccupato verso il portico. Dalla sinistra entra Mary in un elegante abito chiaro. Ha cambiato pettinatura e si è in certo modo raffinata, ma ha conservato la sua semplicità di modi...*).

MARY — Buon giorno, Fernand.

FERNAND (*inchinandosi con esagerato ossequio*) — Buon giorno, signora.

MARY (*respirando a pieni polmoni*) — Che meravigliosa giornata!

FERNAND — Siamo sulla Costa Azzurra e per di più al principio dell'estate.
MARY (*andando a prender posto al tavolo apparecchiato*) — Gran bel paese il vostro...
FERNAND — Non ne ho nessun merito... e se la signora me lo permette dirò che anche in America ci sono dei luoghi incantevoli. La Florida per esempio...
MARY (*spalmando della marmellata su un cracker*) — Già... mio marito mi ha detto che avete viaggiato... infatti parlate l'inglese molto bene...
FERNAND — Cerco di fare del mio meglio...
MARY (*con un minimo di tristezza*) — Probabilmente conoscete l'America più di me...
FERNAND (*un po' tronfio*) — Suppongo di conoscere la parte migliore... Miami per esempio... dove ho servito in casa di mister Warren e signora... Poi divorziarono, e la signora Warren volle che andassi con lei a Washington, dove poi sposò il marchese Mukery che era addetto di Ambasciata.
MARY — Servizio faticoso, immagino.
FERNAND — Soprattutto per i ricevimenti... Sino a centocinquanta invitati... Ma quando si ha polso e colpo d'occhio... E poi avevo in sottordine un personale numeroso e bene addestrato...
MARY — Volete far portare il tè?
FERNAND — Subito, signora (*Va al porticato e tirando un cordone suona un colpo di campana, poi ritorna a impettirsi a due metri dal tavolo*).
MARY — Avete visto mio marito?
FERNAND — No signora, ma poco fa ho sentito il ronzìo del fuoribordo...
MARY (*come fra sè*) — Sarà andato a fare il bagno... (*Si alza e sgranocchiando il suo cracker va verso la terrazza. Si ode di lontano un «oh... oh...» e Mary agita un braccio convenzionalmente, poi ritorna al tavolo mentre dal fondo avanza la cameriera spingendo il carrello col tè e il latte*).
YVETTE — Buon giorno, signora... bene alzata!
MARY — Buon giorno, cara. (*Mentre Fernand serve Mary con gesti impeccabili, Yvette resta ferma presso il carrello. Ha messo le mani dietro la schiena e oscilla sorridendo un po' scioccamente. Invano il maggiordomo fa dei segni alla cameriera dietro le spalle di Mary*).
FERNAND — Volete star ferma? (*Fra i denti*) Mi sembrate un uccellino sul ramo. Ritornate in cucina.
YVETTE — Sì, monsieur Fernand. (*Se ne va ancheggiando*).
FERNAND (*a Mary*) — Vogliate scusare, signora... è una ragazza che ha servito soltanto nelle pensioni per famiglia e nei restaurants di seconda categoria... Ma le ho detto che deve considerarsi in prova...
MARY (*distrattamente*) — Ma no... va benissimo anche così. Non la spaventate! (*Dal fondo entrano ridendo e quasi inseguendosi Nic e Lydia, una ragazza inglese graziosa e molto sportiva. Lydia indossa un prendisole a disegni moderni ed è in sandali. Nic è in costume da bagno, con un accappatoio sulle spalle, e fra le braccia l'accappatoio di Lydia, un paio di pinne di gomma e una maschera subacquea. Fra i denti ha la pipa e in capo un berrettino da yachtman*).
NIC (*ridendo*) — Che figura! Battuta sui cento metri con cinquanta di vantaggio!
LYDIA (*ridendo un po' affannata*) — Sfido, con quelle gambe... Buongiorno, signora... sono sfiatata. (*Si butta esausta sul rocking-chair*).
NIC (*gettando a Fernand tutto quello che ha fra le braccia*) — Presto, abbiamo una fame da lupi. (*Alla moglie*) Naturalmente lupi di mare. (*Ridendo*) Ora ti dirò la figuraccia che ha fatto miss Lydia...
LYDIA (*andando a sedere al tavolo*) — Vi prego di non credere una parola di quel che dirà vostro marito...
NIC (*a Mary*) — E vuol darsi le arie da pescatrice subacquea...
LYDIA (*ancora un po' affannata*) — Ma che c'entra la pescatrice... adesso racconto io...
NIC — Va bene, raccontate voi!
MARY (*bonariamente*) — Insomma che cosa è successo?
LYDIA — Siamo andati col fuoribordo alle «Due tartarughe»...
NIC — Quegli scogli piatti all'imboccatura del golfo... Voleva fare della pesca subacquea...
LYDIA — E va bene. Allora raccontate voi, prepotente!
NIC — Naturalmente s'è guardata bene dal mettere anche soltanto un piedino in acqua... ero io che mi tuffavo per staccare col coltello i frutti di mare, poi li portavo su, e la famosa pescatrice subacquea si limitava a mangiarli e a criticare...
LYDIA (*ridendo*) — Oh che bugiardo... non ho fatto che elogiarlo...
NIC (*a Fernand che lo sta servendo*) — No, no, niente latte, per me uova al bacon. (*Cambiando tono*) Criticare, sissignore... Questo era troppo piccolo, quell'altro non era di specie mangiabile... E io che facevo la spola tra il fondo e la superficie come un groom da ascensore...
MARY (*a Lydia*) — Non avete timore di mangiare i frutti di mare?
LYDIA — Perchè? Per il tifo? Oh, io sono fatalista. (*Porgendo la mano sinistra spalancata*) E poi guardate la linea della vita... arriverò a novant'anni, me lo hanno garantito le più famose chiromanti...
NIC (*a Mary*) — Lasciami finire... A un tratto afferro una seppiolina.
LYDIA — Un polipo, prego... anzi una piovra...
NIC (*alzando comicamente le braccia*) — Uh, una

piovra! Era una seppiolina grossa come una nocciola...

LYDIA — Ma aveva delle ventose e poteva succhiare il sangue...

NIC (*ridendo*) — Nientemeno! Una seppiolina che succhia il sangue.

LYDIA (*a Mary*) — Vostro marito è un mostro... ha tentato di appiccicarmi quella bestiaccia viscida a un braccio...

NIC — Non è vero, ho soltanto minacciato. (*A Mary*) Per scherzo, si capisce... ma avresti dovuto sentire che strilli... Credo che sulla spiaggia abbiano creduto che qualcuno affogasse.

YVETTE (*avanzando dal fondo con un vassoietto*) — Chiedo scusa... l'autista di miss Lydia ha portato questo telegramma...

LYDIA — Per me? Date qua... (*A Mary*) Permettete? Scommetto che è mio padre. (*Apre il modulo e legge a voce alta*) « Giungerò in mattinata, cerca combinare appuntamento con mister Brandon. Saluti a Evelina, ti abbraccio. Stephan... ». (*Battendo infantilmente le mani*) Vittoria! Vittoria!

NIC — Arriva questa mattina?

LYDIA (*trionfante*) — Avete visto, romanziere di poca fede? (*A Mary*) Ricordate quando non voleva che mandassi il libro a mio padre? Che cosa ho detto? Un romanzo segnalato da me sbaraglia tutto l'Ufficio Soggetti! (*Indicando il telegramma*) Ecco la prova!

NIC — Piano, piano... non è poi detto...

LYDIA — Ma se c'è scritto! Combinare appuntamento con mister Brandon... (*A Mary*) Non vuole arrendersi nemmeno all'evidenza... (*Le passa il telegramma che Mary passa a Nic*).

NIC (*a Mary*) — Ah già... E' formidabile! (*Mentre Fernand gli serve le uova al bacon*) E io che stavo per farla divorare da una piovra!

LYDIA — Potete ben dirlo!

MARY (*riprendendo il telegramma*) — Non precisa l'ora di arrivo...

LYDIA (*allungando il collo*) — E' stato spedito da Marsiglia questa mattina, vedrete che prima di mezzogiorno sarà qui...

MARY — C'è un treno alle undici...

LYDIA — Macchè... mio padre viaggia sempre con la sua venerabile Ford. (*Ridendo*) Oh, a proposito, fategli i complimenti, ci tiene moltissimo... è convinto di battere anche le macchine da corsa...

MARY (*con un'occhiata all'orologio da polso*) — Spero di fare in tempo ad andare in paese...

NIC — Perché devi andare in paese?

MARY (*un po' imbarazzata*) — Ti ho detto che avevo una commissione da sbrigare...

NIC — E non puoi rimandarla a domani?

MARY — Già... ma ho preso appuntamento per le undici con una certa persona. (*Sorridendo*) E ho promesso d'essere puntuale...

LYDIA (*alzandosi*) — E io scappo a casa per avvertire zia Evelina... che non succeda come l'anno scorso a Deuville... (*A Mary*) Mio padre passò per salutarci prima di ritornare a Londra e non trovò nessuno. Io ero a un cocktail-party, in casa di amici e zia Evelina era andata al cinema... Scusate signora... debbo anche cambiarmi d'abito... (*A Nic*) A più tardi, illustre scrittore... (*Via di corsa per il fondo tra saluti a soggetto*).

MARY (*a Nic*) — Andrai a vestirti spero...

NIC — Ah già... non posso ricevere il re della celluloide in costume da bagno... (*Accendendo la pipa*) Però quell'accidente di ragazza ha avuto ragione. Ce l'ha spuntata!

MARY (*con apparente indifferenza*) — I giovani ce la spuntano sempre.

NIC (*alzandosi*) — E poi, figlia unica, figurati! Quella vecchia mummia di Lewiston non vedrà che per gli occhi della figlia...

MARY — Conosci il signor Lewiston?

NIC — Be', attraverso le fotografie dei giornali... E' il più grosso produttore d'Inghilterra e naturalmente d'Europa.

MARY (*quasi distrattamente*) — Molto ricco?

NIC — Immagino di sì... Basta vedere come si trattano zia e nipote... Hanno affittato la villa più lussuosa della Costa Azzurra... tre o quattro domestici, una cuoca... per farne che, non lo so... mangiano quasi sempre al restaurant o in casa di amici...

MARY — Per te sarebbe un bel colpo.

NIC — Che cosa?

MARY — Vendere i diritti di riproduzione cinematografica del tuo romanzo.

NIC — Ah, certo... ma ho idea che il vecchio sia avaro... come tutti i ricchi del resto.

MARY — Tu sei ricco e non sei avaro...

NIC — Ci siamo... io butto i quattrini dalla finestra...

MARY — Non ho detto questo... e poi li hai guadagnati ed è giusto che tu li spenda come credi...

NIC — Ma fammi il piacere! Che cosa ho guadagnato? In un anno diecimila dollari... sì, lo so, un tempo mi sarebbe parso una cifra favolosa... Ebbene, appunto per questo ho voluto bruciarli con un viaggio in Europa... (*Fra i denti*) Vendicarmi della miseria...

MARY — Se ti dico che hai fatto bene...

NIC — No, so benissimo che non mi approvi... o per lo meno una parte di te stessa non mi approva. La parte rimasta laggiù... fra i Babcoks... Ma io dovevo saltare il fosso, capisci? (*Come fra sè*) E poi la fortuna è una sgualdrina, più la insolentisci e più ti si affeziona...

MARY — Sapessi come invidio la tua forza, la tua sicurezza...
NIC — Tu vivi di paure... so anche questo!
MARY — Forse non sono che una povera donnetta... la troppa felicità mi sgomenta...
NIC (*giovialmente*) — Sciocchezze! Intanto vediamo che ci porta mister Lewiston... Bisognerà che ne sputi molti, se vuol fare un film col mio romanzo.
MARY (*sorridendo*) — Speriamolo... Per me quello che importa è che ti venga una buona idea per un altro libro...
NIC — Chi lo sa... Intanto ho capito che le idee avute fino ad oggi erano sbagliate... E' già qualche cosa. Bisogna avere il senso dell'autocritica... E poi un bel giorno, o più probabilmente una notte tà-tà-tà-tà... (*Facendo il gesto di battere vorticosamente a macchina*) Vedrai che cosa salta fuori... (*Consultando l'orologio*) Be', ma ora devo andare proprio a vestirmi.
MARY — Nic... (*Fa per avvicinarsi al marito, forse per abbracciarlo, ma l'uomo con due salti ha già raggiunto il porticato*).
NIC (*fermandosi*) — Starai via molto?
MARY (*un po' delusa*) — No... una mezz'ora.
NIC — Bene, puoi prendere la macchina...
MARY — Sai pure che vado volentieri col pullman...
NIC (*scomparendo*) — Un'altra delle tue fissazioni... (*Mary resta un momento immobile e pensierosa, senza accorgersi che dal fondo avanza il maggiordomo*).
FERNAND — La signora ha ordini per la colazione?
MARY (*distrattamente*) — No... cioè sì, può darsi che abbiamo degli ospiti...
FERNAND — Miss Lewiston?
MARY — Forse anche mister Lewiston... Ha telegrafato da Marsiglia che arriverà in mattinata. Immagino che resterà a colazione.
FERNAND — Va bene... mi terrò pronto per ogni evenienza. Ho sempre un piatto di riserva per gli arrivi imprevisti.
MARY (*sempre pensando ad altro*) — Ecco... bravo...
LYDIA (*entrando dal fondo in abito da passeggio*) — Disastro, signora! Disastro! Zia Evelina è andata a Nizza per non so quale comitato di beneficenza... (*Ridendo*) Siamo qui da appena due mesi e la zia ha trovato modo di insediarsi in almeno quattro comitati di beneficenza...
MARY (*mentre Fernand esce per il fondo*) — E allora?
LYDIA — E allora non so dove ripescarla... Intanto dovrei andare a Nizza... e poi a chi mi rivolgo? Gatti randagi, o ragazze traviate? Orfani di marinai o musicisti in pensione? E se mio padre anticipa il suo arrivo?
MARY — Vostro padre ne sarà dispiaciuto...
LYDIA — Oh no, c'è abituato... Tutti noi, in famiglia, ci inseguiamo sempre, ma poi per isbaglio finiamo per incontrarci. L'unica cosa che mi lascia perplessa è dove combinare l'appuntamento con mister Brandon... Vorrà disturbarsi a venire a casa mia? Oppure credete più conveniente che io aspetti mio padre a casa e lo accompagni qui?
MARY — Non saprei... (*Avviandosi per il fondo*) Fate come credete meglio, e in ogni caso consigliatevi con mio marito. Io debbo assentarmi perchè ho un impegno... Nic si sta vestendo... se volete attenderlo. (*Porgendo la destra*) Naturalmente mister Lewiston verrà a colazione da noi, soprattutto se vostra zia sarà sempre irreperibile...
LYDIA — Grazie signora, pensate sempre a tutto voi...
MARY — Rientra nei miei doveri di moglie. Arrivederci, signorina.
LYDIA — Arrivederci, signora Brandon... (*Mary esce per il fondo, Lydia avanza pensierosa con delle occhiate in tralice ai piani superiori della villa*).
NIC (*di sotto il porticato*) — Fernand! (*Uscendo mentre si annoda la cravatta*) Ah... siete voi? (*Sorridendo*) Come mai?
LYDIA — Disorganizzazione su tutta la linea! Zia Evelina è andata a Nizza e chissà a che ora tornerà...
NIC (*distrattamente*) — Vostra zia?
LYDIA — Naturalmente ho lasciato un biglietto per mio padre col vostro indirizzo...
NIC (*giovialmente*) — E' un'idea... ci troverà qui.
LYDIA (*ridendo un po' nervosamente*) — Già... ci troverà qui.
NIC — Credete che vostro padre se ne avrà a male?
LYDIA — Oh no... Mio padre mi ha sempre raggiunta in casa di amici... Sa che con la zia mi annoio terribilmente... lui è troppo indaffarato per occuparsi di me... altri parenti non ne abbiamo...
NIC — Non vi ha mai consigliato di sposarvi?
LYDIA — No... mio padre ha in orrore i consigli... Anch'io del resto!
NIC — E... voi non ci avete mai pensato?
LYDIA — Qualche volta... ma non è facile.
NIC — Una ragazza come voi.
LYDIA (*interrompendo*) — Per carità, non ditemi come fanno tutti che per una ragazza graziosa, ricca e libera, dovrebbe essere facilissimo trovare un marito...
NIC — Infatti non ve l'ho detto. (*Pausa poi avvicinandosi a Lydia*) Capisco benissimo che non è facile trovare il vostro tipo.
LYDIA (*sorridendo*) — Secondo voi come dovrebbe essere?
NIC — Un vero uomo. (*Pausa*) Di quelli che quando dicono no è no, e quando dicono sì è sì...
LYDIA — Già... (*A bassa voce*) Ma di solito quei tipi hanno già detto sì...

NIC (*guardando Lydia negli occhi*) — Sta a voi fare in modo che cambino parere...
LYDIA (*alzando lo sguardo*) — Lo credete possibile? (*Invece di rispondere, Nic prende lentamente Lydia fra le braccia e la bacia sulle labbra. Subito dopo la ragazza si scioglie dalla stretta e si allontana, fermandosi vicino al tavolo della macchina da scrivere; sciogliendo distrattamente i nastri della cartella*) M'avevate promesso di farmi leggere gli appunti del nuovo romanzo...
NIC — Non ci sono più.
LYDIA (*meravigliata*) — Dove li avete messi?
NIC (*cercando di volgere la cosa in burla*) — Li ho trasformati in farfalle...
LYDIA — Che significa?
NIC (*facendo il gesto di sparpagliare qualche cosa nell'aria*) — Stracciati e dispersi al vento del Mediterraneo...
LYDIA — Quando?
NIC — Questa notte... (*Buttandosi a sedere sul rocking-chair*) Non avevo sonno e sono venuto a respirare una boccata d'aria... C'era uno stellato meraviglioso e una brezza calda che pareva il respiro del mondo... Ho voluto rileggere quei fogli, e dopo cinque minuti... (*Rifacendo il gesto di prima*) Erano un branco di farfalle che il vento portava verso il mare...
LYDIA — Ma perché?
NIC — Perché ho capito che non è così che si scrive un romanzo... che si prepara un romanzo. (*Pausa*) Vedete... quattro anni fa, quando sono ritornato dalla guerra, non pensavo nemmeno lontanamente di scrivere un libro... Fra l'altro ero disoccupato, e il pensiero dominante era quello di trovare un lavoro qualunque...
LYDIA — Non pensavate più alla donna lasciata in Francia?
NIC (*come parlando a se stesso*) — Non pensavo nemmeno più all'Europa... Una sera entro al Martinique, una spelonca per suonatori negri... Ero entrato per vendere dei giornali, ma mi accorsi subito che non era il posto adatto... Il pubblico non aveva nessuna voglia di sapere se la squadra del Minnesota aveva vinto o perso contro quelli del Nebrasca, o se era stato arrestato il rapinatore che aveva strozzato la vecchia a Broadway... Guardavano come affascinati l'orchestra... (*Pausa*) L'orchestra suonava «Riverboat Shuffle»... non lo dimenticherò più... come non dimenticherò le facce dei suonatori... le luci, l'odore del whisky che usciva dalle cornette e dai sassofoni... la musica era impregnata d'alcool. (*Sorridendo al ricordo*) E che musica! Tutta orchestrata ad orecchio... c'erano due negri, uno di fronte all'altro che conducevano il pezzo... sapete che significa? No... non potete capire... In Europa non si ha un'idea di quello che succede quando due musi neri, soffiando in una cornetta ammaccata e grattando un banjo unto e bisunto, incominciano a guardarsi con occhi allucinati e a condurre per conto loro, staccandosi dall'orchestra... (*Pausa*) Note decise come frustate, e sotto sotto un ronzio da calabrone che fa il controcanto... Un altro venditore di giornali che era entrato con me mi sussurra: non te ne andare... adesso c'è lo strip-tease. Conoscete, no? Le ragazze che si spogliano sulla passerella buttando via un indumento alla volta... Niente, io scappo fuori, prendo a volo un autobus, corro nella mia stamberga e mi butto a scrivere come un forsennato...
LYDIA (*sedendo lentamente vicino alla macchina da scrivere*) — Avventura in Europa...
NIC — Sì... ma al titolo ho pensato dopo... Quindici giorni a pestare su una vecchia macchina da scrivere avuta in prestito dalla padrona di casa... Ogni tanto addentavo un pezzo di pane come una belva... e nel cervello sentivo il rombo dei motori, il capogiro della caduta, la pioggia che lentamente mi faceva rinvenire... poi la cattura, l'evasione, le sventagliate di mitra delle pattuglie che mi cercavano nel bosco... E poi lei... (*S'interrompe e resta immobile con gli occhi fissi nel vuoto*).
LYDIA — Paulette...
NIC (*stringendosi nelle spalle*) — Le ho messo il primo nome francese che mi è venuto in mente... (*Pausa poi nel tono sognante di prima*) Lei era davanti alla macchina da scrivere che mi guardava. Quando cascavo sul letto morto di sonno, me la sentivo vicino, fradici di pioggia come nella foresta... e il ronzio del ventilatore diventava lo stormire delle grandi querce... e il brusio che veniva dalla strada era il mormorio del fiume dove la notte andavo a lavarmi come una bestia braccata...
LYDIA — Perché tutto questo non potrebbe ripetersi?
NIC (*sogghignando*) — Dove? In questo paesaggio di zucchero filato? Con una moglie saggia, (*sospirando*) talmente saggia che non può ammettere la felicità senza essere continuamente spaventata da non so quale timore di disgrazia...
LYDIA — Perché l'avete sposata? Scusatemi... è una domanda sciocca e ineducata.
NIC — No... è una domanda alla quale è sempre difficile rispondere... Perché nella vita si fa una cosa piuttosto che un'altra? E chi lo sa? Mary era una brava ragazza... anche la sua famiglia è fatta di brava gente... Che cosa posso dirvi di più? Vorrebbe darmi un figlio che si dovrà chiamare Bob come il nonno... Insomma è un'ottima moglie... (*Dal fondo appare Fernand che si ferma a distanza*).
FERNAND — Signor Brandon... credo che il signore che aspettavate sia giunto in questo momento. Sta

parlando con Giovanni per mettere la macchina in garage...
LYDIA (*balzando in piedi e correndo verso il fondo*) — Oh papà!... Papà...! (*Il grido si perde fra gli alberi. Nic si alza, corruga la fronte, poi lentamente va verso il fondo. Stephan Lewiston e Lydia avanzano tenendosi sotto braccio. Lewiston è un vecchio signore in abito grigio, occhiali e borsa di cuoio. Un inglese compito, la cui cordialità ha il potere di intimidire anziché attrarre, e che dice delle battute di spirito restando impassibile*).
LYDIA (*presentando*) — Ecco mister Brandon, l'autore di cui hai letto il libro.
LEWISTON (*stringendo la mano a Nic*) — Molto lieto di conoscere l'autore di un romanzo che non ho letto ma di cui mia figlia mi ha scritto in modo entusiastico.
NIC (*offrendo una poltrona*) — Accomodatevi, mister Lewiston. Quello che mi dite è una riprova della fiducia e dell'affetto che avete per miss Lydia.
LEWISTON — Fiducia meritata perché il mio ufficio soggetti ha sottoscritto il giudizio di mia figlia. Senza di che, con tutto l'affetto che ho per lei, non sarei qui...
NIC — Capisco... Intanto ditemi che cosa posso offrirvi... Un aperitivo, un whisky?
LEWISTON — Se non vi disturba gradirei una limonata senza ghiaccio e con poco zucchero...
NIC (*a Fernand che attende a debita distanza*) — Fernand... una limonata senza ghiaccio e con poco zucchero. (*A Lydia*) E per voi?
LYDIA — Il solito intruglio.
NIC (*a Fernand*) — Due dei soliti intrugli.
FERNAND (*inchinandosi*) — Bene, signore. (*Via*).
NIC (*prendendo due sedie e offrendone una a Lydia*) — E' un cocktail inventato dal mio maggiordomo, il quale credo abbia fatto anche il barman a bordo dei transatlantici. (*A Lewiston*) Scusate se vi faccio gli onori di casa, ma mia moglie aveva un impegno precedente, e ha dovuto uscire per pochi minuti...
LYDIA (*gioiosamente*) — Come trovate mio padre? E' vero che è magnifico come ve lo avevo descritto?
NIC (*sorridendo*) — Be'... dalle fotografie dei giornali vi immaginavo più corrucciato... invece vi trovo sereno... starei per dire serafico.
LEWISTON — Si vede che i giornali pubblicano delle radiografie.
NIC — Perché? Siete sereno al di fuori e corrucciato dentro?
LEWISTON — Forse corrucciato non è l'aggettivo adatto. Comunque quando si fa il mio mestiere è già un tour de force conservare la serenità esterna.
NIC — Capisco... Ma del vostro ultimo film spero sarete soddisfatto.
LEWISTON — Quale?
NIC — Avete ragione... Alludevo all'ultimo apparso sugli schermi d'Europa... La sirena... la sirena di che cosa?
LYDIA — Del mare delle Antille.
NIC — Ecco... straordinario... grandioso! Già è inutile che vi ripeta gli elogi della critica...
LEWISTON — Sì, molti elogi, ma forse nessuno ha trovato quello che ci voleva...
LYDIA (*ridendo*) — Dillo tu l'elogio che meritava...
LEWISTON (*flemmatico*) — E' stato un film impagabile.
NIC (*un po' perplesso*) — Come sarebbe a dire?
LYDIA (*scoppiando a ridere mentre volgendosi a Nic strofina il pollice con l'indice*) — Impagabile...
NIC (*che finalmente ha capito il gioco di parole*) — Ah... così? (*Anche lui scoppia a ridere. Fernand entra dal fondo col carrello delle bibite*).
LYDIA (*alzandosi, a Fernand*) — Lasciate tutto qui... penso io. (*A Nic*) Permettete?
NIC — Figuratevi. (*A Lewiston mentre Lydia gli porge la limonata*) Dicevate dunque che non avete avuto il tempo di leggere il mio libro...
LEWISTON — Non ho il tempo di leggere nessun libro, ma ho della gente che legge per me, condensa in poche righe e mi passa soltanto quello che può interessarmi.
NIC (*mentre prende l'aperitivo che gli ha offerto Lydia*) — In ogni caso avremo tempo di discutere col volume alla mano.
LEWISTON — No mister Brandon, purtroppo non abbiamo il tempo. Debbo ritornare a Marsiglia nelle prime ore del pomeriggio per non mancare l'aereo per Londra. Del resto io so tutto del vostro romanzo. Volete che ve lo racconti? Ecco... Epoca 1942... località Francia del Nord. Un sergente dell'aviazione americana costretto ad atterrare per un incidente di volo, viene catturato dai tedeschi, ma riesce a fuggire. Una ragazza di provincia che tiene il contatto fra bande di partigiani, lo nasconde in una capanna. Amore fra i due sino all'arrivo delle truppe di liberazione. Ritorno del sergente in America. Fine. (*Un certo gelo resta sospeso nell'aria*).
NIC (*sorridendo*) — Be'... telegraficamente, è presso a poco così...
LEWISTON — E perciò cinematograficamente è meno che zero.
NIC (*un po' imbarazzato*) — Scusate... ma perché allora...
LEWISTON — Perché la storia mi ha interessato? Prima di tutto perché si tratta di un best-seller, e quindi usufruisco di tutta la pubblicità che il libro ha già avuto... poi c'è da sperare che una gran parte dei lettori del romanzo andrà a vedere il film... e infine per le sue possibilità di sviluppo.
LYDIA (*in tono soddisfatto*) — Pensavo la stessa cosa.

LEWISTON — Vedete, signor Brandon, il romanzo è fatto di descrizioni, il teatro di dialoghi, il cinema di fatti... Nel vostro romanzo ci saranno delle descrizioni meravigliose, non importa se di paesaggi o di stati d'animo, ma non succede mai niente, o quasi niente. Tutto è affidato alla immaginazione del lettore... Il cinema invece non concede allo spettatore nessuna libertà...

NIC (*senza nessun entusiasmo*) — Ho capito... Dal romanzo bisogna tirar fuori un film, un film che stabilisca in modo matematico quanti bottoni aveva la mia giubba da sergente, mentre la diva che interpreterà la parte della mia soccorritrice, avrà i capelli ondulati in modo perfetto, le ciglia vellutate e la bocca a cuore.

LEWISTON — Non voi dovete far questo, naturalmente, ma i miei sceneggiatori... gente capace di inventare fatti anche su una scatola di fiammiferi... Ma prima di far ciò desidero avere il vostro permesso...

NIC — Dovreste almeno dirmi quali situazioni resteranno invariate...

LEWISTON — E' presto detto... L'epoca va benissimo, va bene anche l'abbattimento dell'aereo e la cattura dell'unico superstite... il sergente. Ottimamente l'evasione che bisognerà rendere molto movimentata, e l'incontro con la ragazza. Niente partigiani perché si sfiorerebbe la politica. Molto amore nel bosco... nei limiti consentiti dalla censura e poi ci metteremo un rivale che per gelosia denuncia il fuggiasco... Accerchiamento, sparatoria, fuga acrobatica del sergente e della ragazza... il rivale prepara un agguato ma un contrattempo qualunque, per esempio lo straripare di un torrente, immobilizza gli innamorati su un isolotto... Lotta selvaggia fra i due uomini... il sergente scaraventa nell'acqua il suo avversario che viene trascinato dalla corrente... arrivo delle truppe liberatrici... salvataggio... matrimonio... Fine. Ecco tutto! (*Altra pausa imbarazzata durante la quale Nic e Lydia si guardano di sottecchi. Per fortuna in questo momento dal fondo entra un po' affannata Mary*).

NIC (*lieto del diversivo*) — Oh, ecco mia moglie! (*Tutti si alzano*) Vieni Mary... ti presento mister Stephan Lewiston... (*Lewiston si inchina, e bacia la mano a Mary. Convenevoli a soggetto. Lidia offre una poltrona a Mary che siede un po' intimidita. Nic a Mary*) Stavamo parlando delle modifiche da portare al mio romanzo...

MARY — Modifiche...? In che senso?

NIC — Per cavarne un film... Il signor Lewiston mi ha spiegato che la mia storia è un po' troppo semplice...

MARY — Ah ecco...

LEWISTON — E io prego anche voi, signora, se avete delle idee, di esprimerle. Il cinema nasce sempre da una collaborazione...

MARY — Mio Dio... mi sembra di essere la meno indicata, non avendo nessuna pratica di queste cose...

LEWISTON — Al contrario... io ho paura anche degli esperti. Qualche volta la buona idea viene proprio da chi non si è mai occupato di cinematografo. Comunque vi aiuterò con qualche domanda. Per esempio... secondo voi quali sono state le ragioni del successo di « Avventura in Europa »? Parlo del successo librario...

MARY (*chiedendo consiglio a Nic con gli occhi*) — Be'... direi che il successo presso i lettori, si deve soprattutto alla atmosfera del romanzo... all'amore che nasce fra due persone civilizzate costrette dalla guerra a vivere in un bosco, ossia a ritornare a uno stadio di vita primitiva, per cui anche i sentimenti subiscono un processo di semplificazione che li rende più affascinanti...

LEWISTON — Brava! Ecco che, indirettamente, avete indicato ciò che non si dovrà fare... perché il cinematografo si rivolge a quella enorme massa di persone che è incapace di lavorare con la fantasia, o che per pigrizia non ha voglia di impegnare la fantasia. Questa è la differenza fra i lettori di un libro e gli spettatori delle sale di proiezioni...

NIC — Mister Lewiston... perché non ci dite voi stesso quello che manca al mio romanzo per diventare un film...?

LEWISTON — Ve l'ho già detto... prima di tutto un rivale.

NIC — Be'... il rivale avrebbe anche potuto esserci, perché la donna che mi ha salvato, nascondendomi in una capanna da carbonaio, era sposata... di questo particolare, nel romanzo, c'è soltanto un fuggevole cenno...

LEWISTON — E il marito dov'era?

NIC — Ah non lo so. Il marito era un partigiano... stava sui monti, suppongo... o magari era già stato catturato dai tedeschi... Insomma non me ne sono mai occupato.

LYDIA (*ridendo*) — Aveva altro da fare...

LEWISTON — Capisco... ma cinematograficamente parlando, un marito ci darebbe fastidio, perché se ritorna ha ragione lui e agli spettatori non piace che il sergente lo prenda a pugni, se muore diventa un martire e la sua ombra ci disturba il matrimonio.

MARY (*sorridendo*) — Volete anche un matrimonio?

LYDIA — Un matrimonio retrospettivo beninteso...

LEWISTON — Non io, signora, ma l'ufficio statistico della mia casa di produzione, il quale ufficio, cifre alla mano, mi dimostra come su cento films di successo almeno novanta finiscono con un matrimonio. Io debbo arrendermi alle cifre.

MARY — Già... un produttore è... come potrei dire...
LEWISTON — Ve lo dico io signora. Un produttore è un uomo che firma degli assegni. (*Tutti ridono meno Lewiston*).
MARY — Io supponevo che se tante persone, in America e in Europa, hanno letto il libro di mio marito, ciò stesse a dimostrare che il romanzo va bene com'è... Evidentemente sono un'ingenua...
LEWISTON — Non si tratta di ingenuità... Intanto per decretare il successo di un romanzo bastano cinquecentomila lettori, mettiamo pure un milione, mentre perché un film sia redditizio, ci vogliono parecchi milioni di spettatori in ogni paese del mondo. Quel tale ufficio statistiche di cui parlavo poc'anzi, ha potuto stabilire dei numeri indici...
LYDIA (*ridendo*) — Mio padre è un monarca prigioniero dei suoi ministri...
NIC (*interrompendo*) — Sentite, mister Lewiston, io mi arrendo alle vostre ragioni che certamente sono dettate dall'esperienza, e vi invito a giocare a carte scoperte. Vi autorizzo a fare del mio romanzo l'uso cinematografico che credete... Quanto valutate questa mia concessione?
LEWISTON — Quindicimila dollari.
NIC — Non è una cifra sbalorditiva...
LEWISTON (*cavando un fascicolo dalla borsa di pelle*) — E la pubblicità sul vostro nome, non la calcolate? Il film vi farà vendere un altro mezzo milione di copie e il vostro nome sulla copertina del prossimo romanzo, attirerà l'attenzione di milioni di persone. (*Porgendo a Nic il fascicolo e una penna stilografica*) Se fossi in voi firmerei...
NIC (*prendendo la penna e sfogliando lo scartafaccio*) — Dovrei leggere tutta questa roba?
LEWISTON — Se credete... ma non ci capireste nulla, come non ci ho mai capito nulla io. Sono gli avvocati della mia società che devono giustificare i loro stipendi...
MARY (*sorridendo*) — Appunto per questo avranno compilato tutti quegli articoli a vostro favore...
LEWISTON — E' probabile, ma non ho mai avuto occasione di valermene. Quando un contraente manca al suo impegno, lo convoco nel mio ufficio, e a quattr'occhi ci siamo sempre messi d'accordo senza avvocati. Ma il contratto è prescritto per legge, e tutti dobbiamo subirne la inutilità...
MARY (*ridendo*) — Avete una risposta a tutto.
LYDIA — Perciò io non tento mai di discutere con mio padre.
NIC (*firmando*) — Ecco fatto! Ho firmato a occhi chiusi.
LEWISTON — Per favore, sigiate anche tutte le pagine.
NIC — Tutte le pagine? Va bene... (*Esegue*).
LEWISTON — Ed io ad occhi chiusi vi dò un anticipo di cinquemila dollari... (*Estrae un assegno dalla borsa e lo porge a Nic*).
NIC (*ridendo mentre prende l'assegno*) — Ma allora eravate certo, a priori, della mia accettazione?
LEWISTON — No, signor Brandon, ero certo a priori che non avrei potuto darvi un dollaro di più. (*Tutti ridono mentre Lewiston impassibile si alza e bacia la mano a Mary*).
MARY — Volete già andarvene? E io che speravo di avervi a colazione...
LEWISTON — Vi avrei delusa, signora. Mi nutro di verdura cotta e bevo acqua minerale... niente di più malinconico. (*Con un'occhiata all'orologio*) Debbo proprio andarmene...
NIC — Allora ci inviterete voi a Londra per la prima del film. Badate che io mangio e bevo senza riguardo...
LEWISTON — Sarò onoratissimo... Ho un cuoco che i miei amici portano alle stelle, e che sarà molto fiero di aggiungere alla sua collezione di autografi anche il menù con la vostra firma...
NIC — D'accordo, mister Lewiston... e arrivederci presto. (*Convenevoli a soggetto, poi tutti accompagnano Lewiston e sua figlia uscendo per il fondo. Mary e Nic ritornano silenziosi*).
NIC (*sbuffando*) — Anche questa è fatta.
MARY — E' un tipo interessante...
NIC — E' un furbacchione che sa il fatto suo. Hai sentito come ha fatto pesare la pubblicità?
MARY — Be'... non posso dargli torto. Da che mondo è mondo la pubblicità si paga. Comunque hai fatto un altro passo avanti... E poi... (*Sorridendo*) E poi io ti porto un'altra notizia... una notizia che non vedo l'ora di darti... ma che dico, di gridare...
FERNAND (*apparendo dal fondo*) — Scusate, mister Brandon, c'è una persona che insiste per parlare con voi.
NIC — Chi è?
FERNAND — Non ha voluto dire il suo nome ma ha detto che il signore lo conosce.
NIC (*un po' spazientito*) — Ma insomma è uomo o donna... da dove viene... che diavolo vuole?
FERNAND — Se il signore crede potrò dirgli che è occupato, e invitarlo a ritornare nel pomeriggio...
NIC — No, no... oggi voglio star tranquillo... Fallo passare. (*A Mary*) Scusa... va a prepararti per la colazione, chiunque sia lo liquiderò in cinque minuti...
MARY (*un po' delusa*) — Va bene, Nic... cerca di far presto... Poi vorrei stare un poco sola con te.
NIC (*distrattamente*) — Ma sì, cara, va... (*Mary si avvia a malincuore verso il porticato e scompare. Fernand rientra dal fondo accompagnando un individuo squallido, che indossa un impermeabile sdrucito. Il visitatore ha una faccia emaciata, i capelli grigi, gli occhi febbricitanti... Nic squadrando il nuovo venuto*) Volevate parlare con me?
JEAN (*guardandosi attorno e poi fissando Nic*) — Sì, signore.
NIC — Chi siete e che cosa volete...

JEAN (*invece di rispondere volge il capo verso il maggiordomo, poi con un sospiro*) — Credo che la vostra presenza non sia indispensabile...
FERNAND (*sussultando*) — Io prendo ordini solo da mister Brandon...
NIC (*sorridendo divertito*) — Volete parlarmi da solo? (*Al maggiordomo*) Andate pure, Fernand...
FERNAND (*dopo aver squadrato con alterigia lo sconosciuto*) — Sì, signore. (*Via*).
NIC (*accendendo la pipa*) — Allora?
JEAN (*con voce calma e guardando nel vuoto*) — Mi chiamo Jean Nivière... ma ho pensato che il mio nome non vi avrebbe detto nulla. Avrei potuto presentarmi come Gerard, il nome che avete inventato per Luisa Nivière... mia moglie... quella che nel romanzo si chiama Paulette... (*Pausa*) Ma forse vi siete dimenticato anche di quella... (*Nic immobile, con la pipa stretta nervosamente fra i denti, fissa lo sconosciuto in silenzio. L'altro seguita a guardare nel vuoto. Il velario si chiude rapidamente*).

ATTO TERZO

(*La stessa scena, con gli stessi personaggi, i quali continuano il dialogo come se il velario non si fosse chiuso sul finale del secondo atto*).
NIC — Volete spiegarvi meglio? (*Cerca di nascondere la sorpresa mantenendo il suo solito tono un po' arrogante e un po' scanzonato. Il visitatore non risponde. Nic compie qualche gesto inconscio come gettar la pipa sul tavolo, riprenderla, cercare nelle tasche i fiammiferi per poi accorgersi che la pipa è accesa; eccetera. Intanto esamina di sottecchi l'uomo che è rimasto assorto con gli occhi fissi nel vuoto*).
JEAN (*lentamente*) — Mi avete capito benissimo... Comunque vi ripeto che mi chiamo Jean Nivière, nato e domiciliato a Joigny. Durante la resistenza ho combattuto sotto il nome di Jacques Massieu... e da due mesi sono veramente André Gerard... come mi avete battezzato nel vostro romanzo, a pagina sessantacinque. (*Con voce atona, citando il brano a memoria*) Paulette abbassò gli occhi, e quasi confessasse una colpa, mormorò: Sono sposata, mio marito si chiama André Gerard...
NIC (*brusco*) — Perchè avete detto da due mesi...
JEAN — Perchè ho letto il vostro libro soltanto due mesi fa. L'ho comperato su una bancherella e l'ho letto in viaggio... in una vettura di terza classe che mi portava da Joigny a Parigi... due ore e mezza di viaggio... Io viaggio spesso, commercio in chincaglierie. (*Sorridendo amaramente*) Oh, un modesto commercio... compero a Parigi della paccottiglia che poi rivendo nei piccoli paesi di provincia. La mia salute non mi permette lavori pesanti.
NIC — Siete ammalato?
JEAN — Non proprio... sconquassato piuttosto... Due anni in campo di concentramento, due anni alla macchia... e poi tutto il resto... tutto quello che il vostro libro non racconta... (*Pausa*) E' un po' il mio destino. Sono sempre stato un dimenticato... persino la morte si è dimenticata di me, infatti sono l'unico superstite di una fucilazione in massa... ottanta ostaggi falciati con la mitragliatrice, e io unico sopravvissuto... Non è perciò da meravigliare se anche nel vostro libro sono un personaggio dimenticato.
NIC (*cercando di sorridere*) — Seguitate a riferirvi al mio libro... un romanzo come se ne scrivono tanti... Anzi, vi sostituite addirittura a un personaggio che d'altronde è accennato appena di sfuggita.
JEAN — Non vorrete negare di essere stato sergente d'aviazione... Nell'edizione francese c'è persino il vostro ritratto in uniforme dietro la copertina, con delle note biografiche... Età, luogo di nascita... modesto titolo di studio... Venditore di giornali... tipografo... eccetera...
NIC — Non lo nego affatto.
JEAN — Nè potete negare che il vostro apparecchio è stato abbattuto nei pressi di Joigny, e che siete stato catturato dai tedeschi... La notte stessa siete riuscito a fuggire e vi siete perso nel bosco di Othe... avete incontrato Luisa che portava i viveri ai partigiani del gruppo Frejat... mia moglie vi ha nascosto in una capanna da carbonaio... all'alba è ritornata, eccetera, eccetera...
NIC (*brusco*) — Nel mio libro non si parla mai di Joigny...
JEAN (*stringendosi nelle spalle*) — E il vecchio ponte col secondo pilastro scheggiato da una bomba? E le case di legno lungo il fiume? E la foresta... e mia moglie?
NIC (*spazientito*) — E dagli con vostra moglie!
JEAN (*come se non avesse udito*) — Perchè poi l'avete chiamata Paulette? Un nome frivolo, un nome da sartina... Ma già, a voi interessava il suo corpo. Lo avete descritto con un compiacimento da professore di anatomia... la gambe lunghe, il seno gracile ma fermo, le reni slanciate, l'attaccatura del collo...
NIC (*scattando*) — Basta! (*Con voce fremente*) Vi proibisco di continuare...
JEAN (*con la solita flemma*) — Di tutto il resto non avete capito nulla. Dello spirito, voglio dire. (*Pausa*) Ne avete fatto una pupattola di stoppa, una maestrina di villaggio convenzionale, con delle velleità letterarie... A un certo punto fate persino recitare dei versi di Victor Hugo, per inventare una scena nella quale la giovanile baldanza del sergente americano ha un facile sopravvento sul romanticismo della piccola francese...
NIC — Voi fantasticate...
JEAN — Sì, può darsi... ma non nel senso che credete voi, o fingete di credere. Del resto non sono venuto qui per discutere di queste miserie... E poi

sono un uomo di scarsa cultura, e se il vostro libro è diventato un best-seller, è segno che è fabbricato a regola d'arte...

NIC — Volete allora mettere le carte in tavola senza tante chiacchiere? Che cosa vi siete proposto di ottenere?

JEAN (*voltandosi di scatto*) — Io? (*Con un sogghigno*) Ah... ho capito... Temete un ricatto? (*Con un sorriso sprezzante*) Siete ancora più spregevole di quel che avevo supposto...

NIC (*scattando*) — Vi rendete conto che venite a insultarmi in casa mia?

JEAN (*sedendo tranquillamente in una poltrona di vimini*) — Casa vostra? Sì, può darsi... ma non ha importanza. Siamo due uomini nel mondo... ecco tutto! No, non temete che io sia venuto per ricattarvi... Avrei potuto uccidervi, questo sì... Anzi vi dirò che ci ho pensato a lungo... (*Sogghignando*) Non è la pratica che mi fa difetto... ho maneggiato il mitra in varie occasioni... quei mitra corti, che si possono nascondere sotto un impermeabile... Voi siete giovane, avrete fatto certo della boxe come tutti gli americani... io sono uno straccio... ho i polmoni a brandelli, il fegato che non funziona, e se salgo dieci gradini mi viene il fiato grosso... Tuttavia, se avessi voluto, a quest'ora sareste una schiumarola grondante sangue... Meglio che io sia venuto armato soltanto di chiacchiere, come le chiamate voi... Non vi pare? (*Nic non risponde. Si è lasciato cadere su una sedia e si asciuga il sudore sul viso e sul collo*).

JEAN (*beffardo*) — Sudate, eh?

NIC (*brusco*) — Non di paura, vi prego di crederlo.

YVETTE (*entrando dal fondo col solito sorriso sciocco sulle labbra*) — Signor Brandon... è arrivata la posta... guardate quanta roba! (*Mette sul tavolo un grosso pacco di lettere, di giornali, di cartoline e di stampati pubblicitari*).

NIC (*distrattamente*) — Grazie.

YVETTE (*dondolandosi*) — Il meccanico ha detto che per quella riparazione al motorino del fuoribordo deve andare a Juan le Pin, perchè...

NIC (*scattando*) — Volete lasciarmi tranquillo?!

YVETTE (*mortificata*) — Scusatemi. (*Via dal fondo*).

NIC (*a Jean*) — Continuate.

JEAN — Che cosa?

NIC (*irosamente*) — Buttate fuori tutto! Non siete venuto per ricattarmi, non siete venuto per uccidermi, si può sapere perchè diavolo siete venuto?

JEAN (*dopo una pausa*) — Così... Per vedere come è fatto un uomo felice... (*Con un gesto vago*) Il paesaggio è bello, non c'è che dire, e la cornice è di lusso. Una villa al mare, delle palme, dei fiori, un bel sole per riscaldarsi le ossa... Arrivano fasci di corrispondenza... ammiratori e ammiratrici, immagino. Migliaia di persone che hanno letto il vostro libro, che hanno piacevolmente rabbrividito alle vostre avventure guerresche, e hanno assaporato la dolcezza di stare al calduccio, sotto una capanna di frasche con mia moglie... (*Pausa*) E voi sdraiato con la pipa in bocca, in mezzo a questo bel giardino... con dei domestici, un meccanico per il fuori bordo, probabilmente una segretaria carina...

NIC (*con voce bassa e minacciosa*) — Siete venuto a parlarmi del romanzo o della mia vita privata?

JEAN — Avete ragione... io non debbo entrare nella vostra vita privata. (*Pausa*) Voi sì, avete potuto entrare nella mia, e anche darla in pasto a milioni di lettori... Io non posso, e va bene.

NIC — Dovrete ammettere che non sono cascato da tremila metri di mia volontà... e che quando sono scappato dalle mani dei tedeschi non sono andato a cercare vostra moglie... E finalmente, proprio nel mio romanzo, c'è la conferma che non vi conoscevo, o per lo meno che ho sentito parlare di voi una volta sola, di sfuggita...

JEAN — Già... la fatalità, il destino... è questo che volete dire?

NIC (*con energia*) — Dico la verità! Per quanto sia antipatico parlare di certe cose, dovete convenire che se anche al posto mio ci fosse stato un altro, difficilmente avrebbe rifiutato di farsi aiutare dalla prima persona incontrata... e tutto il resto si sarebbe svolto senza grandi varianti... Avete fatto la guerra, la resistenza, non venite da un collegio di educande. Sapete quanto me che cosa si diventa quando si è affamati, inseguiti, feriti... Avevo un ginocchio grosso così per la caduta, e la pioggia m'inzuppava, e la febbre, e le pattuglie che mi cercavano... (*Alzandosi e incominciando a passeggiare concitatamente*) Non dico questo per difendermi o per giustificarmi, ma è la verità... La sporca e schifosa verità della guerra che ci riduce tutti come bestie...

MARY (*apparendo sotto il porticato*) — Scusa, Nic. (*A Jean con un cenno del capo*) Scusatemi... (*A Nic*) C'è miss Lewiston che ha riportato quel contratto...

NIC — Quale contratto?

MARY (*un po' imbarazzata*) — Quello che hai firmato poc'anzi... sembra che manchi la sigla a una pagina... forse voltandole ne hai girate due assieme...

NIC (*un po' spazientito*) — Va bene, ora sono occupato...

MARY — Già... ma siccome il signor Lewiston deve partire...

NIC (*scattando*) — E che parta! Il contratto glielo spediremo... Insomma lasciami in pace anche tu! Lasciatemi in pace tutti!

MARY — Scusa, Nic. (*Si ritira nella villa*).

NIC (*a Jean*) — Che cosa stavo dicendo?

JEAN — Che chiunque altro al vostro posto avrebbe fatto lo stesso...

NIC — Parlo beninteso delle reazioni immediate...

che sono poi quelle che contano... Voglio dire quelle che stabiliscono le premesse, accettate le quali non si possono più rifiutare le conseguenze. (*Pausa*) Un momento fa avete detto che non vi considerate in casa mia, e che siamo semplicemente due uomini nel mondo. E sta bene. Accetto il combattimento, ma ad armi uguali... Voi entrate nel ring, mi cogliete di sorpresa, mi assestate un paio di diretti nello stomaco. (*Asciugandosi ancora il sudore*) E' naturale che io sia andato a finire alle corde... Ora però dovete concedermi il diritto di reagire... quali sono i miei torti, sentiamo? (*Con un sorriso beffardo*) Ah, capisco... il primo torto è quello di essere un uomo felice, come mi avete definito... Che cosa significa un uomo felice? Che cosa ne sapete della mia vita? E con che diritto ve ne immischiate? (*Pausa*) Tenetevi al romanzo, perchè prima di leggere il mio libro non sapevate nemmeno che io esistessi... (*Pausa*) Secondo voi dovevo rifiutare l'aiuto di Luisa, oppure accettare il nascondiglio e i viveri che veniva a portarmi quando calava la notte, ma rispettare la donna... E perchè? Ero forse vostro amico? Non vi ho mai visto prima d'oggi...

JEAN — Parliamo pure del libro... che è falso da cima a fondo. (*Sogghignando*) E nella prefazione scritta da quel tale... non ricordo come si chiami... immagino che sarà un critico illustre, si dice che è un romanzo verista.

NIC (*scattando*) — Ma se è quello che cerco di dimostrarvi... se vi ho già detto che è un'opera di fantasia come tutti i romanzi che si scrivono prendendo uno spunto qualunque e ricamandoci sopra...

JEAN — No, no... Queste sono finte e parate che non m'impressionano... (*Pausa*) Dite che vi ho aggredito di sorpresa? Ebbene ora vi assesterò un altro colpo nello stomaco, annunciandovelo in anticipo. (*Breve pausa*) Nelle cinque settimane durante le quali siete stato nascosto nella capanna del carbonaio, non vi è mai passato per la testa che Luisa avrebbe potuto facilmente accompagnarvi verso la montagna, dove c'erano i partigiani, e che potevate unirvi a loro, come hanno fatto tutti i prigionieri americani e inglesi che riuscivano a scappare dalle mani del nemico? Non vi è mai venuto in mente che restando comodamente nascosto facevate la figura del vigliacco?

NIC (*rabbiosamente*) — Ero febbricitante. Zoppicavo per la contusione al ginocchio... C'era già stato lo sbarco... sapevo che era questione di giorni... (*Esasperato*) Insomma non ero in vena di fare l'eroe... Va bene? Anche voi non avrete fatto l'eroe tutti i giorni, immagino... Sarete anche voi rimasto per lunghi periodi nascosto... non si resiste due anni alla macchia combattendo dalla mattina alla sera...

JEAN — E appena sono arrivate le truppe di liberazione, vi siete rimbarcato...

NIC — Anche se avessi voluto restare non avrei potuto. Ero un soldato... ho dovuto ubbidire agli ordini...

JEAN — E prima di partire avete lasciato a Luisa come ricordo la tessera di sergente aviatore, con il vostro ritratto...

NIC (*stringendosi nelle spalle*) — Non me ne ricordo... Può darsi che abbia fatto come tutti... c'era chi regalava le mostrine della giubba, chi l'elmetto... io avrò lasciato la mia tessera d'aviatore...

JEAN — E dall'America non avete più scritto. Non vi è mai venuta la curiosità di sapere che ne era successo della donna che vi aveva salvato la vita e che si era data a voi...

NIC — Siccome aveva detto d'essere sposata, il meno che potessi fare era non comprometterla...

JEAN (*scoppiando in una risata sinistra*) — E avete scritto un libro di duecentocinquanta pagine, tradotto in sette o otto lingue, per raccontare a tutti la vostra avventura? (*Alzandosi*) Bel modo per non comprometterla!

NIC (*scattando*) — Nel romanzo ho cambiato le date, i nomi, ogni particolare... Avrò commesso l'errore di descrivere la foresta, il ponte sul fiume e le case di legno, ma sfido chiunque a riconoscere in Paulette Gerard, Luisa Nivière... (*S'interrompe ansando*).

JEAN — Attenzione... Ora vi assesto il colpo più duro. Sapete che cosa è successo di Luisa dopo la vostra partenza? (*Pausa, poi con lentezza*) Si è diretta verso il sud della Francia... anche lei aveva ricevuto degli ordini... Raggiungere le bande che operavano dietro la Loira... tra Bourges e Orléans... Fu rastrellata dalle retroguardie tedesche che le trovarono indosso la vostra tessera e...

NIC (*in un urlo*) — No!... (*Resta ansante, piegato in avanti, poi lentamente si lascia cadere su una sedia come se davvero fosse stato colpito da un diretto allo stomaco*).

JEAN (*a bassa voce*) — L'hanno fucilata insieme ad altri ostaggi al bivio di Chateauroux... (*Lunga pausa*) L'ho saputo quando sono ritornato in paese...

NIC (*chiudendo gli occhi ripete debolmente*) — No... (*Lunga pausa durante la quale Jean si asciuga gli occhi*).

JEAN — Due mesi fa, dopo aver letto il vostro libro, sono andato a Chateauroux da un certo Vilard, un paralitico... A suo tempo gli hanno fracassato la spina dorsale col calcio del fucile... Gli ho squinternato il vostro romanzo sotto il naso... Naturalmente da principio non voleva parlare... diceva che non ricordava... e io a insistere, io a tirargli le parole di bocca a una a una come fossero vermi... Su quali prove l'avevano fucilata, visto che al momento dell'arresto non aveva armi? Chi l'aveva tradita? (*Pau-*

sa) E così, piano piano, è venuta fuori la faccenda della tessera... Nessuno me lo aveva mai detto, perchè ero il marito! (*Con una occhiata a Nic che è rimasto curvo sulla sedia*) Coraggio... volete che chiami il maggiordomo per farvi portare un cordiale?

NIC (*alzandosi faticosamente*) — No, grazie... posso continuare. (*Raddrizzandosi con la respirazione un po' affannosa*) Posso continuare...

JEAN — Non ce n'è più bisogno.

NIC (*con voce rauca e bassa*) — Vi siete divertito abbastanza, eh?

JEAN — Non sono venuto più per divertirmi... (*Pausa*) E poi sono passati degli anni... di Luisa non c'è più nemmeno la cenere... Per vostra fortuna, il libro è arrivato tardi in Francia... Più tardi ancora sulla bancarella dove l'ho acquistato... Oh, il tempo corre, sapete? Il tempo è una mola a smeriglio che appiana qualunque scabrosità... (*Pausa*) La gelosia, per esempio... la gelosia fisica voglio dire, è un sentimento che non va oltre il sepolcro... Se debbo essere sincero, vi dirò che leggendo le pagine dove sono descritti i vostri amori, non ho provato quasi niente... Se Luisa fosse stata viva... allora... Ma tre anni fa, quando la burocrazia ha concesso finalmente il permesso di riesumazione e ognuno ha potuto portarsi via, scegliendoli nel mucchio, i resti che gli sembrava di poter riconoscere... (*Pausa*) Insomma mi capite... (*Pausa*) Ora è soltanto una specie di luce che è rimasta qua dentro (*si tocca il petto*) o una voce se preferite... una voce che mi chiama da lontananze misteriose... Jeà... Jeà... (*Cambiando tono*) Jeà nel dialetto del nostro paese, significa Jean... (*Ripete a bassa voce come per sé solo*) Jeà... Jeà... (*Lunga pausa durante la quale l'uomo resta immobile col viso contratto e la bocca serrata, poi rialzandosi e asciugandosi gli occhi col rovescio della mano*) Ma la memoria la dovevo difendere... era il meno che potevo fare per lei... (*Senza nemmeno guardare Nic, mormora con solennità quasi religiosa*) Perchè... era una donna straordinaria.

NIC (*con la solita voce bassa e rauca*) — Vi prego... (*Rimettendosi a sedere alza il pugno chiuso, poi riabbassandolo stancamente*) Non dite più nulla.

JEAN (*come se non l'avesse udito*) — Veniva da una famiglia poverissima... prese il diploma studiando la sera, dopo aver lavorato nei campi tutta la giornata... per uno scrittore come voi un diploma da maestrina è una cosa ridicola, lo capisco, ma per una contadinella che tutto il giorno deve zappare e rigovernare le bestie, presentarsi a degli esaminatori è un'impresa quasi disperata... E ha continuato... il lavoro e l'insegnamento... Io non ho mai avuto molta salute... e lei a farmi coraggio, lei a lavorare anche per me... (*Pausa*) Riuscimmo ad aprire un negozietto di cartoleria, ma gli affari andavano così così... Poi venne la guerra, l'occupazione tedesca, la cospirazione... e lei instancabile, diritta come una bandiera... Poi la fame, i bombardamenti, le persecuzioni... e lei di esempio a tutti... (*Pausa*) E la sua voce, eh? ve la ricordate la sua voce?

NIC (*come parlando a se stesso*) — Mi impressionò fin dal primo nomento...

JEAN — E le sue mani? Erano forse mani da contadina? Ve le ricordate?

NIC (*c. s.*) — Robuste e sottili... (*Socchiudendo gli occhi*) Una volta le chiesi se aveva suonato il violino... si mise a ridere...

JEAN — No, no... non rideva, sorrideva soltanto di quel suo sorriso queto da bambina povera che teme persino di sprecare il suo tempo ridendo.

NIC (*come una eco*) — E' vero... sorrideva.

JEAN (*avvicinando involontariamente la sua sedia a quella di Nic*) — E quando vi portava da mangiare... Eh? Ricordate? (*Guardando nel vuoto*) Nel tempo in cui stavo con la banda Frejat, veniva spesso a portarmi dei viveri, un po' di biancheria pulita... Mentre mangiavo, se ne stava silenziosa in disparte a guardarmi... ogni tanto, con quella sua voce un po' velata, diceva... piano, piano non ingozzarti... E intanto raccoglieva le briciole riunendole nel cavo della mano... (*Fa il gesto*).

NIC (*sorridendo*) — Le briciole... Già, ora che mi ci fate pensare... (*A Jean come per un'improvvisa rivelazione*) Poi se le mangiava, quasi di nascosto.

JEAN (*ridendo fra sè a bassa voce*) — Se le mangiava sì, non buttava via nulla... (*Affettuosamente*) Era anche un po' avara...

NIC — Teneva il denaro dentro certi complicati nodi che faceva nel fazzoletto...

JEAN (*sorridendo*) — La mia cassaforte, diceva...

NIC (*sorridendo*) — E quando perdeva qualche cosa...

JEAN — Uh... guai quando le capitava di perdere anche soltanto uno spillo...

NIC — Una forcina... Un giorno le cadde una forcina e non si dette pace finchè non la ritrovò tra le foglie secche...

JEAN (*sorridendo*) — Sì, era così... formichina... Non voleva che io la chiamassi formichina... le sembrava un nomignolo da paesana... ma era provvida e coraggiosa come una formica. (*Pausa*) Persino davanti al plotone di esecuzione, me lo ha detto una donna di Chateauroux che ha assistito da una cantina... mentre pregava a bassa voce si aggiustava i capelli, le pieghe della sottana... Forse pensava che la scarica di mitra le avrebbe sciupato il vestito che era ancora buono... (*S'interrompe angosciato, poi batte un colpetto quasi affettuoso sulle ginocchia di Nic*) Be', non pensiamoci più... (*Si alza, volge un'occhiata intorno come per stamparsi nella memoria l'aspetto delle cose, poi col suo passo strascicato si avvia verso il cancello borbottando*) Non pensia-

moci più... (*E scompare nel fondo. Nic resta un momento immobile, poi chiama*) Mary... Mary...!

Lydia (*entrando dal fondo*) — Oh, finalmente... scusate, mister Brandon, avete avuto il contratto che vi ho mandato per l'autista? Mio padre deve assolutamente ripartire... (*Sorpresa dall'immobilità e dal silenzio dell'uomo mormora*) C'è qualche cosa...?

Nic (*frugando nelle tasche finchè trova l'assegno firmato da Lewiston*) — Avete ragione, scusate... Eccovi l'assegno di vostro padre... l'anticipo, voglio dire. Fatemi la cortesia di riportarglielo insieme al contratto. Il contratto lo deve avere mia moglie...

Lydia (*sempre più stupita*) — Perchè? Che cosa è successo?

Nic (*con una smorfia dolorosa*) — Niente... soltanto dei pugni nello stomaco...

Lydia (*ridendo*) — Dei pugni nello stomaco a voi? Ma che cosa dite?

Nic — La verità... ma non fa nulla, sono abbastanza robusto per sopportare anche questo. (*Con una mano si massaggia il petto*) Vi prego, miss Lydia, ritornate da vostro padre e ditegli che gli faccio tutte le mie scuse, ma che non pensi più al film...

Lydia — Ma...

Nic — Ho cambiato idea... succede, no?

Lydia (*imbarazzata*) — Io... io non voglio certamente insistere ma...

Nic — Ma trovate strano e magari inspiegabile il mio modo di agire... Avete ragione... vi prego ancora di scusarmi... E' avvenuto un fatto imprevisto... come dirvi... insomma non chiedetemi di più...

Lydia — Va bene... ne riparleremo quando sarete più calmo.

Nic — No, non desidero riparlarne.

Lydia — Non volete... nemmeno più rivedermi?

Nic — Ho deciso di ritornare a New-York... ho bisogno di ritornare ad essere quello che sono sempre stato... (*Come a se stesso*) Ecco... quello che sono sempre stato...

Lydia — E io non posso far niente per...

Nic (*stendendo la mano*) — No, non potete fare niente... nessuno può far niente... Addio, miss Lydia...

Lydia (*stringendo la mano di Nic*) — Addio, Nic... In ogni caso ricordatevi che avete in Europa una amica sincera.

Nic — Grazie. (*La ragazza resta ancora un momento immobile poi esce rapidamente per il fondo. Mary appare sotto il porticato, fa lentamente qualche passo avanti, si ferma*).

Nic — Ah, finalmente! (*Resta incerto, con la sua smorfia di sofferenza che cerca di nascondere*).

Mary (*con voce calma e un po' triste*) — Aspettavo che tu fossi solo.

Nic (*quasi fra sè*) — E' la parola giusta... solo... Sono solo!

Mary (*avanzando*) — Lo credi proprio?

Nic — Sì, ci sei tu... infatti ti ho chiamato... come si grida aiuto. (*Cercando di sorridere*) Anche l'uomo più forte certe volte, grida aiuto... non con la voce, ma con tutta la sua anima... con tutta la sua disperazione.

Mary (*toccando timidamente un braccio di Nic*) — E' una parola che non voglio sentire da te...

Nic — Sì, certo... E' un momento di debolezza... passerà... (*Guardando nel vuoto*) Quando saremo laggiù nella nostra topaia di Rivington-Streets...

Mary — Non subito...

Nic — Subito, subito... Non posso nemmeno più respirare quest'aria... meglio il tanfo dell'inchiostro e delle macchine... Liquida tutta questa gente, questa casa... Non voglio vedere più niente...

Mary — Va bene... in pochi giorni sistemerò tutto.

Nic (*quasi vergognandosi*) — Non puoi sapere quanto male mi hanno fatto.

Mary — Lo so, Nic. (*Con un cenno verso il primo piano della villa*) Ero lassù... dietro le persiane... Ho sentito quasi tutto, e il resto l'ho indovinato. Ho sofferto anch'io come te... Ma non bisogna perdere la fiducia... Sai pure com'è la vita... a volte si sale in alto, a volte si precipita...

Nic — E tutto si paga, già...

Mary — Poi si ricomincia...

Nic — No, non m'importa più di nulla... (*Allontanandosi*) Ritornerò al mio bancone di compositore e metterò in fila soltanto dei caratteri di piombo... pesano meno delle parole che si scrivono...

Mary — Ma ci sono gli altri...

Nic (*alzando le spalle*) — Che cosa vuoi che me ne importi degli altri... pensino quello che vogliono.

Mary — Non parlo di me e nemmeno di mio padre. Parlo di lui... Dovrà essere fiero d'essere figlio di un uomo coraggioso... di uno scrittore...

Nic — Lui, chi?

Mary — Bob!

Nic (*stupefatto*) — Bob?

Mary (*con semplicità*) — Sì... è arrivato!... Sono àndata da un medico per esserne più certa, sono ritornata a casa a precipizio per dirtelo... ma non eri solo. Prima il signor Lewiston... poi quell'altro... ora te lo posso e te lo debbo dire.

Nic (*ripete trasognato*) — Bob... (*Apre le braccia, nelle quali la donna si rifugia, poi alza il viso energico verso il cielo e ripete a bassa voce*) Bob...!

Fine

■ Alla prima rappresentazione al «Piccolo Teatro» di Torino, il 2 febbraio 1956, le parti di questa commedia furono così distribuite: Nic Brandon **(Luciano Alberici)**; Mary, sua moglie **(Lia Angeleri)**; Stephan Lewiston **(Carlo Lombardi)**; Lydia, sua figlia **(Wanda Benedetti)**; Jean Niviere **(Nico Pepe)**; Bill Babcoks **(Pier Paolo Porta)**; Davide Babcoks **(Toni Barpi)**; Gregory Shipton **(Vittorio Di Giuro)**; Jimmi **(Giovanni Bosso)**; Yvette **(Annamaria Mion)**; Fernand **(Carlo Enrici)**. Regìa dell'autore.

■ **Copyright 1956, by Ezio D'Errico.**

VIAGGIO DI UN LUNGO GIORNO NELLA NOTTE

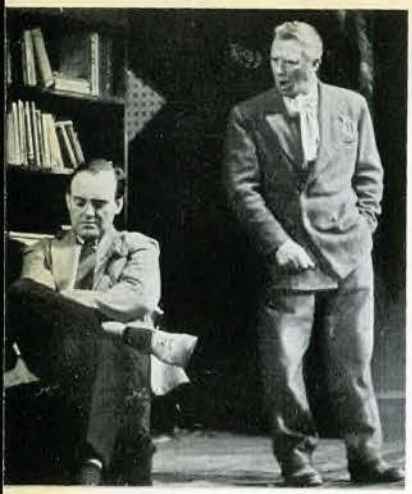
IL DRAMMA POSTUMO E SEGRETO DI EUGENE O'NEILL RAPPRESENTATO AL REALE TEATRO DRAMMATICO DI STOCCOLMA

■ *Dal nostro corrispondente Giacomo Oreglia e con foto esclusive per «Il Dramma», eseguite da Berta Bergstrom, ed uno scritto dell'attore Ulf Palme.*

K. RAGNAR GIEROW (direttore)

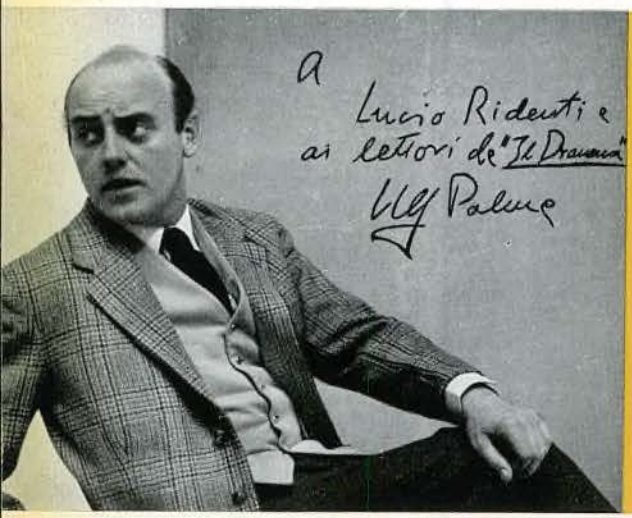
BENGT EKEROT (regista)

EUGENE O'NEILL: ULTIMO RITRATTO



VIAGGIO DI UN LUNGO GIORNO NELLA NOTTE

Nelle due pagine fotografiche, interpreti e scene di Viaggio di un lungo giorno nella notte; *i nomi degli attori sono indicati dal programma.*



KUNGL. DRAMATISKA TEATERN

LÅNG DAGS FÄRD MOT NATT

(Long day's journey into night)

Skådespel i fyra akter (andra akten i två scener)

Av EUGENE O'NEILL

Övers.: *Sven Barthel*

Scenbild: *Georg Magnusson* · Kostymer: *Gunnar Gelbort*

Regi: *Bengt Ekerot*

PERSONER:

James Tyrone	*Lars Hanson*
Mary Cavan Tyrone, hans hustru	*Inga Tidblad*
James Tyrone jr, deras äldste son	*Ulf Palme*
Edmund Tyrone, deras yngre son	*Jarl Kulle*
Cathleen, husa	*Catrin Westerlund*

Akt 1: Vardagsrummet i familjen Tyrones sommarhem Klockan halv nio på morgonen en augustidag 1912.
Akt 2: scen 1: Samma, en kvart i ett
scen 2: Samma, en halvtimme senare
Akt 3: Samma, vid halv sju-tiden på kvällen
Akt 4: Samma, kring midnatt.

Efter tredje akten, omkr. kl. 9.20, femton minuters paus.

IL DRAMMA POSTUMO E SEGRETO DI EUGENE O'NEILL

■ *titolo originale:* **LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT**

■ *titolo alla prima svedese:* **LANG DAGS FARD MOT NATT**

■ *in italiano:* **VIAGGIO DI UN LUNGO GIORNO NELLA NOTTE**

■ Il 9 febbraio 1956 al Reale Teatro Drammatico di Stoccolma, è stato rappresentato un dramma postumo di Eugene O'Neill, morto tre anni or sono, dal titolo « Long day's journey into night », cioè « Viaggio di un lungo giorno nella notte ». La rappresentazione è durata cinque ore, compresi i venti minuti d'intervallo tra il terzo e il quarto atto. Lo spettacolo è incominciato alle 19; il pubblico è uscito dal teatro a mezzanotte. Il dramma, pertanto, si allinea terzo in graduatoria per dimensioni nel teatro di O'Neill, dopo « Strano interludio », che dura sei ore e mezzo, e « Il lutto si addice ad Elettra », che dura cinque ore e mezzo. Tali proporzioni sarebbero risultate ancora più cospicue anche per questo « Viaggio » se il regista Bengt Ekerot non avesse sfrondato l'ultimo atto, il quale, pur così ridotto, dura non meno di un'ora e quaranta minuti.

I quattro personaggi s'identificano con i quattro membri della famiglia dalla quale proveniva O'Neill, e c'è anche un cameriere che fa una breve apparizione al terzo atto. Il dramma rievoca una giornata del lontano 1912, nella casa della famiglia Tyrone (cioè, in realtà in casa dello stesso O'Neill), giornata che risultò poi di grande importanza per lo sviluppo successivo dello scrittore, allora giovanotto di vent'anni, privo di idee chiare sul suo avvenire. Quel giorno, infatti, egli seppe di essere gravemente ammalato e, nel sanatorio dove si recò per curarsi, iniziò la sua attività di drammaturgo, ponendo fine, una volta per tutte, alla vita che aveva fino allora condotta.

Nel dramma sono illustrate con meticolosa e persino crudele precisione le personalità del padre — un vecchio attore mancato — della madre morfinomane, del fratello, un cinico ubriacone, e dell'autore stesso, che in quell'epoca — all'età, cioè di vent'anni — era già ex-attore, ex-marinaio, ex-poeta ed ex-cercatore d'oro.

L'ambiente familiare, l'ereditarietà dei vizi, degli istinti, il complicato repertorio psicanalitico sul quale O'Neill era piuttosto competente, hanno sempre agito nel suo teatro come un fato, naturalistico e inesorabile. Probabilmente egli li aveva sentiti agire così nella sua vita. La soluzione, nei drammi, stava nell'accettazione, nella rassegnazione a questo fato. Long day's journey into night *ha un poco la funzione, per O'Neill, della seduta psicanalitica, della confessione resa al medico. Scrivendolo, egli riuscì finalmente ad accettare il padre, la madre, il fratello così com'erano stati, a ripensare, con « pietà, comprensione e perdono », tutti coloro che avevano deciso della sua vita, compreso se stesso. Non ci sono fatti sensazionali nel dramma, che si svolge in una sola giornata. Come procede l'azione, i quattro personaggi, che parevano in principio legati l'uno all'altro da affettuosissimi vincoli, si rimproverano, si accusano, sanguinosamente si insultano.*

Edmund, cioè O'Neill, l'intellettuale della famiglia, apprende, al secondo atto, di essere malato di tubercolosi (che sostituisce nel dramma la malattia di cui morì effettivamente O'Neill). Egli apprende altresì che la madre diventò morfinomane subito dopo la sua nascita, e che ella non l'aveva mai voluto. Il dramma si conclude a notte, quando i tre uomini rientrano uno dopo l'altro, ubriachi, si scambiano altri insulti, insieme con versi di poeti francesi e citazioni di tragedie di Shakespeare, e intorno a un tavolo attendono che la madre scenda, dal piano superiore, ubriaca della droga come di consueto.

Così O'Neill poté liberarsi del suo passato, accettandolo, e mettersi in grado, come dice nella dedica alla moglie, di « affrontare la morte ». Poi, negli anni che seguirono, diede furiosamente mano al lavoro, accingendosi a più drammi in una volta sola, come se avesse voluto rifare tutto daccapo, e avesse sentito che gliene sarebbe mancato il tempo.

■ Il Kungliga Dramatiska Teatern (Reale Teatro Drammatico di Stoccolma), ormai da tempo considerato, per la preparazione dei suoi registi e attori, uno dei maggiori teatri di stato del mondo, aveva programmato, in rappresentazioni memorabili e quasi tutte in prima assoluta europea, nove grandi drammi di O'Neill da *Anna Christie*, 1923 (regìa di Karl Hedberg) a *Strange interlude*, 1928 (regìa di Per Lindberg), *Mourning becomes Electra*, 1933 (regìa di Olof Molander), *Desire inder the elms*, 1933 (regìa di Alf Sjöberg), *Days without end*, 1935 (regìa di Alf Sjöberg), *Ah, Wilderness!*, 1935 (regìa di Rune Carlsten), *All God's Chillun Got Wings*, 1945 (regìa di Alf Sjöberg), *The Iceman Cometh*, 1947 (regìa di Olof Molander), *A Moon for the Mosbegotten*, 1953 (regìa di Olof Molander).

O'Neill che considerò Strindberg — e lo disse, scrisse e ripeté più volte — come uno dei suoi grandi maestri, ebbe una particolare predilezione per il Dramatiska Teatern, predilezione che meglio volle dimostrare quando *A Moon for the Mosbegotten*, che in America ebbe un'accoglienza gelida e contrastata, riscosse invece a Stoccolma grande successo di pubblico e di critica. Nell'aprile del 1953 il grande irlandese, già minato dal morbo di Parkinson (moriva nel novembre) confidò ai suoi intimi il preciso desiderio che il suo dramma *Long day's journey into night* (Viaggio di un lungo giorno nella notte) composto nel 1941 fosse rappresentato in prima asso-

luta mondiale a Stoccolma. L'esistenza del dramma era già conosciuta nel 1941 e si sapeva di una lettera (la trascriviamo con esattezza) con la quale l'autore accompagnava l'offerta del suo manoscritto alla moglie:

« Mia amata, ti offro il manoscritto originale del copione di questo dramma di antico dolore scritto con sangue e lacrime. Ti potrà sembrare un omaggio inadatto al giorno in cui celebriamo l'anniversario del nostro felice matrimonio. Ma tu mi capirai. Questa mia offerta è come un gesto di gratitudine al tuo amore e alla tua tenerezza per la speranza concessami dal tuo amore che mi ha permesso finalmente di corrispondere coi miei morti e di scrivere questo dramma composto con profonda compassione e pietà *per tutti e quattro* i componenti della perseguitata famiglia Tyrone. Questi dodici anni, o mia diletta, sono stati un viaggio nella luce e nell'amore. Tu conosci la mia gratitudine e il mio amore. *Gene Tao House, 22-6-1941* ».

Alla morte di O'Neill, data la segretezza sul copione, si vociferò che fosse andato distrutto, anche a motivo della bruciante attualità autobiografica.

O'Neill aveva detto durante una intervista che l'opera avrebbe dovuto essere rappresentata soltanto venticinque anni dopo la sua morte, ma i contatti del direttore del teatro, Karl Ragnar Gierow, che fece un apposito viaggio in America, con la moglie del drammaturgo, Carlotta Monterey O'Neill, portarono alla data dell'11 febbraio di quest'anno la rappresentazione.

A titolo di curiosità diremo pure che nelle trattative per rintracciare e assicurare al teatro svedese il manoscritto, collaborò con il suo tatto e la squisitezza diplomatica abituale lo svedese Dag Hammarskiöld, segretario generale dell'ONU.

Il dramma, che è opera prettamente autobiografica, si può considerare una delle vette più alte di tutta la produzione di O'Neill. La durata della rappresentazione è di quattro ore e mezza e l'allestimento dell'opera richiese due mesi di prove. E' la famiglia dell'autore e O'Neill stesso che si rispecchiano con una incisività assoluta nei quattro personaggi, dramma di un realismo esacerbato, talvolta di estrema truculenza, che ricorda nella tecnica il miglior Strindberg del periodo verista ed un Ibsen senza accentuazioni simboliche. Potremmo ancora fare il nome di Dreiser e il suo romanzo *Una tragedia americana*. Sempre, anche nelle scene di una violenza audacissima, traspare la « pietas » dell'autore; nessuna visione maniaca di O'Neill, nessun personaggio totalmente « maligno ». Si può credere che O'Neill abbia sempre ricordato quanto Strindberg dice più volte ne *Il Sogno*: « Det är sund om människorna » (Quale pena mi fanno gli uomini).

La rappresentazione è di una tensione drammatica eccezionale, il dialogo efficacissimo ed avvincente; una continua ed esasperata logicità inchioda lo spettatore e, ad ogni scena, lo scuote e lo commuove profondamente. Sempre si ha la sensazione esatta che i personaggi siano per O' Neill, e lo sono infatti, carne della sua carne, sangue del suo sangue. Nel dramma in quattro atti (il secondo in due scene) si svolge quanto accaduto (racconto della loro vita, passioni e sentimenti) a New London nel Connecticut in un giorno di agosto del 1912, dalle nove del mattino a mezzanotte, in casa Tyrone (Tyrone era il nome di un piccolo regno in Irlanda, durante il Medioevo e la dinastia reggente si chiamava O'Neill...).

Il padre James Tyrone è il vero genitore dell'autore James O' Neill: come nella vita così nel dramma. Celebre attore (e il maggiore artista americano del teatro di prosa del tempo, Edwin Booth, dichiarò che sapesse recitare Otello tanto bene quanto lui) ebbe un grande successo nell'interpretazione della riduzione teatrale del *Conte di Montecristo* per anni e anni portato sulle scene di tutta l'America: e questo trionfo si rivelò poi il suo stesso tormento, perché gli impedì un ulteriore svilupparsi delle sue capacità artistiche. Lars Hanson, forse il maggiore attore svedese di oggi, è stato uno stupendo mister Tyrone, dedito all'alcool, avaro, dal fare istrionesco, in un mobilissimo gioco mimico dagli improvvisi e fulminei passaggi quando, dimenticato l'attore che egli fu e il modo manierato, sa raccontare con semplicità di accenti la sua giovinezza. Stupendo ancora in Hanson il modo con cui ha sottolineato sempre nel personaggio, l'origine di umile emigrante irlandese con tonalità sempre presenti, esplosioni di umore burlesco e di tenerezza paterna.

La madre, Mary Cavan, come nella vita, appartenne ad una famiglia dell'alta borghesia, in giovinezza pia e bellissima, educata in un collegio di suore, ottima pianista e, dopo la nascita del figlio Edmund, morfinomane e, nel dramma, giunta all'orlo della pazzia. Quando s'innamorò dell'attore dovette troncare ogni rapporto con la famiglia e seguire il marito nel girovagare di città in città, con la nostalgia sempre crescente di una casa propria. Inga Tidblad, la migliore attrice svedese, ha dato una interpretazione esemplare vibrante e sensitiva già dalle prime scene, quando compare col marito (essa quasi una creatura di Henry James) e si vede il contrasto fra i due coniugi provenienti da differenti classi sociali. Il culmine dell'interpretazione è al quarto atto, quando sotto l'effetto della droga, in uno stato di trance, scenderà dalla sua camera nel salone

dove sono raccolti gli altri componenti la famiglia.

Il fratello maggiore, il trentaquattrenne James, lo snob di Broadway, che fece parte della Compagnia del padre, alcoolizzato, cinico e violento e talvolta pieno di disprezzo e pietà per se stesso e per gli altri, è stato reso magistralmente in un elaboratissimo disegno interiore con toni di misurato controllo da Ulf Palme che dimostra un'educazione teatrale fra le più raffinate e tanto successo ha riscosso l'estate scorsa al Festival Internazionale del Teatro a Parigi nella parte di Jean in *La signorina Giulia* di Strindberg e prima ancora nel film omonimo di Alf Sjöberg.

Jarl Kulle interpreta la parte di Edmund, il figlio minore, l'autoritratto di O'Neill, che per breve tempo appartenne alla Compagnia del padre, poi studente all'Università e, dopo diversi mestieri, marinaio e anche vagabondo per il mondo.

Nel 1912, quando si svolge il dramma, è tornato a casa affetto da malaria e colpito da tubercolosi; sarà poi ricoverato in sanatorio, dove comporrà i suoi primi drammi. Jarl Kulle ha interpretato con profondo impegno la complessa parte del giovane intellettuale, il vero intellettuale della famiglia, il sognatore, il poeta che legge Baudelaire e Poe (autori «morbosi», dirà con disprezzo il padre che ammira soltanto Shakespeare) e che compone versi egli stesso, come si rivela nelle due profonde battute liriche sulla bruma e sul mare. La maschera del tubercolotico è stata composta con sicura disciplina nei minimi particolari durante tutte le lunghe scene; come è stato reso perfettamente l'entusiasmo che malgrado tutto caratterizza questo personaggio: gli altri appartengono al passato, Edmund è il solo proiettato nell'avvenire, compreso da una grande speranza: il suo messaggio artistico.

La parte della rozza serva irlandese Cathleen, il «coro» della tragedia, è stata ben caratterizzata con popolare aggressività da Catrin Westerlund. La regìa di Bengt Ekerot ha saputo elaborare e sviscerare ogni personaggio nel suo più recondito motivo-chiave. Di una misura e di un ritmo sapientemente dosato, dalle prime scene quasi idilliache all'esplosione terribile del dramma è di una eccezionale potenza quando il padre e i due figli tutti e tre ubriachi, discutono, si aprono nella loro più lacerante intimità, dissertano citando autori, si scambiano invettive e insulti, si abbracciano, finché comparirà la madre ebbra di droga.

Ottimi la sobria decorazione di Georg Magnusson e i costumi di Gunnar Gelbort.

Molto raramente si assiste ad una rappresentazione da accettarsi senza riserve. E' stato un grande trionfo per il teatro svedese, una rappresentazione che fa onore alla Svezia e ai suoi artisti del teatro di prosa in questi anni più che mai all'avanguardia per nobiltà di lavoro.

Erano presenti alla rappresentazione che rimarrà certamente il fatto più saliente di questa stagione teatrale in Europa, il re Gustavo e la regina, e l'ambasciatore americano Jahn Cabot. Quello che non abbiamo compreso leggendo due giorni dopo il «New York Times» è il dispetto o suscettibilità di certi ambienti americani nei riguardi del grande drammaturgo. Il giornale narrava ai suoi lettori in una mezza colonna che la critica svedese era stata molto elogiativa e che il dramma era l'opera più autobiografica di O'Neill.

La programmazione del dramma avverrà soltanto fino al 15 marzo data la estrema tensione nervosa cui si devono sottoporre gli attori. Dal terzo giorno dopo la prima, il teatro è sempre esaurito in anticipo.

Giacomo Oreglia

Stoccolma, febbraio 1956

NOI DEL REALE TEATRO DRAMMATICO DI STOCCOLMA CI SENTIAMO GRANDEMENTE ONORATI DELLA FIDUCIA CHE E' STATA RIPOSTA IN NOI, DI ESSERE I PRIMI INTERPRETI DELLA SPIETATA E PUR BELLA OPERA DI QUESTO GRANDE POETA.

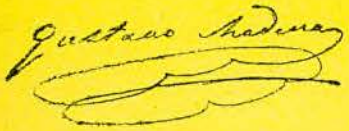
■

Scrissi già in una lettera a Carlotta O'Neill, poco dopo la prima di «Viaggio di un lungo giorno nella notte», che la parte di James Jr. mi aveva fatto raggiungere il culmine della mia carriera e che un personaggio di tale profondità e ricchezza di risorse teatrali non mi era mai avvenuto né forse mi avverrà mai di interpretare. Ciò scrissi nell'entusiasmo del primo momento, dopo il grandioso successo di critica e di pubblico riscosso dal nostro spettacolo. Oggi, dopo quasi un mese di recite, vorrei completare il mio pensiero. Nessuno, che non sia un attore, può comprendere quanto sia arduo dosare, sera dopo sera, e dare giusto equilibrio ad un ruolo che impersoni un essere umano relegato nell'ombra. Voluttà di distruzione, cinismo, sconsolato desiderio d'amore da parte di quelli che lo circondano — sentimenti nei quali James Jr. ha vissuto fin dall'età di dieci anni —; l'amore misto di odio per la madre e il fratello, la sua disperazione perché il padre non sa che disprezzarlo, e il conseguente esser tagliato fuori dalla famiglia: tutto ciò lo ha precipitato verso l'equivoca liberazione dell'alcool. Rappresentare e rendere evidente, sera dopo sera, tutta questa miseria umana è cosa penosamente difficile e richiede, da parte dell'attore, uno sforzo immane, le cui conseguenze sono ancora sensibili lungo tempo dopo la fine dello spettacolo. Non dico ciò per darmi dell'importanza o per dare enfasi ai risultati ottenuti. Lo dico perché il mondo, con tanta leggerezza, suole sempre considerare gli attori come una specie di «discoli dell'arte». Come attore e come uomo sento il dovere di combattere questo atteggiamento del pubblico. L'attore non è un creatore di seconda mano. E' lui che dà vita alla parola. Suo compito è di essere il sacerdote di un mistero profano; se fraintende tale missione, non ha il diritto di chiamarsi attore. Col suo dramma «Viaggio di un lungo giorno nella notte» O'Neill getta un ponte verso l'epoca delle grandi creazioni della tragedia greca. Noi del Reale Teatro Drammatico di Stoccolma ci sentiamo grandemente onorati della fiducia che è stata riposta in noi, di essere i primi interpreti della spietata e pur bella opera di questo grande poeta.

ULF PALME

Ulf Palme ha 35 anni; da dieci anni fa parte del Reale Teatro Drammatico. Le sue maggiori interpretazioni, negli ultimi anni sono state: Un tram che si chiama Desiderio, *di T. Williams;* Erik XIV *e* La signorina Giulia *di Strindberg, e* L'anitra selvatica *di Ibsen che ha tenuto la scena fino al novembre del 1955.*

Ulf Palme ha, per ragioni sentimentali oltre che ammirative, molta predilezione per il nostro Paese; sua moglie è italiana ed ha studiato all'Accademia Drammatica di Roma; non pochi ricorderanno, infatti, Annuska Larussa, poi divenuta signora Palme.



EPISTOLARIO DI GUSTAVO MODENA

UNO DEI PIU' GRANDI ATTORI DI OGNI TEMPO: VENEZIA, 13 febbraio 1803; † TORINO, 20 febbraio 1861.

■

L'Epistolario di Gustavo Modena è stato pubblicato dall'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano (Roma, Vittoriano) a cura di Terenzio Grandi.

Nella personalità di Gustavo Modena ci sono due uomini: l'artista e il cittadino, tutti e due grandi. Come artista egli prediligeva Alfieri, Molière, Shakespeare e Goldoni; come italiano adorava Mazzini, e come l'apostolo della causa nazionale, egli fu, fino alla morte, un unitario fanatico. Era figlio di un attore d'origine trentina e dell'attrice Luigia Bernaroli, che recitavano a Venezia, quando egli nacque il 13 febbraio 1803. A diciannove anni si laureò in giurisprudenza a Bologna, dove poté continuare gli studi universitari iniziati a Padova, la città classica dei goliardi di testa calda, che dovevano quasi tutti battersi sulle barricate del '48; e naturalmente Gustavo Modena non mancò all'appuntamento, dopo le prime prove studentesche. Ma nel '48 egli era ormai un celeberrimo attore, dopo essere stato a Bologna un quasi celebre avvocato, secondando le speranze e i voti del padre, il quale contrastava la vocazione del figlio per il palcoscenico. La voce del sangue finì per aver ragione anche sul padre. Lasciati da parte i codici, le due passioni di Gustavo, cresciute con gli anni, restarono l'arte e la milizia politica. L'una gli dava da vivere, l'altra lo aiutò a morire, con i sacrifici che gli impose, e gli orgasmi, le delusioni, la disperata solitudine che gli procurò.

La sua politica fu soltanto amor di patria, di libertà, di verità; ma in senso assoluto, senza transazioni, nemmeno minime, con le circostanze e gli avvenimenti. Si può dire che egli amasse la patria una e libera, ordinata in repubblica, detestando la politica. Cercava, insomma, il sublime, e non capì mai il « meno peggio », respingendo il possibile contro l'impossibile, idealisticamente sognato in un perenne, pacato delirio. Perciò fu spesso aspro senza misura, spietato senza attenuanti; restando sempre umano, ma senza debolezze. Un grande carattere, dunque. Forse nel tumulto della sua passione patriottica trasfuse i blocchi umani dei personaggi rappresentati sul palcoscenico e delle memorabili letture dantesche, iniziate a Londra nel 1839 e continuate in Italia.

Nella scultorea figura di Farinata egli trovò il suo vero personaggio; e volle essere Farinata nella vita. Come, quindi, non poteva rendersi l'esistenza difficile? Né di ciò si doleva mai. Non era fatto per la quiete contemplativa, per la serena saggezza degli epicurei; amava la lotta ed accettava le pause della distensione campestre soltanto per riprendere lena. Probabilmente, uomini di questa tempra ce ne sono stati sempre pochi; perciò, quando appaiono, fanno epoca.

*Vale, dunque, veramente la pena di conoscerne un esemplare leggendo l'*Epistolario *di Gustavo Modena, edito dall'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano (Roma, Vittoriano), a cura di Terenzio Grandi, paziente e diligente compilatore della raccolta completa. L'impresa non era facile, perché bisognava indagare, reperire e coordinare nelle molte dispersioni. Una succosa prefazione ed una cronologia di dati biografici completano la nobile fatica, dandoci dell'ottimo materiale, in parte*

inedito e in parte poco noto, per la conoscenza della storia del nostro Risorgimento.

Nel 1831 Gustavo Modena rinunzia agli allori del teatro e si arruola nella colonna del generale Zucchi per combattere contro gli Austriaci, avendo per commilitone, nientemeno, Luigi Napoleone Bonaparte, l'ambiguo rivoluzionario carbonaro, il futuro Napoleone III. Gustavo fu fatto prigioniero e rinchiuso nel carcere di Venezia, e dopo una romanzesca evasione, riparò a Marsiglia. Ivi conobbe Mazzini e divenne, diremmo « naturalmente » uno dei più entusiasti affiliati della « Giovane Italia ». Quel giuramento fu la vera religione di tutta la sua vita. Molti dei suoi compagni di fede si piegarono agli eventi; egli non si piegò mai. Il biennio '48-'49 segnò l'acme della sua vita agitata, ed egli credette che il grande nodo gordiano dell'unità nazionale si potesse sciogliere con la spada della rivoluzione. Fu a Milano e a Venezia, a Firenze e a Roma; recitò, combatté, scrisse sui giornali, parlò nelle assemblee, perorò come deputato la fusione della Repubblica Toscana con la Repubblica Romana, sempre contro i municipalismi e per l'unità, e fu uno degli ultimi ad abbandonare Roma domata dai cannoni francesi.

Preso dalla fiammata rivoluzionaria, scriveva a Treviso a G. P. Calloud il 3 aprile '48: « Ora il teatro è morto e sepolto almeno per un anno; ché la guerra non finirà in pochi giorni; e dopo la guerra rimarrà il parapiglia... Ora come cittadino sappi che cammino, scrivo, consiglio, e che, a Verona o a Udine, vado a battermi anch'io. Questi paesi sono elettrizzati tanto quanto io non isperava ». Ed egli non si batte a caso, impulsivamente: ha in mente un chiaro disegno, nel cuore una fede. A Milano ha assistito a tutte le fasi della guerra regia e della guerra di popolo, fino alla capitolazione. A Venezia ha collaborato col Tommaseo e con Manin. A Firenze trova nuove speranze ed a Roma nuovi e più grandi entusiasmi. Gli avvenimenti saggiano le sue idee. Scrive da Firenze a Mauro Macchi, il 3 gennaio '49: « La mia ragione mi mostra un solo uomo sommo per genio, per cuore, per forza di mente organica: Mazzini — ed è rinnegato da tutti — una sola via di realizzare l'Italia: l'" unità " per fatto di popolo — ed è derisa come sogno ». E sogno era. Nove anni dopo, tornato al teatro, ha sempre nel cuore le spine delle delusioni della sua passione patriottica, e le foglie di quercia morte con le quali sperò che si potesse incoronare la « sua » patria, l'Italia dantesca e mazziniana. E ne scrive all'attore Ernesto Rossi il 14 febbraio 1858: « ...io non sono più uomo da solennità coi ceri e con la musica: sono un povero avanzo di quel poco che fui. Dimmi pur gufo; ma tant'è, io vagheggio da un pezzo il silenzio ed il buio ».

L'epicedio anche all'arte, dunque, dopo la morte del sogno dell'uomo d'azione. Il silenzio

EPIGRAFE

di De Benedetti, direttore della " Vedetta " di Novara, in morte di Gustavo Modena

GUSTAVO MODENA
VENETO
ATTORE DRAMMATICO SOMMO
LETTERATO E CRITICO ANTICO
ANIMA INFIAMMATA DI LIBERTÀ
AFFRONTÒ PER ESSA PUGNE ESILII CARCERE MISERIA
RICHIAMATA LA DECLAMAZIONE AL VERO
SACRÒ LA SCENA A INTENTI CIVILI
ILLUSTRÒ RECITANDOLO IL POEMA SAGRO
IL GESTO E LA VOCE ERANO COMMENTO VIVO
FE' SENTIRE IL BELLO DEI GRANDI D'OGNI ETÀ
SOFOCLE SHAKESPEARE ALFIERI MONTI
ALESSANDRO MANZONI GRADÌ DA LUI ESPOSTO L'ADELCHI
TRASCELSE DA TUTTI SENSI D'ODIO A TIRANNIDE
APOSTOLO DELLA UNITÀ NAZIONALE DA VERD'ANNI
PROFESSÒ SCHIETTE MASSIME REPUBBLICANE
AL MOTO NAZIONALE MONARCHICO TACQUE
DI ONORI E RICCHEZZE SDEGNOSO
L'ONOR VERO EBBE
FU AMMIRATO DAL POPOLO
AMATO DA ONESTI D'OGNI PARTE
MORÌ A 56 ANNI IL 20 FEBBRAIO 1861
LO STESSO DÌ CHE EUGENIO SCRIBE
POCHI DOPO CARLOTTA MARCHIONNI
LA SUA PERDITA
È LUTTO DELL'ARTE
D'ITALIA

e il buio: ecco la suprema aspirazione di un grande artista e di un grande cittadino. Ha combattuto, ha sognato, ha perduto. E lo stesso giorno, scrivendo a Giulio Carcano, rincara la dose: « E' una brutta cosa viver troppo a lungo e troppo largo: nei miei 54 anni io ho insaccato esperienze per dodici vite d'uomo, e ne ho guadagnato che sono ombroso, incredulo, smagato: che sono cenere, insomma, un po' calda d'un resto di vita, ma cenere... ». Certo, un uomo che ha dedicato venti anni all'azione, a 54 anni crede di aver vissuto a lungo. Ha visto cadere il fior fiore della giovinezza italiana, a Marghera, a Porta Romana, al Vascello; ha vegliato l'agonia di Goffredo Mameli, ha baciato la fronte fredda di Luciano Manara, e non può non sentirsi un sopravvissuto, un pizzico di quella cenere eroica, scaldata ancora da un palpito di vita. Come poteva egli staccarsi dai fantasmi dell' impareggiabile epopea il giorno in cui gli uomini « pratici », da lui sempre disprezzati, raccoglievano i frutti dai sacrifici altrui?

L'Italia era fatta in gran parte, la capitale si era trasferita da Torino a Firenze, anticamera di Roma. Tutti chiedevano qualche cosa, anche se non avevano fatto nulla per l'unità, e perciò a Gustavo Modena, fanatico dell'unità, come il suo Mazzini, bisognava pure dare un riconoscimento ufficiale delle sue benemerenze patriottiche. Figurarsi, l'istrice spinoso! Sappiamo da un brano di lettera della moglie Giulia del 7 aprile '60: « Avrete forse letto nei giornali che Gustavo è stato nominato dal governo toscano professore di alta declamazione a Firenze. Ha rifiutato e ne sono assai contenta. Largo onorario, quattro mesi di vacanza nell'anno, un bel soggiorno come Firenze, ma... preferiamo la paglia alla biada della greppia governativa. Mentre tanti fanno ressa intorno al mangiatoio, ebbene che qualcuno mostri un poco di dignità. Intanto dànno a Gustavo del matto e del cittadino indegno! ».

I coniugi Modena formavano veramente una coppia ideale. E la Giulia fu degna dell'uomo che aveva scelto per compagno della propria vita, rinunziando agli agi della famiglia svizzera. Il marito ce la descrive così in una lettera ad Agostino Bertani del 24 ottobre del '55: « Giulia da tre giorni è tormentata da una flussione a una guancia; credo che ne sia causa un dente che va via a pezzi. Però se la porta in piedi, cucina, fa calze, rattoppa pizzi e stracci, e tira via. A volte penso che ho torto di lagnarmi de' miei guai: io vinsi un quaterno quel giorno che mi trovai fuori, ne' monti della Svizzera e nella bufera dell'esilio, una compagna di questa fatta ». La bellissima Giulia, che diresse un ospedale per i feriti nel '49 a Roma, è rimasta una delle più dolci e intelligenti figure nell'iconografia delle donne mazziniane.

E' un vero peccato che lo spazio non ci consenta di tracciare l'altra faccia della personalità di Gustavo Modena: quella dello scapigliato, dello spirito bizzarro, dalla penna arguta e mordace, intinta spesso nella satira del costume, per trarne colori da esperto giornalista, educato da un gusto letterario di prima qualità. Torino custodisce le spoglie sue e di Giulia con tutti gli onori, perché a Torino Gustavo Modena visse gli anni migliori della sua vita. Veneziano di nascita e torinese di elezione.

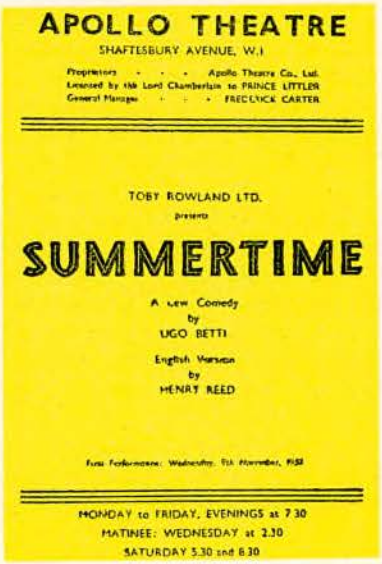
Alfredo De Donno

LONDRA

UGO BETTI AVVIATO A DIVENIRE UNO DEGLI AUTORI ITALIANI PIU' CARI AL PUBBLICO INGLESE.

Il successo ottenuto qui a Londra dalla prima opera di Ugo Betti che vi sia stata presentata (parlo cioè di quell'*Aiuola bruciata* di cui già diedi notizia su queste colonne) è stato tanto caldo ed unanime che poche settimane dopo altre due opere dello stesso Betti sono apparse alle ribalte dei teatri londinesi a conquistarvi altri due successi altrettanto caldi ed unanimi. Non si può dubitare, ormai, di come Ugo Betti sia avviato a divenire uno degli autori più cari al pubblico inglese, e la critica stessa è stata ben decisa nell'indicare in Betti uno tra i massimi autori del nostro secolo.[1] All'Haymarket Theatre, è stata presentata *La regina e gli insorti,* nella traduzione di Henry Reed, lo stesso cioè che già tradusse *L'aiuola bruciata*: il cast comprendeva Irene Worth, una delle più grandi attrici britanniche, Duncan Lamont (Raim) e Mary Llewellin

(la Regina). La rappresentazione de *La regina e gli insorti* è valsa a confermare al pubblico londinese le qualità drammatiche del Betti; qualità già apparse ben chiaramente ne *L'aiuola bruciata,* ma che comunque abbisognavano di una conferma atta a spazzar via ogni dubbio. E forse ancor maggiore dell'altro, è il successo che va cogliendo questo lavoro, che si giova oltre che di una stupenda recitazione e dell'attenta regìa di Frank Hauser, anche di qualità intrinseche che più s'adattano alla comprensione ed alla simpatia di un grande pubblico. Ma ciò che più è valso a stupire e pubblico e critica, è stata l'altra delle due opere di Betti presentate in questo periodo: *Summertime,* ossia *Il paese delle vacanze,* come è noto, è una commedia; ed è per giunta la più spensierata di quante mai ne scrisse il Betti; l'unica forse al cui fondo non si ravvisi lo stesso travaglio morale che anima i suoi drammi e che compare, travestito a farsa ma non per questo meno evidente, nel *Diluvio,* nella *Bella domenica di settembre,* ne *I nostri sogni.* Kenneth Tynan si chiede se non è stupefacente, che l'autore di tragedie come *La regina e gli insorti,* abbia potuto scriver cosa di tanta e tale vis comica; e nota come gli approcci con la commedia tentati da Ibsen e da Racine siano stati assai meno abili; e dubita che di certe botte e risposte possa esser capace lo stesso Rattigan... il che è forse il massimo elogio che un inglese possa fare ad un commediografo straniero. Anche di *Summertime* la traduzione è di Henry Reed; e, come de *L'aiuola bruciata,* la regìa è di Peter Hall, un regista che sovente è assunto alla direzione di opere italiane. Il cast comprendeva Dirk Bogarde, Gwen Frangcon Davies, Geraldine McEwan, Michael Gwynn; e questo può dare un'idea della qualità ottima della recitazione. All'Aldwych Theatre, abbiamo avuto modo di assistere ad uno spettacolo di pretto gusto inglese: *The whole truth* di Philip Mackie, è infatti un giallo; il primo, credo, che quest'autore abbia scritto, ma ad onor del vero riuscito solo a metà. Riuscito, intendo dire, nell'impostazione dei caratteri e... del mistero da risolvere; del tutto mancato nella soluzione. Infatti, e questo è il principale difetto del lavoro, l'innocenza del protagonista ingiustamente accusato, è praticamente dimostrata alla fine del second'atto; ed il terz'atto, fatto per completare la serata in cui si stempera e s'annacqua quanto di buono era lecito attendersi dopo un inizio indovinato.



Al Piccadilly Theatre, con le scene di Rolf Gerard, e con la regìa di Margaret Webster, è stato presentato *The Strong are lonely* (così è stato scioccamente tradotto *Sacro esperimento*) di Fritz Hochwaelder. Opera ben nota anche in Italia e che anche a Londra, come del resto dovunque, ha ottenuto quel successo che entro certi limiti le spetta. Che *Sacro esperimento* non abbia più, oggi come oggi, quel carattere d'attualità e d'interesse che aveva quando nacque, è cosa pacifica; ma che all'infuori di questo, sia sempre apprezzabile in Hochwaelder una certa precisione e fedeltà storica unite ad un vivo senso del teatro, mi sembra cosa altrettanto indubitabile. Forse il risultato è più vicino alla cronaca che non alla storia; certo più vicino alla cronaca che non alla poesia: e sono ravvisabili in questo i limiti del lavoro di Hochwaelder, che ben raramente sa sollevarsi dal piano della narrazione distaccata e fredda a quella della comprensione e della simpatia umana. L'allestimento è stato assai accurato: belli e ricchi i costumi, particolarmente suggestive le scene di Gerard, ed ottima la recitazione del Wolfit, di Ernest Milton, di Robert Harris e di tutti gli altri.

Altro dramma giallo è *Suspect* di Edward Percy e di Reginald Denham, presentato con scarso successo al Royal Court Theatre: si tratta in effetti di un mediocrissimo thriller basato su vecchi clichés e condotto innanzi a furia di frasi fatte e di luoghi comuni: unica nota positiva, la presenza di Flora Robson.

Qualche parola, invece, merita *Komuso,* opera postuma di Robert Nichols, presentata all'Arts Theatre con la regìa di Guy Verney. *Komuso* potrebbe essere un abbozzo che promette di divenire un ottimo lavoro, ma che non lo è ancora, e che necessiterebbe di un'attenta revisione, di alcuni tagli e di alcuni ritocchi. L'azione si svolge in Giappone, ma tra gli appartenenti alla colonia inglese: Karin, moglie di un dottore, si lascia trasportare da una illegittima passione fino a commettere adulterio; e da ambedue, amante e marito, le viene chiesto, in cambio del loro favore, che la nascita del frutto già atteso non avvenga. Il dramma ha termine con il suicidio di Karin: suicidio non di disperazione, ma liberamente e stoicamente scelto come unica via che permetta di uscire da una situazione senza cadere moral-

mente più in basso. Contribuisce non poco a dar agilità al lavoro, un pizzico di colore locale; qualche antica leggenda giapponese, e una bizzarra figura di filosofo orientale, che pare essere come il portavoce delle idee dell'autore. Direi che in questo lavoro ci sia molto Maugham: non solo per il quadro d'ambiente che Nichols dà della colonia inglese, e che potrebbe ricordare la Singapore dell'inglese; ma per la sostanza stessa del lavoro, e in particolar modo per la figura della protagonista, assai prossima, anche se poeticamente assai meno riuscita, alla protagonista di *The peinted veil*. Honor Blackman (Karin) e Peter Copley (il marito) sono stati buoni interpreti delle non facili parti loro affidate.

Un certo interesse ha suscitato la rappresentazione londinese di *Nekrassov*, l'ultima fatica teatrale di Jean Paul Sartre. *Nekrassov* fu rappresentato in prima assoluta a Parigi nel '55, e delle molte discussioni che suscitò ben poche furono pertinenti: come sempre accade in questi casi, le idee politiche fanno da paraocchi o per lo meno da lenti colorate, sia per i sostenitori che per i detrattori; il risultato fu quello che doveva essere considerato un avvenimento artistico e culturale, fu degradato ad avvenimento scandalistico interessante più la politica (e la politica spicciola, per giunta) che l'arte e il teatro. *Nekrassov* può ben essere ascritto al genere della satira politica, ammesso (ma ne dubitiamo) che un tal genere abbia qualche ragione d'esistenza autonoma: è la storia, come i lettori di « Dramma » già hanno appreso dalle corrispondenze parigine di Marcel Le Duc, di una macchinazione ordita da un giornale governativo, destinato a screditare l'oriente comunista in vista delle elezioni politiche. *Nekrassov* ha avuto buona accoglienza di pubblico e di critica; è apparsa agile e gustosa, spiritosa e piacevole, anche se un po' affaticata verso la fine e, quanto alla rappresentazione, ben recitata da tutti e ben diretta dalla Shaw.

Al Saville Theatre una giovane compagnia formata da Emilyn Williams, Dorothy Tutin, Angela Baddeley e Laurence Hardy, ha rappresentato *L'anatra selvatica* di Ibsen, nella ricorrenza del cinquantesimo anniversario della morte del grande drammaturgo: una splendida edizione in cui solo l'interpretazione del Williams, nei panni di Hjalmar Ekdal, ha scarsamente convinto, riscattata per altro dall'ammirevole performance di Dorothy Tutin (quella stessa che si pose clamorosamente in luce ne *L'allodola* di Anouilh) come Edvige. Una nota lieta è stata data dalla rappresentazione di *Morning's at seven* (*Alle sette di mattina*) di Paul Osborn, il valente autore di *Tempo in prestito*, che « Il Dramma » pubblicò nel 1947. Quando *Morning's at seven* fu rappresentato per la prima volta nel '39 a Nuova York, non incontrò molto successo, ma ripresa ora a Londra, la commedia è stata pienamente riabilitata e può ben essere ascritta tra le cose migliori dell'interessante autore americano. L'ottima regìa di Jack Minster è stata fedele interprete di questo gustoso lavoro: Margaret Vines, Frederick Leister, Tucker McGuire e Peter Jones e tutti gli altri bene. Infine, rimangono da segnalare brevemente alcune ottime realizzazioni di opere che, o perché classiche, o perché già ben note da noi, non presentano un particolare interesse d'attualità: un *Amleto* al Phoenix, con la regìa di Peter Brook e con la giovane rivelazione Mary Ure al fianco di Paul Scofield; *Der Dreigroschenoper*, con le musiche originali di Kurt Weill in un'accuratissima edizione, e un *Otello* all'Old Vic con Richard Burton e John Neville alternantisi di settimana in settimana nei ruoli del Moro e di Jago. Non molto interessante, invece, s'è rivelata una poco nota *Misalliance* di Shaw, ben recitata peraltro da Roger Livesey; e assai intenso il successo ottenuto da Anouilh all'Arts Theatre con il *Valzer dei toreadors*, la terza delle sue opere rappresentate a Londra negli ultimi mesi.

Gigi Lunari

(N.d.R.) *Purtroppo il nostro Betti non riesce ad avere la stessa fortuna a New York. In una nota teatrale di Giorgio N. Fenin, infatti, si legge: « Ugo Betti non ha sinora avuto fortuna a Broadway. Nel 1952, Alfred Drake presentò il* Giocatore *e la reazione del pubblico e della critica furono sfavorevoli, determinando la chiusura delle rappresentazioni dopo circa due mesi di programmazione. Nel corso della presente stagione, Drake ha presentato* Delitto all'isola delle Capre, *ma la commedia ha subito identica sorte della precedente, ed ha dovuto chiudere i battenti del teatro in un periodo di tempo minore. Non sono però mancate proteste da parte di uno strato del pubblico e di rappresentanti e critici della stampa estera. Drake, al quale occorre riconoscere una buona dose di tenacia, non ha inteso disarmare. Nella prossima stagione, infatti, Betti farà la sua terza apparizione a Broadway, questa volta con* A Fine Day in September. *Drake ha comunque deciso — e glie ne siamo grati — di far conoscere al pubblico ed alla critica americana una delle forze creative teatrali più rappresentative dell'Italia contemporanea. Ci auguriamo fermamente che questa sia finalmente la volta buona. Intanto il Phoenix Theatre, massimo esponente del cosidetto teatro « off Broadway », lancerà* Sei personaggi in cerca d'autore *in una cornice e con un complesso che promette di essere estremamente curata, e di grande interesse. Ed ora a Pirandello e Ugo Betti, si aggiunge un terzo autore italiano: Diego Fabbri, le cui commedie, in campo internazionale, dopo il successo di Parigi, si rappresentano in tutta Europa e giungono a Broadway. A Londra è già stata fissata la rappresentazione di* Il seduttore, *interprete principale Nigel Patrik; a New York, interprete della stessa commedia sarà Claude Dauphin. In quanto alla* Bugiarda, *questa recente commedia di Fabbri, è già stata impegnata per Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles e New York ».*

Nicola De Pirro, Enrico Bassano, l'on. Brusasca, Ridenti, Franz De Biase, Giuseppe Luongo, Melnati.

RIDENTI E LA MEDAGLIA

Sopra, le due facce della medaglia; nella foto accanto: Nicola De Pirro, Direttore generale dello Spettacolo alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, con Ridenti e Luongo.

* A ROMA IL 21 FEBBRAIO 1956

Il lettore vorrà scusare se qui si parla di Ridenti. Se ne parla molto, anzi, e questo per naturale avversione all'immodestia e, peggio, all'esibizionismo, ci mortifica. Ma l'avvenimento del quale il nostro direttore è stato protagonista, non deve nè può essere considerato soltanto come un riconoscimento alla persona, anche se l'onore è grande e lusinghiero il giudizio, ma implicitamente il fatto si identifica con la lunga vita di questa Rivista che è la voce del Teatro italiano nel mondo. Il lettore, quindi, benevolmente, nel leggere tutto quanto riguarda questa cronaca, sostituisca mentalmente il nome di " Lucio Ridenti " con quello di " Il Dramma ", ritrovando così il suo giusto equilibrio.

Infine, Lucio Ridenti desidera esprimere ancora una volta alle Autorità che lo hanno onorato ed agli amici tutti che gli si sono stretti intorno fraternamente, la propria commossa gratitudine. E non meno riconoscenza Ridenti deve a tutti coloro, e sono con trepido stupore centinaia, che hanno inviato per telegrafo e per lettera il loro augurio di plauso, di compiacimento e di affetto. L'impossibilità di rispondere singolarmente, rende ancora più doveroso e necessario il pubblico ringraziamento.

Luongo, Vittorio Viviani, Ridenti, Bassano, Miserocchi. Sotto: Luongo, Guglielmo Giannini e il Direttore generale della Società Italiana Autori ed Editori, Antonio Ciampi.

Le fotografie che abbiamo pubblicato sono le sole ricevute da Roma in un secondo invio perché il primo, per un disguido del fotografo, è andato a finire a Milano senza poterlo ancora recuperare. Abbiamo così il rammarico di non poter far comparire anche quei gruppi fotografici che ricordiamo aver

Melnati e Renato Perugia. Accanto: Ettore Novi e Ermanno Contini.

fatto con amici carissimi presenti alla manifestazione, tra i quali: Wanda Capodaglio, Pio Campa, Eva Magni, Sergio Pugliese, il barone Di Giura, il dott. Devoto, il dott. Giancola, Achille Fiocco, Anna Bonacci, Renzo Ricci, Peppino De Filippo, Enzo Ardovino, Battistella, l'avv. D'Alessandro per l'Idi, Galdieri, D'Errico, Ludovici, Calvino, De Stefani, Onorato.

Queste parole sono di Vito Pandolfi. Egli le ha scritte come « Il Dramma », ma noi desideriamo dare ad esse un volto più preciso poiché nel nome della Rivista vediamo nel nostro critico romano, nel fraterno amico, nello scrittore esemplare, il primo fra tutti i nostri compagni di lavoro, il più assiduo e vicino, colui che dal primo fascicolo della nuova serie, dal 1945 cioè, ha dato a questa pubblicazione maggior lustro e sempre migliori e precise cognizioni. Ci sia permesso di ringraziarlo qui a nome della Direzione, dell'Editore e per tutti gli altri compagni di lavoro: critici, corrispondenti, collaboratori.

Martedì 21 febbraio, nel pomeriggio, presso la sede del Museo teatrale del Burcardo, in Roma, l'on. Brusasca ha conferito una medaglia d'oro di benemerenza al nostro direttore Lucio Ridenti, per l'attività svolta in favore del nostro teatro, particolarmente con « Il Dramma ». Una folla di intellettuali del teatro — autori, critici, ed anche qualche attore (gli amici intimi di Ridenti, non gli attori in genere, per cui egli si è

battuto vita natural durante) — oltre ai dirigenti della Società Autori ed Editori e ai rappresentanti della Direzione Generale dello Spettacolo, era accorsa per festeggiarlo e, nonostante l'assenza completa di sedie e di validi punti d'appoggio nelle sale del Museo, si è intrattenuta a lungo e lietamente con il festeggiato. Dalle bacheche lievemente illuminate, sorridevano le immagini della grande famiglia dei comici, in cui Ridenti ha sempre riconosciuto la sua famiglia, la sua stirpe spirituale. Copioni, costumi, statuette allineati con cura meticolosa, come si conviene ad un museo, gli strizzavano l'occhio affabilmente. Nel soffitto danzavano gli « amorini » dei « grotteschi ». Gli amici venuti da ogni parte d'Italia sprezzanti delle intemperie, dei ritardi dei treni, della neve accumulatasi durante la notte davanti al portone, si abbandonavano al conforto delle luci diffuse, del gradevole rinfresco, e soprattutto al calore di affetto che particolarmente emanava in quell'ora, senza troppo preoccuparsi del prossimo treno e della prossima neve.

I discorsi fortunatamente sono stati brevi, e più di essi hanno contato le amichevoli e affettuose conversazioni che si sono svolte prima e dopo la manifestazione, in nome dell'amicizia. Negli « speech » non sono mancate scherzose allusioni alle polemiche svolte e che tuttora si svolgono su queste colonne. Ridenti ha ripreso l'argomento senza timore che scottasse, ha ammesso anche di aver compiuto qualche passo audace in quella direzione, sempre col proposito di far bene, sempre dettato dal grande amore che egli nutre per l'arte e la vita del teatro. No, non si trattava di ricondurre la pecora all'ovile, di riaccogliere il figliuol prodigo pentito. Si trattava, semplicemente e onestamente, di riconoscere la giustezza di tante sue posizioni, proprio quelle che sul loro primo manifestarsi erano potute sembrare sgradevoli, e soprattutto il bene — per quel poco che si può fare in questo campo — che la sua opera di divulgazione culturale e di stimolo polemico aveva condotto alla vita del teatro italiano. Si è trattato per Ridenti di attendere. Quando si agisce nel senso dovuto, non si può pretendere un riconoscimento immediato. Anzi si devono prevedere ostilità e misconoscimenti. Ma viene sempre il momento, in cui la ragione delle cose vince ogni ostacolo e viene messa in piena evidenza dal tempo e dai progressi che l'accompagnano. A festeggiare Ridenti era presente soprattutto l'anonima folla dei suoi lettori, sparsi in ogni parte, non solo d'Italia, e a lui fedele come a un amico fra i migliori. Quella stessa folla che si ritrova in platea, quella stessa folla che ci segue, e a noi affezionata, conserva nel suo ricordo i frutti migliori della nostra opera. La sola e vera realtà, in definitiva, per cui valga la pena di operare, di offrire parole, in « Taccuini », spettacoli, volumi: la folla dei lettori e degli ascoltatori che costituisce per noi l'umanità di cui siamo parte solidale.

Certo, questa cerimonia ha avuto il suo significato. Per una volta non sono stati premiati il conformismo e l'acquiescenza, ma la rettitudine e la libertà dello spirito. Alla *vox clamantis in deserto* di un tempo si è dato ora il dovuto ascolto, si è riconosciuto come fosse necessaria. Pensiamo che la commozione di Ridenti in quel momento non fosse dovuta alla medaglia e alle meritate lodi che sentiva raccogliersi attorno a sé, quanto al sentimento in lui predominante che finalmente quello che da tanto tempo egli affermava da queste colonne, potesse venir compreso nel suo giusto senso e venir acquisito non più soltanto come pungolo, ma come solidale aiuto in un'opera di ricostruzione di cui oggi più che mai si sente la necessità urgente.

E' scaduta da qualche giorno la legge per il teatro. Forse, mentre la rivista va in macchina, si sarà provveduto a rinnovarla ancora una volta, nonostante essa sia frusta e talmente superata dagli eventi. Che la nuova legge ponga finalmente il teatro a suo agio, con una sua dignità nella vita della nazione (e che si provveda anche, una volta per sempre, alla Casa di Riposo): Ridenti vedrebbe allora coronata e premiata la sua lunga opera, ripagate le sue amarezze e le sue fatiche. Avrebbe portato un contributo costruttivo. Anzi, avrà portato. Perché la battaglia da lui sostenuta per tanto tempo, non può non concludersi, prima o poi, in senso largamente e utilmente positivo, tradursi in opere concrete. L'avvenimento di cui abbiamo dato conto non era che un proficuo passo su questo cammino.

Vito Pandolfi

■

La stampa quotidiana e settimanale ha dato largo spazio al conferimento della medaglia a Ridenti. Se guardiamo con occhio giornalistico — l'occhio al quale siamo professionalmente abituati nel continuo esercizio — ci vediamo troppo ingranditi e ne siamo perfino sgomenti. Diciamo quindi ai colleghi tutti che la gratitudine e la commozione va loro in ugual misura, e nel ringraziare per lo spirito di colleganza, per l'affetto e la considerazione, riportiamo — uno per tutti — il « pezzo » che Enrico Bassano ha scritto nel quotidiano del quale egli è critico drammatico — « Il Corriere della Liguria » — di giovedì 1° marzo — intendendo con ciò far onore a tutti gli altri scritti su Ridenti uomo di teatro. Enrico Bassano, come Pandolfi, è per la nostra Rivista, oltre che il rappresentante ideale dei commediografi italiani, un compagno che ci è vicino da almeno vent'anni, anche come critico e scrittore, un amico tra i più fraterni e devoti.

La gente di Teatro (cioè tutti quegli uomini e quelle donne che stanno di casa in palcoscenico anche se non recitano, e

che sono guidati da leggi assai diverse da quelle che instradano il resto dell'umanità, e che, sempre pronti a dilaniarsi, non si lasciano mai sfuggire l'occasione per volersi un gran bene e per offrirsi tangibili e sincere prove di affetto e di stima) la gente di Teatro, dicevamo, s'è data appuntamento, la scorsa settimana, nelle sale del Burcardo, a Roma, per fare festa ad un compagno di vita e di lavoro.

C'era una gran folla, nelle due sale al primo piano del palazzetto già di monsignor Giovanni Burckardt, diarista pontificio alla fine del 1400; e tutta quella gente circolava tra le vetrine colme dei « pezzi » più pregevoli della raccolta di Luigi Rasi, conservati amorevolmente dalla Società Italiana Autori ed Editori, e faceva cornice ad un quadro, o, meglio, al « soggetto » di un quadro: Lucio Ridenti con una medaglia in mano.

La medaglia, d'oro fino, era stata offerta a Ridenti dall'on. Brusasca, a nome del Governo, e porta una semplicissima dedica: « A Lucio Ridenti, la Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1956 »; sull'altra guancia, due maschere teatrali. Null'altro. Ma c'è tutto.

C'è quanto occorre per capire che la Presidenza del Consiglio ha pensato di onorare un uomo di Teatro che al Teatro ha offerto la vita, senza mai chiedere nulla in cambio, senza mai salire le scale (oh! quanto battute!) del Ministero, senza conoscere le soste nelle anticamere dei segretari, sottosegretari, direttori generali, capi-sezioni, ecc., senza mai chiedere il minimo compenso, il più piccolo favore, la più lieve prova tangibile di gratitudine per i servizi resi al Teatro. E poiché, in Italia, sulle scene e negli ambulacri, e tra i sentieri e le scorciatoie del Teatro italiano, di siffatti uomini non ne devono circolare molti, la Presidenza del Consiglio ha deciso di onorarne uno: uno che pare essere l'unico esemplare sopravvivente di una razza nobile scomparsa, mietuta da un misterioso quanto inesorabile sterminio.

Lucio Ridenti vive in teatro e del teatro da... sempre: prima come attore, poi come direttore della rivista « Il Dramma ». Ma dire che Ridenti è stato attore, poi direttore di « Dramma », è dire poco, è dire niente. Bisogna dire, di Ridenti, quello che si diceva di Renato Simoni, e cioè che Ridenti è Teatro, come Teatro era Simoni.

Dirigere una rivista per trentadue anni difilati è gran cosa, sì; ma dirigerla come la dirige Ridenti, è cosa non rara ma unica; ed essere sempre pronto a battersi per il Teatro, in difesa del Teatro, a favore della vita e della libertà del Teatro, può voler dire poco, se della battaglia continua sostenuta da un uomo puro, limpido, trasparente d'animo, di coscienza di cuore, non si conoscono i rischi, le oscure audacie, le fenomenali e immancabili avventure.

Lucio Ridenti è sempre rimasto ritto in piedi nel bel mezzo di questa lotta. Ha resistito ad avversità d'ogni genere, ha tenuto testa a uomini che al suo cospetto (qui non agiscono agenti fisici) erano colossi; ed ha sempre vinto, perché sempre ha saputo e potuto imporre la scuola della sua scherma: una scuola fatta di onestà, di passione, di alto e schietto senso umano.

Lindo e sereno, pacato e sorridente, impeccabile come Brummel, Lucio Ridenti ha « messo sotto » omaccioni fortissimi, che nel teatro cercavano avventure e grossi guadagni; naturalmente ha avuto noie ed ha dovuto lottare, ma non si è mai scomposto, non ha mai perduto l'equilibrio né il monocolo né la piega dei calzoni. Impeccabile e inflessibile. Sempre. Alla Casa di Riposo degli Artisti Drammatici, in Bologna, lo chiamano « san Lucio », perché sanno che accanto al loro presidente, il « cuore d'oro » Lorenzo Ruggi, batte un altro cuore dello stesso nobilissimo metallo, quello di Lucio Ridenti; e se i pensionati della Casa non vedono mai il fondo delle provviste, e se non sono costretti a gravi sacrifici, molto si deve a « san Lucio », che raccoglie fondi sul *Dramma,* e corre da amici per aver questo e quello, e compie tutte queste azioni senza mai sostare e senza una battuta d'arresto.

Ma, infine, elencare le azioni buone di Ridenti in favore del Teatro e della sua gente, vuol dire poco o nulla. Bisogna di Ridenti, prendere a modello tutta la vita, e guardarlo controluce, e trovare che nell'interno, per trasparenza, esiste un solo pensiero, un solo amore, una sola pena, una sola gioia: il Teatro.

A tutti noi che lo circondavamo, là, nelle sale del Burcardo, pochi istanti dopo che un uomo di Governo gli aveva posto tra le mani scarne una medaglia d'oro, Lucio disse: — Ho amato il Teatro come si ama una donna, l'unica donna della nostra vita: forse qualche volta ho sbagliato, perché accecato dalla gelosia, dalla passione, dal timore di perderla... E continuerò ad amarla, perché, lo sento, io sarò innamorato di lei fino all'ultimo anelito della mia vita...

Nelle vetrine, tutt'attorno alla sala, palpitavano i ricordi di Eleonora Duse, di Novelli, di Tina di Lorenzo, di Zacconi...

Enrico Bassano

LA MISSIONE DEL NATURALISMO

NEL TEATRO ITALIANO

Sembra ormai lontanissima nel tempo, eppure ha assunto una singolare attualità, la rivoluzione operatasi nel campo dell'attività artistica nazionale, durante gli anni che seguirono immediatamente la raggiunta indipendenza, fra il 1870 e il 1880. Nel 1874 Verga pubblicava Nedda, bozzetto siciliano, *nel 1878 Francesco de Sanctis il suo* Studio su Emilio Zola. *In seno alla nostra vita letteraria, come in seno a quella tedesca, furono le ripercussioni delle* Soirées de Medun *e del largo sviluppo preso dall'opera di Zola, la causa immediata del rivolgimento. Ma questo non deve affatto qualificarlo come una qualsiasi moda letteraria. Nella cultura francese il gruppo delle* Soirées de Medun *ebbe la sensibilità di avvertire un'esigenza comune all'intera evoluzione storica dell'Europa, di indicarne le direzioni, di porgere i primi esempi nel nuovo dominio, nel nuovo scopo da porsi nel lavoro letterario, con una nuova sete d'indagine. Ben presto in Germania e in Italia — più tardi in Scandinavia — si raccolse il richiamo, non solo, ma si dette, con quella impostazione, una più larga messe di frutti che non nel suo paese originario. Va ricordato che allora, più concretamente di oggi, si stava formando una vera e propria unità culturale come nel Medioevo, quando la poesia trobadorica poteva suscitare da noi il « dolce stil novo » e la grande fioritura dantesca. Questi debiti tra le diverse culture nazionali europee, vennero a torto giudicati come fenomeni di provincialismo da parte delle culture minori nel senso dell'iniziativa e della maturità. Occorre sempre augurarsi l'ingresso di uno Zola, quando da noi produce in Verga la scoperta delle proprie migliori facoltà espressive, quando ci dà opere che si possono considerare senz'altro superiori a quelle che le hanno ispirate come direzione di lavoro. In quei decenni i contatti tra la letteratura francese e quella italiana, tra il teatro francese e quello italiano, si vennero facendo strettissimi. Basta calcolare la brevità del tempo in cui si verificavano le ripercussioni, per rendersi conto di come fossero dirette. Lo studio di De Sanctis fu certo uno dei primi — anche rispetto a quelli della sua patria — dedicati a Zola. L'apparire del naturalismo sulle ribalte italiane con* Cavalleria rusticana *è del 1884, quando da soli due anni Becque aveva fatto rappresentare* Les Corbeaux, *e, in ogni modo, è fuori dubbio che* Cavalleria rusticana *rappresentò in quel clima un'affermazione*

ben più rivoluzionaria e sconvolgente che non Les Corbeaux, *anche se l'opera di Becque, sotto l'apparenza di svolgere le tracce lasciate da Dumas figlio, incide ben più gravemente sulla materia sociale, ne mette a nudo la sostanza. Verga porta per la prima volta nel teatro europeo il mondo contadino alla ribalta, sfrondandolo da ogni compiacimento arcadico, da ogni visione satirica, penetrando nel suo stesso interno, con il suo diretto linguaggio, senza travestimenti letterari. Nel 1887 viene rappresentato* Tristi amori, *l'opera forse più schietta e rinnovatrice di Giacosa (in essa, con grave scandalo dei contemporanei, assumeva valore drammatico la nota della spesa, la realtà vista nel suo più trito scandire quotidiano). Il riferimento a Becque, a Dumas figlio, a Sardou, può sembrare diretto. Ma in Giacosa abbiamo qualcosa di diverso: non il sarcasmo distruttore di Becque, non il giudizio morale di Dumas, non la satira di costume di Sardou, ma la frustrazione piccolo-borghese in cui si viene a cadere, caratterizzerà ben presto la successiva evoluzione europea (verso i cartelli monopolistici) e che si farà prendere dalla disperata convulsione di molti tra i personaggi pirandelliani. L'atteggiamento di Giacosa verso il suo mondo — atteggiamento che si traduce pienamente in espressione teatrale — appare ormai diverso e nuovo, più evoluto verso le nuove direzioni storiche, anche se più limitato nelle sue possibilità. La fondazione del « Théâtre Libre » è del 1887; quella della « Freie Bühne » del 1889. Il passaggio del naturalismo dalla letteratura al teatro, si attua quindi dopo un notevole lasso di tempo. Il teatro accoglie di solito i movimenti letterari molto in ritardo, spesso quando si sono esauriti. In questo caso il naturalismo viene ad incrociarsi con Ibsen. Difatti la « Freie Bühne » debutta con* Spettri, *a cui seguirà il primo lavoro teatrale di Gerhardt Hauptmann. La rivoluzione naturalista, nel teatro francese e tedesco, dette i maggiori frutti come indirizzo della nuova arte scenica, come totale rinnovamento dello spettacolo e abbandono di ogni passata convenzione per una fedele riproduzione della realtà. La sua eco giunse ben presto a Stanislavskij. Nel teatro italiano, data la sua tradizionale organizzazione, gli innovamenti scenici furono lenti e mai totali come in quei tentativi (dove si appoggiavano a teatri stabili e non a compagnie). In compenso fiorì un'ampia produzione, che, anche se non ebbe riflessi europei, pure al teatro europeo di quell'epoca porge alcune fra le espressioni più schiette e ricche di sapore.*

L'opera teatrale di Verga — da Cavalleria rusticana *a* Dal tuo al mio *(1903) — non è in genere valutata nelle sue giuste proporzioni, e d'altra parte non ha avuto nè in patria nè in Europa, quel posto che legittimamente le competeva nella vita teatrale e nei suoi sviluppi, direi nella stessa evoluzione culturale (a cui del resto avrebbe molto giovato il suo procedimento schietto e rigoroso, l'obiettività della sua indagine, spesso preferibile al forzato problematismo ibseniano). La spiegazione va ricercata in una particolarità storica a nostro parere di importanza decisiva. Quantunque i primi interpreti dei suoi lavori siano stati attori in lingua — fra i maggiori, la Duse fu la prima Santuzza — la loro vera introduzione in una vita di repertorio fu dovuta al sorgere delle compagnie dialettali siciliane, principalmente quella di Giovanni Grasso e Mimì Aguglia (l'unica attrice italiana emigrata stabilmente a Hollywood anzichè a Roma, perchè la contadina siciliana non vede nei suoi orizzonti che il Nordamerica, ed a lei Brooklyn — dove ha familiari ed amici — sembra ben*

più vicina del continente). Il teatro di Verga ha una sua validità artistico-teatrale (bisognerà convincersi, un giorno, che occorre giudicare i testi teatrali con il metro dell'arte teatrale, e non con quello della letteratura, sia pure drammatica) soprattutto nella versione dialettale — che purtroppo non si conserva pubblicata — nella interpretazione di attori siciliani. Non staremo qui a ripetere quanta e quale parte il repertorio dialettale abbia avuto nel teatro italiano, da Ruzzante a Eduardo. Senz'altro la maggiore (tenuto conto anche del rilievo che acquista il Goldoni dialettale rispetto a quello italiano). Eppure — quantunque non sembri formarsi gran differenza tra il tradurre dall'italiano, e il tradurre da un dialetto italiano — è il nostro repertorio in lingua, che giunge — anche se non molto di frequente — nel repertorio europeo, non quello dialettale, talmente più vasto e vario di motivi. Questo perchè la traduzione dal dialetto comporta un sacrificio ben più grave che non quella dalla lingua originale, data la ricchezza — nel dialetto — di modi di dire caratteristici e altrimenti inesprimibili, date le innumerevoli sfumature delle quali deve rendersi interprete l'attore — nel suo linguaggio — per dare il vero significato alla sua parte. Ecco perchè il repertorio dialettale italiano — come del resto la poesia — ha avuto e avrà una scarsa eco nel teatro europeo, resterà amato soltanto da personaggi irregolari come Gordon Craig, qualificandosi così come tipicamente e solamente italiano, estraneo al processo d'unificazione della cultura europea, per quanto a volte, come in questo caso, se ne possa dire una conseguenza.

La trasformazione subìta da Verga e da Giacosa (a Giacosa Verga dedicò la versione teatrale di Cavalleria rusticana, *e questo dimostra come fossero vicini) ma in Verga abbiamo la forza del linguaggio nativo, mentre in Giacosa si riflette la debolezza della classe borghese dirigente italiana, terrorizzata dalla prospettiva di decadere a piccola borghesia) negli stessi anni e dallo stesso punto di partenza — un tardo romanticismo — ha tuttavia numerosi antecedenti proprio nel teatro italiano, e deve ad essi le sue possibilità. Già Goldoni a diverse riprese aveva colto con fedeltà di linguaggio i conflitti drammatici della vita popolare, anche attraverso una certa violenza espressiva (per esempio nei gondolieri de* La buona moglie). *Del 1863 è* Le miserie di Monsù Travet *di Vittorio Bersezio, che si riallaccia a Goldoni, ma dall'affermarsi della borghesia giunge al disfacimento di taluni suoi ideali con nuovi motivi, acri e amari, d'indagine sociale. Giacinto Gallina inizia nel 1872 la sua attività di drammaturgo, prolungantesi nel primo periodo fino al 1880, e anch'essa caratteristica per l'intrecciarsi di motivi goldoniani con nuovi impulsi verso la realtà, non più soggetti al gioco teatrale, come in Goldoni, ma che di esso si servono per operare nel loro ritratto durante le crisi di trasformazione storica di tipi e di condizioni. Ferrari e Torelli, così legati all'esempio francese, a volte forniscono i mezzi espressivi: ma in sostanza porgono proprio gli elementi di passività e di costruzione teatrale preordinata, contro cui si reagisce proponendo sul palcoscenico una nuova libertà, e mondi che finora erano rimasti estranei alla platea, dove solitamente li si era considerati soltanto come oggetto di divertimento o di repressione. Più tardi il pubblico popolare incontrerà a teatro il suo dramma (che dal palcoscenico verrà successivamente condotto sullo schermo).*

In questo primo momento, Verga offre al pubblico borghese il dramma popolare,

ponendo con ciò stesso un problema di direzione ideologica. Mentre Giacosa offre a questo pubblico le sue crisi segrete. Per diversi decenni la drammaturgia italiana agirà in questi due sensi, nel primo in dialetto, nel secondo in lingua. Pirandello potrà riunirli nel corso della sua stessa opera, in due stagioni creative però nettamente separate, in due periodi della sua vita.

A Cavalleria rusticana, *seguiva nel 1888 la riduzione effettuata da Capuana del suo romanzo* Giacinta, *nel 1889* 'O voto *di Di Giacomo e Cognetti, da una novella di Di Giacomo, nel 1890 Bertolazzi dà inizio con* Ona scena de la vita *alla sua regolare produzione in dialetto milanese, ora di ambiente popolare, ora di ambiente piccolo borghese, decaduto moralmente quando non materialmente. Nel 1896* La lupa *di Verga. Dal 1888 al 1894 la ripresa dell'attività di Gallina, accentuatamente verista. Nel 1900* Mese Mariano *di Di Giacomo, nel 1901* Sperduti nel buio *di Bracco (altro autore che ai propositi ibseniani alterna un fondo espressivo dialettale e legato alla vita del popolo). La stessa* Figlia di Jorio *conserva nel suo comunissimo sincretismo, ambienti, problemi e linguaggio dei ceti contadini.* Assunta Spina *è del 1910. A Napoli si sviluppa largamente, con Russo, Bovio, Murolo, il repertorio dialettale aventi intenti d'arte. In Sicilia, attraverso la compagnia di Grasso, si sono messi in luce Giusti-Sinopoli (col potente dramma* La Zolfara*) e Nino Martoglio. Il repertorio veneto si fa incline al crepuscolarismo su sfondo morale di Selvatico e Simoni; Novelli e Testoni — il primo in fiorentino, il secondo in bolognese — puntano soprattutto sulle situazioni comiche; a Roma nasce con Gastone Monaldi una produzione violentemente drammatica di cui si avranno le eco anche in Petrolini; ed ancora si potrebbero enumerare i teatri dialettali minori (che a tutt'oggi si vanno prolificando e sviluppando in modo imprevisto, sino a caratterizzarsi città per città: il modenese, il ferrarese, ecc.). Tutto un ampio movimento di cui qui forniamo solamente gli estremi e che indubbiamente ha il suo punto di partenza in Verga, Giacosa, Gallina.*

I drammi del mondo borghese si sviluppano di pari passo e con altrettanta ricchezza d'espressione, anche se con minore autenticità artistica: già nel 1884 Gerolamo Rovetta, con La contessa Maria *affronta crude situazioni sociali, sullo sfondo di uno sciopero (fino al trionfo del dannunzianesimo, la questione sociale — evoluzioni economiche, rapporti e scambi tra le classi, decadenza e affermazioni — farà da perno alla drammaturgia naturalista); del 1889 è* Le Vergini *di Marco Praga, del 1890* I Barbarò *di Rovetta, del 1891* Le Rozeno *di Giannino Antona Traversi; del 1894* I diritti dell'anima *di Giacosa, del 1892* I disonesti *di Rovetta; del 1900* Come le foglie. *Nel frattempo — e lo vedremo particolarmente in Bracco e in Butti — l'influsso ibseniano si sta presentando sempre più forte, decisivo. All'imparzialità ideologica del naturalista subentra il problematismo sociale, il dibattito delle idee, la volontà di proporre rivolgimenti negli equilibri sociali, in seno alle istituzioni tradizionali, alla famiglia e all'economia. Pur animata da una vigorosa drammaticità, questa produzione è meno originale della precedente, meno suscettibile di sviluppi; più obbediente a schemi europei; per il fatto stesso che limita le sue analisi alla classe borghese italiana la quale doveva dimostrarsi a più riprese così impari ai suoi compiti nazionali. Lo stesso linguaggio di questi personaggi e di questi autori non assume la*

limpidità di un linguaggio nazionale, ma si nutre di idiotismi o dialettali o francesizzanti, non trova legittimità che in una secchezza arida e amara fino a giungere alla disperazione attraverso un esame di coscienza, che è dichiarazione di sfiducia. Sia nella prima che nella seconda categoria l'analisi giunge quasi sempre a risultati sconfortanti: perchè in realtà si ignora come risolvere le situazioni che si denunciano, la tragedia appare senza catarsi, e soprattutto senza veruna colpa che giustifichi il sacrificio delle vittime. Vi si riconosce lo spirito che animava Zola (all'indomani della Comune*) e che lo portava a dipingere da un lato l'animalità senza prospettive del proletariato e dei contadini, dall'altra la bassezza vergognosa, il peccato senza espiazione nelle classi borghesi, contaminate dal demone dell'usura, o da quello della vanità e dei piaceri. Secondo Impero, Terza Repubblica; e da noi, residui feudali, ambizioni sbagliate dei ceti egemoni, prima e dopo il compirsi dell'Unità; etiche formalmente rigide e pratica di vita abbietta. Le contraddizioni saltavano agli occhi.*

Sono note le teoriche di allora: servirsi dell'indagine artistica come di un mezzo per la raccolta dei dati e per analisi che conducessero a verità scientifiche nel corpo della vita sociale. L'artista riferisce sulla realtà psicologica e sociale che osserva come potrebbe fare lo scienziato sulla vita dei licheni. Ordina la sua documentazione, consente quindi di dedurne leggi sociali, dai dati statistici ottiene descrizioni compiute. Conosciute in questa sede le leggi che regolano la convivenza sociale, la psicologia individuale e collettiva, si possono proporre in sede politica orientamenti nel senso del progresso civile. Il dramma, per sua natura, si prestava meno della narrativa a questo «sperimentalismo»: in compenso dava assai più diretta evidenza alla «tranche de vie», e portava automaticamente alle conclusioni, che scaturivano con chiarezza, prima ancora che intervenisse l'ideologismo di Ibsen a portare i conflitti drammatici sulla linea del loro valore simbolico. In Italia il naturalismo giunse come un vento purificatore, sembrò il mezzo più adatto a superare l'inquietudine regnante dopo la realizzazione degli ideali unitari, e lo spegnersi di quei princìpi, legati alla Rivoluzione francese, che avevano stimolato gli animi, e li avevano condotti all'azione. Chiunque non volesse a bella posta chiudere gli occhi dinanzi alla realtà, restare sordo alla voce della coscienza, non poteva rifiutarsi di compiere un esame obiettivo in sè e intorno a sè, non sentire insorgere un bisogno di sincerità, considerando la convivenza civile nel nostro paese. Così Verga vede con nuovi occhi il mondo contadino tra cui è cresciuto, comprende l'importanza di rivelarne il dolore e la natura. Così Giacosa della classe a cui appartiene scopre le crisi morali, e il suo dibattersi nel ferreo evolversi delle leggi economiche, i rapporti che si vengono a creare tra i potenti e i deboli nel seno della stessa classe, tra forza di volontà e incapacità di affrontare le più dure prove nella lotta per la vita, la miseria morale delle situazioni, il senso di rinuncia che si accompagna ad ogni soluzione. Da questo momento il dramma non solo interpretava la vita quotidiana, ma entrava a farne parte. Cadevano gli ultimi abbellimenti decorativi conservati da Dumas figlio e da Sardou, e lo spettacolo diveniva consuetudine sempre più allargantesi ad ogni classe. I processi in questo senso — quello artistico per il suo contenuto, quello sociale per la sua diffusione — avanzavano di pari passo, e avrebbero trovato nella forma nuova del film il loro termine logico (per quanto dalla sincerità documentaristica il più delle volte estroverso in direzione di facili miti).

PAUL LÉAUTAUD

CRITICO TEATRALE TERRIBILE E GENIALE

FIGLIO DI ATTORI CREDEVA CHE IL TEATRO FOSSE L'INFERNO

■ Nel fascicolo di « Il Dramma » n. 180 del 1° maggio 1953 abbiamo dato largo spazio ad un critico francese, Paul Léautaud, con un testo di Léon Fini ed alcune fotografie. Il titolo era: « Un bandito nel tranquillo boschetto della critica francese »; l'occasione di occuparsene, tre anni fa, veniva dalla pubblicazione del volume *Entretiens avec Robert Mallet,* cioè la raccolta di quanto era stato detto alla radio francese dal critico che, attraverso il microfono, era diventato più che celebre, popolare, a 80 anni. Ma Léautaud, s'intende, era un uomo importante anche prima.

Ora, Paul Léautaud, è morto; si è spento a Parigi, il 24 febbraio scorso. Il giorno dopo, il suo corpo è stato cremato al cimitero del Père Lachaise, e le sue ceneri sono state trasportate nel piccolo cimitero di Chatenay Malabry, dove egli si era comperato un angolino nel 1937. Sapeva quindi di « dover morire » quando scriveva, nella stessa epoca, « la morte è più bella della nascita, la povertà è meglio della ricchezza, la solitudine è preferibile alla società. Uno scrittore di talento sconosciuto è migliore di uno scrittore famoso. La pena che proviamo per i morti è una sciocchezza ».

Già una volta, nel 1942, molti giornali pubblicarono la notizia della morte di Paul Léautaud; ma allora non era vera. Lo scrittore aveva settant'anni, e solo i letterati lo conoscevano. La Francia era occupata dai nemici. La falsa notizia, nata chissà come, si era diffusa lentamente. Presto venne la smentita; e si conobbero anche i suoi giudizi sui necrologi che gli erano stati dedicati: non era stato contento « soprattutto per gli errori di grammatica, e per le imperfezioni di stile » che vi aveva trovato.

Questa sua seconda e purtroppo definitiva morte vedrà un numero ben maggiore di necrologi e sarà di conseguenza occasione a un più ampio campionario di errori e di imperfezioni: la celebrità, nonostante l'incredibile lentezza con la quale lo aveva seguito, era riuscita a raggiungerlo prima della morte.

Paul Léautaud nacque a Parigi il 18 gennaio 1872 da due attori. La madre fuggì che egli era ancora in fasce; il padre, decaduto a suggeritore, sia pure della Comédie Française, lo crebbe nell'ambiente meno adatto. Unici suoi studi regolari, quelli elementari.

Nel 1895, dopo qualche tentativo di impiego fu assunto, come segretario di redazione, al « Mercure de France »: il suo ingegno, già maturato da un tenace e curioso autodidattismo, divenne cosciente. Libero da ogni schiavitù di bisogni non per ricchezza ma per abitudine serena alla povertà, trovò insieme i denari per campare e il tempo per leggere e scrivere.

Fu critico teatrale terribile e geniale per molti anni, prima sullo stesso « Mercure » poi nella « Nouvelle Revue Française »; e perse entrambe le collaborazioni per non essersi piegato al conformismo e alla piaggeria. Le sue recensioni — molte stroncature, qualche profetico elogio — sono raccolte in volume con lo pseudonimo di Maurice Boissarde.

Oltre a questa raccolta, pochi sono i suoi libri, e introvabili ormai, per la sua irremovibile opposizione a lasciarli ristampare: *Le petit amis, Propos d'un jour, Passe-temps, In memoriam,* e qualche prefazione.

La celebrità lo colse improvvisa, quasi furiosa, sugli ottant'anni, quando un amico lo indusse a registrare per la radio francese una serie di dialoghi: la Francia scoprì allora di avere un grande letterato e soprattutto un grandissimo polemista; e se ne entusiasmò.

Da quarant'anni Paul Léautaud viveva, solo, in una casa semidiroccata alla periferia di Parigi; casa circondata e quasi inghiottita dalla boscaglia in cui si era trasformato il giardino. Unici suoi compagni, gatti e cani, a decine. Circondato da quegli animali, per il cui sostentamento spendeva tutta l'esigua pensione, egli scriveva con la penna d'oca, rischiarandosi la notte con una candela, le pagine di un suo diario letterario cominciato quando era ancora ragazzo, del quale aveva annunziato la pubblicazione solo dopo la morte, ma del quale sono recentemente apparsi, improvvisamente, i primi due volumi, che comprendono gli anni dal 1893 al 1906 e dal 1907 al 1909. Lo stile di questo *Journal* è volutamente dimesso, ma i giudizi sono inesorabili. Alcune pagine sono anche perfide e piccanti, ma il tono generale è sempre polemico. Si tratta del documento più vivo della singolarissima sconcertante figura del Léautaud e una testimonianza unica di tre quarti di secolo di vita letteraria francese. André Gide è morto col rammarico di non avere fatto in tempo a leggerlo; ma Gide sapeva i fatti e conosceva l'uomo.

Marcel Le Duc

La bugiarda di Diego Fabbri, che la Compagnia De Lullo - Falk - Guarnieri - Valli recita in modo perfetto, continua la serie degli esauriti. Nelle fotografie, a sinistra: De Lullo, regista della commedia, con Romolo Valli; sotto: Italia Marchesini con Rossella Falk, insuperabile protagonista. Sopra il ritratto di Diego Fabbri sono Romolo Valli e Annamaria Guarnieri; sotto, la Falk con Mario Maranzana.

Pubblicheremo *La bugiarda*, nel fascicolo di maggio, con una interessante introduzione di Diego Fabbri.

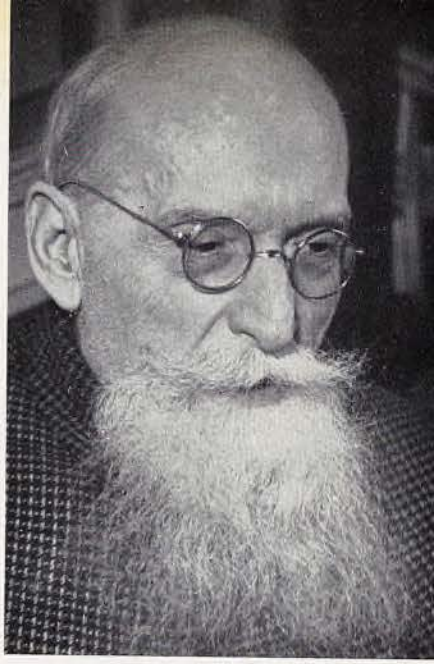
FABBRI

LA BUGIARDA

Al Piccolo Teatro di Torino, prima rappresentazione di *Le acque della luna*, di Norman Hunter. Nella foto: Luciano Alberici, Lia Angeleri, Clara Auteri, Lucia Catullo e Carlo Enrici. Regia di Chiaravelli. Nella piccola foto qui accanto, stessa commedia e gli attori: Alberici, Angeleri e Carlo Lombardi.
Nella foto sotto, al Piccolo Teatro di Trieste «ripresa» della commedia di Marco Praga *Le vergini*, con gli attori Isabella Riva, Marisa Mantovani, Ida Moresco, Paola Piccinato. Regia di Ottavio Spadaro.

PROCLEMER

Anna Proclemer ha ottenuto un personale e vivissimo successo con la commedia in tre atti di Clifford Odets La ragazza di campagna (The country girl) *ormai famosa in tutto il mondo, anche per il film che ne è stato tratto con Bing Crosby, Grace Kelly e William Holden. Renzo Ricci sostiene magistralmente sulla scena la parte di Crosby. Questa bella commedia sarà pubblicata nel prossimo fascicolo.*



ANNIBALE PASTORE

Il nostro illustre collaboratore e caro amico, Annibale Pastore, è morto a Torino il 27 febbraio 1956. Aveva 88 anni, essendo nato ad Orbassano nel 1868. Questa rivista si onorò molto dei suoi scritti, poiché egli amava il teatro ed in esso trovava, sia pure sempre in tema di ricerca per uno studioso della sua levatura, motivo di distensione nel suo pensiero filosofico, animatore di interessi e di fermenti sempre nuovi. Dall'intuizione del nuovo tragico nel teatro, alle prospettive sul teatro tragico di domani, alla nuova estetica del dramma, e via via, all'ideale tragico dell'Alfieri, alla rivelazione tragica di Shakespeare, all'esame dell'opera di Andreiev, Hebbel, Sartre, Camus, ecc., molti furono i saggi scritti per «Il Dramma» in questi ultimi dieci anni. La sua collaborazione ci onorava in sommo grado ed i suoi testi venivano ripresi e tradotti dalle riviste di cultura e filosofia di tutto il mondo.
Allievo di Arturo Graf, Annibale Pastore, si laureò in lettere all'Università di Torino nel 1892 con una tesi di laurea su «La vita delle forme letterarie», scritto che ricevette l'elogio del critico francese Ferdinand Brunetière. A trentacinque anni si laureò nuovamente in filosofia, e si dedicò all'insegnamento e allo studio dei problemi della cultura filosofica. Nel 1914 successe a Pasquale d'Ercole, prima come incaricato e poi dal 1921 al '39 come professore ordinario, alla cattedra di filosofia teoretica dell'Università di Torino. Sulla linea del positivismo ottocentesco, egli sviluppò la sua filosofia relativistica nella quale i problemi logici assumono particolare rilievo.
Attorno a lui e alla sua scuola, ricca non solo di interessi umanistici ma soprattutto orientata verso i problemi messi in luce dalla scienza e dalla tecnica dei nostri giorni, si sono venuti formando molti dei nuovi nomi della cultura italiana contemporanea.
Siamo profondamente addolorati per la perdita dell'amico carissimo, dell'Uomo che abbiamo amato con profonda ammirazione per la sua grande statura di umanista, scienziato e filosofo.

BRECHT

Nella foto sopra una scena d'insieme nella casa di prostituzione, ed in quella sotto alcuni interpreti nella canzone dei cannoni, con in primo piano Rissone e Carraro. A sinistra, Bertold Brecht che era presente alla prima rappresentazione. Egli è stato molto festeggiato tanto in teatro come durante la sua permanenza a Milano dai vari gruppi di enti di cultura

L'OPERA DA TRE SOLDI

Del vivissimo successo e della rara preziosità dell'opera è detto nella cronaca di questo stesso fascicolo; il Piccolo Teatro di Milano ha segnato con tale rappresentazione alcuni punti di merito a proprio vantaggio. Nelle fotografie di questa pagina sono: in alto, a sinistra: Milly, Rissone, Carraro. Sotto: Carraro, Bonfigli. Accanto: Rissone, Carraro, Feldman. Al fondo: una scena di insieme, e qui accanto, Mario Carotenuto.

■ Al Piccolo Teatro di Milano, il 10 febbraio 1956, la Compagnia stabile del teatro stesso, ha rappresentata « L'opera da tre soldi », di Bertold Brecht, traduzione di Ettore Gaipa, Gino Negri, Giorgio Strehler. Regia di Giorgio Strehler.

Benvenuto a Bertold Brecht, arrivato a Milano, cuore d'Italia, con una delle sue maggiori opere e di persona.

Sul teatro di questo Autore, che è il maggiore vivente oggi nel mondo, vi è nel pubblico italiano, forse, preconcetta impreparazione. Non bastano le egregie edizioni delle sue opere ad esprimerlo; non sono sufficienti i canoni estetici da cui sono accompagnate; non servono le esplicazioni registiche offerte. Il teatro di Bertold Brecht, in un certo tempo della nostra civiltà teatrale, è stato fermato al confine. Mentre in Europa e in America un'evoluzione e una rivoluzione spettacolare avveniva, tanto da fare di necessità il Poeta, in Italia ci si gingillava su un presunto teatro di caratteri, di costume. Si lavorava a fare gli epigoni di Ibsen e di Cechov, nel migliore dei casi.

Per spiegare compiutamente al nostro pubblico la personalità di Brecht, bisogna tracciarla come quella di un uomo maturatosi in una rivoluzione sociale e che, sulla scia dell'espressionismo apriva una propria esperienza teatrale, fatta di lavoro febbrile, di pratica polemica, di sfida. E' un Autore che abbandona la verisimiglianza di conio borghese e assume il tratto dell'ironia, fa opera di scavo nell'umanità, ricrea il tuttopieno dei modi spettacolari. Sarà difficile, d'altra parte, spiegarsi Brecht librescamente, tenendo in conto quella estetica che egli stesso porge. Questo Autore, per formazione e per prassi, è vietato al modo estetico come noi lo intendiamo in Italia, e, quando suggerisce qualche esplicazione della propria opera, lo fa nella ricerca di un rapporto storico e tecnico.

Noi, invece, siamo pronti a capirlo, per l'invalsa educazione crociana, come momento di riflessione che stia a specchio, ad esaurimento di un'esperienza. Come si vede, la probabilità degli equivoci è molteplice.

Per accostarci in termini di equivalenza al teatro brechtiano, avremmo pure noi dovuto compiere esperienza affine; rinvenire un teatro, anziché assumerlo in modi archeologici; avere l'iconoclastico coraggio della distruzione dei frontoni illustri, dedicarsi alla ricerca di comunione, di espressione immediata, inventare angoli che vadano dall'ironia al canto. Perché, quanto più si crede che il teatro sia morto, è proprio allora che il teatro rivive per impreviste sortite. L'assunto stesso politico, che è al fondo ed alla cima di ogni opera di Brecht dimostra persuasione, convincimento, professione di fede che è assente, se guardiamo, intorno a noi. E non c'è forza più propulsiva di un grano di persuasione che impegna la propria vita per la costruzione di un mondo di cui il teatro non è che l'esteriore parvenza.

Se dovessimo, per quello che possiamo, avviare lo spettatore medio italiano alla comprensione del teatro di Brecht, diremmo che questo si preclude volontariamente ogni sviluppo psicologico, ogni probabilità di casi umani e che, come vento di mulinello, investe le strutture del mondo, può deridere, ragionare o piangere su di esse. Meditare anche. Ma il percorso di questo vento non è indicato da nessuna mappa. C'è quasi forza di autogenesi. E' la sua possibilità di trasformare ogni cosa in teatro che conquista in questo operaio della scena.

Uomo che, nella sua « summa » spettacolare, nella resultante dell'asserto, non dà minore importanza ad un riflettore che ad una battuta; a suoni magici che a parole che stiano a centrare situazioni.

Capiamo — e deve capire il pubblico — come sia forzoso, prepotente, oggi, anche fra tanta atmosfera di sospetto, l'irrompere di Brecht sui palcoscenici di Italia. Ma sempre tardivo è. E, per quanto giunga, sta ad indicare il nostro regresso, la nostra mortificante, disanimata condizione di gente che, del teatro, fa pratica estetica.

L'opera da tre soldi, si sa, è stata ridotta da una celebre opera del teatro classico inglese. Il lettore assiduo di questa rivista, possiede o ricorda l'edizione più perfetta che sia stata pubblicata in Italia (Collana « Teatro », volume terzo: John Gay: *L'opera dei mendicanti,* The beggar's opera. Versione integrale e prefazione di Vinicio Marinucci). Non sgomentino questi riporti. E' un po' della tecnica brechtiana ricreare per innesto. Ai tempi in cui fu rappresentata, a Berlino, 1928, essa volle significare una ripresa dei motivi anarcoidi di sfida sociale, nei riguardi del mondo tedesco che si stava preparando a Hitler. La forza dell'opera sta nell'indicare, nei sottofondi della società, più nobili princìpi di organizzazione che negli alti gradi. Riconsegna l'onestà ai ladri per toglierla agli altri. Lo stesso procedere della commedia, che si basa su una opera di seduzione che un malandrino fa nei riguardi della figlia di un tenutario di una banda di accattoni, serve a portare, sul palcoscenico, rifiuti sociali che si organizzano in loro leggi, attingono ad una loro amara redenzione. Il lavoro nato in quegli anni, diciamo, aveva preciso bersaglio; suscitò clamore e reazione negli aggiornamenti delle successive edizioni. In Italia, per quel costume e per quella « forma mentis » che conosciamo, non poteva altro che esservi trasferito come un pezzo di archeologia. E' l'addebito che si può fare a Strehler, che pure ha messo in piedi uno spettacolo di

sorprendente elaborazione. Da lui ci si doveva attendere, davanti alla dinamica stessa che è nella proposta brechtiana, un'aggiornata applicazione dell'*Opera da tre soldi*. Un'ambientazione, anche. Non bastano le revisioni e le trasformazioni di alcuni personaggi in esponenti di un militarismo identificato. Un regista del valore dello Strehler, e che ha la sua capacità di distinzione, doveva chiedere a Brecht questa storica messa a punto o rappresentare opera di lui più recente. Strehler per primo deve riconoscere che la nostra obiezione ha una dialettica che concorda con i modi di « fare teatro » di Brecht.

Anche gli attori, davanti a un teatro di così palese novità, che avvicenda parti cantate — bellissime, si sa, le musiche di Kurt Weill — si sono trovati ad un iniziale disagio che è stato ben presto dominato dalla maestria del regista.

Di una sorprendente bravura è stata l'interpretazione di Mario Carotenuto, della Giusy Raspani Dandolo e della Marina Bonfigli. Attori che, come si sa, hanno precedenti di rivista. Non ci si meravigli di questo: il teatro di Brecht richiede tali specializzazioni. Ottimo Tino Carraro, nel tipo, nello spirito, nell'ammirevole duttilità (egli canta con la bravura di Milly, così come quest'ultima ha trovato sapore nella sua parte di Yenny); eccellente Checco Rissone, come Ottavio Fanfani, come ogni altro, che ognuno e tutti insieme si sono entusiasticamente prodigati. Spettacolo attraente nell'insieme, pieno di seduzioni teatrali. Bellissime le scene di Teo Otto, ed impeccabilmente perfetti i complicatissimi movimenti scenici. Clamoroso il successo alla prima rappresentazione. Fra i gridi che insorgono dagli uomini per la scoperta di un mondo fino allora non rivelato, è apparso Bertold Brecht.

Vittorio Vecchi

Enrico Bassano da Genova ★ **IVANOV**

Al Piccolo Teatro di Genova, la Compagnia stabile del teatro stesso, ha rappresentato, il 23 febbraio 1956, l'ancora inedito in Italia « Ivànov » di Anton P. Cecov.

Quarto spettacolo al Piccolo Teatro della Città di Genova: Ivanov *di Cecov. Ma prima di dare conto di questa « novità », concedetemi una breve digressione al riguardo della commedia di autore italiano contemporaneo, alla quale, decisamente, non si riesce a far posto nell'attuale stagione.*

Durante un pubblico dibattito sui problemi del teatro, coordinato dal Circolo di Cultura « Il Convegno », Ivo Chiesa, direttore del « Piccolo » genovese, tirato in ballo sulla questione delle novità italiane, ha fatto una dichiarazione piuttosto compromettente: ha detto, in sostanza, che non sono i Piccoli Teatri gli organismi spettacolari più adatti a rappresentare gli autori italiani (specie se « nuovi »), e che tale funzione dovrebb'essere espletata dai nuovi « teatri » appositamente creati e guidati... Tornare agli « Sperimentali », insomma. Le opinioni di Ivo Chiesa non sono state discusse, al Convegno, perché giunte ormai « in cauda » alla serata, col tempo limitato e il traguardo d'arrivo in vista; ma è augurabile che si possa tornare su questo argomento, e convincere i responsabili e dirigenti di Piccoli Teatri (cioè di enti sovvenzionatissimi dallo Stato e dai Comuni) a « sacrificarsi » per l'autore italiano, e a non consumare una « Stagione » senz'averne rappresentato almeno uno, noto o meno, meglio se ignoto. Sempre stando alle dichiarazioni del direttore del « Piccolo » genovese, quest'anno sarebbero state lette — nella sede di via Martin Piaggio — montagne di copioni nostrani, senza trovarne uno adatto alla « formazione » del nostro « Piccolo ». Personalmente, però, mi si consenta di esprimere l'opinione (di ordine tutto generale) che volendo, fortissimamente volendo, *(e, necessariamente, rischiando) il testo italiano si può anche trovare; basterà lasciarlo cercare dalla persona più adatta, e cioè dal solo direttore responsabile della Compagnia. Per essere nel chiaro, direi, insomma, che i testi dovrebbero essere chiesti, letti ed esaminati soltanto da chi, per cultura, senso di responsabilità, sensibilità artistica, può offrire sicura e precisa garanzia di obiettività di giudizio e preparazione adeguata. Solo attraverso questi presupposti, si può giungere alla scelta di un testo senza incorrere in gravi e perturbatrici inframmettenze.*

Dunque, Ivanov, *di Cecov. Si tratta, nientemeno, che di un testo mai rappresentato in Europa (esclusa la Russia, s'intende), e quindi, senz'altro, interessante sotto molteplici aspetti.*

Interessante è, innanzi tutto, la posizione che quest'opera detiene nella cronologia delle produzioni cecoviane: Ivanov *è il primo lavoro teatrale di Cecov avente un regolare e complesso sviluppo drammatico, e tale « regolarizzazione », gli è offerta dall'esperienza ormai acquisita dal suo autore attraverso quattro « studi drammatici » o « scherzi » o addirittura monologhi, tutti mantenuti nel breve ma difficile giro di poche scene ognuno. In* Ivanov *(1888), che precede di un anno la prima elaborazione del tema di* Zio Vania *(« Liescij »), appaiono alcune figure i cui drammi interiori costituiscono altrettante prefazioni ad altri eroi ambientati in opere successive. L'importanza di* Ivanov, *risiede proprio in queste « prefazioni » poetiche e drammatiche affidate a diversi personaggi, e segnalanti il fermento racchiuso nell'animo tormentato e nella carne malata dello scrittore. Ivanov è l'anti-eroe per eccellenza, per elezione: è un uo-*

mo qualsiasi, grigio e squallido, dal passato obliabile, dal presente insignificante.

Per questa sua apparente mancata aderenza ad una personalità definita, Ivanov è già dramma, è già storia di eroe. L'arte e la poesia di Cecov hanno la loro naturale sede proprio nello squallore, nella desolata aridità, nel tremendo silenzio di Ivanov: da questo rottame germineranno Vania, e Trofimov, e Costantino Gravilovic, e Andreief Prosorof, e tutti gli altri falliti e naufraghi e sommersi di un mare sulle cui acque «non avviene mai nulla di importante» ma nella misericordia del cui grembo i vinti trovano una bara eterna, misericordiosa, liberatrice.

La vicenda drammatica creata da Cecov attorno al suo sbiadito personaggio è di estrema semplicità. Ivanov, possidente di campagna, ha sposato Anna Petrovna, ebrea di nascita, convertita alla ortodossia per amore; e dopo poco tempo dal matrimonio, Ivanov è «succhiato» dal gorgo del nulla, afferrato nel vortice d'aria del disfacimento morale e materiale. Il crollo di questo giovane uomo è inevitabile; i suoi problemi intellettuali (l'oblomovismo gli tarla l'animo, il concetto positivistico lo avvia al pessimismo più irremovibile) non gli concedono tregua, la sua inerzia di fronte alle più semplici esigenze materiali lo conduce anche alla rovina finanziaria; infine, la malattia della moglie e l'amore improvviso per la giovane Sascia saranno il «colpo di grazia» ad un edificio umano destinato, diremmo, per elezione, al crollo inesorabile.

Un altro uomo, il dottore Lvov, che ha in cura la moglie di Ivanov, e che della donna è segretamente innamorato, si erge contro il marito, accusandolo di essere il solo colpevole e responsabile della fine che attende la giovane donna, non sufficientemente amata e compresa e malamente curata nella malattia che l'ha artigliata (un male di moda: la tisi). Attorno a questo nucleo drammatico fa mosaico umano un campionario di figurette di vario colore, di varia sostanza, tutte appartenenti a quella società borghese che Cecov affrontò e dipinse con una sorta di agro umorismo non disgiunto ad una compiacenza dichiaratamente letteraria.

Alla morte di Anna, ecco giunto per Ivanov il momento di condurre a nozze la giovane Sascia, che per lui si è posta contro la società, contro il parentame. Ma il tarlo che trivella Ivanov ritorna a rodere il cuore e i sentimenti dell'uomo: il pensiero della propria nullità, la certezza del proprio fallimento, la sicura evidenza dell'inevitabile non lontana caduta, introdurranno Ivanov ad un gesto deciso: chiede disperato alla fanciulla di rifiutarsi alle nozze. La condotta di Ivanov non è arbitraria; è soltanto dettata da un'intima, profonda sofferenza che ha le sue radici in un antico disfacimento, quasi uno sfaldamento mitico, quasi in un arcano annullamento di ogni forza, di ogni umana speranza. La rivolta di Sascia (unita ad una logica incomprensione), la dura e precisa pubblica accusa del dottore nel quale sopravvive il disperato amore per la morta, e, infine, il medianico avvertimento di una totale dissolvenza in agguato, avviano rapidamente Ivanov alla catarsi. Un colpo di rivoltella, là, in un giardino che prelude alla consistenza poetica di quello che circonderà la casa di campagna di Liuba Andrievna, conclude l'insondabile dramma di Ivanov.

L'opera, in sé, non ha pregi rilevanti, e in ciò, forse, risiede il motivo principale della sua «verginità» spettacolare: ma non si può negarle, specie dopo la prova scenica, la sua importante posizione introduttiva a tutta l'opera di Cecov. Soprattutto è indice della formidabile coerenza artistica e poetica di uno scrittore aderente fino allo spasimo al processo del suo tempo, al dramma singolo e collettivo dei suoi contemporanei. Questo è il significato autentico di un'opera imperfetta e indubbiamente «pesante», ma ricca di promesse e di intimi significati; e il condurla amorevolmente alle scene, è compito che deve appunto spettare a chi può e deve considerare il teatro come una missione alta e nobile, e non un fatto di semplice e magari vantaggiosa industria; ferma restando, s'intende, l'opinione che accanto a queste opere di eccezione devesi far posto, come s'è detto, all'autore italiano.

Mario Ferrero, regista, ha centrato perfettamente alcune figure dell'opera, come Ivanov, Lvov, Sascia, Sciabielskj, e ne ha invece lasciato sgarrare altre; nel senso che taluni personaggi sono apparsi costantemente immersi nel clima cecoviano, e altri ne sono rimasti inesplicabilmente al di fuori, con evidente squilibrio di toni e di misure. In tutto il finale dell'opera il regista ha portato una tensione altissima d'ansia collettiva, ed ha concluso, al gesto definitivo di Ivanov, con un «quadro» totalmente creato (non vi sono didascalie, nel teto), bello e geniale, un grande colpo d'ala mozzafiato eppure estremamente coerente con il clima di tutta l'opera.

Eccellente Ivanov è stato Enrico M. Salerno, al quale il crollo tragicamente irreparabile e inquietamente poetico dell'eroe tacitamente condannato fin dalle prime battute del dramma, è riuscito compiutamente fattibile attraverso un disegno squisitamente sensibile, e, direi, documentato. Assai emotiva la Sascia di Valeria Valeri, e fortemente vibrante l'Anna di Enrica Corti. Da ricordare il Bentivegna, lodevolmente «cecoviano», la magnifica signora Brignone, il Bar-

dellini, il Moschin (particolarmente interessante il suo Paolo Kiryllye), la Rizzoli, il Tedeschi, il Pincherle, il Carrubbi. Scene di Mario Chiari; costumi di Maria De Matteis: tutto molto bello, molto curato.

Questo Ivanov *non ha avuto le repliche dei precedenti lavori, e non per carenza di pubblico: per «calendario». Il Piccolo Teatro della Città di Genova, dopo 117 giorni di recite in sede, è andato a sgranchirsi le scene in* tournée *nelle principali città italiane. Anche questa mania dei «Piccoli» stabili che fremono dalla voglia di diventare Compagnie di giro di contrabbando, di fare i girovaghi cioè, per atavismo e per desiderio di farsi ammirare fuori della propria sede, è da discutere. Si tratta di una «posizione importante» nel teatro perché privilegiatissima: hanno una casa propria, confortevolissima, con tutti gli agi economici e non vogliono rinunciare alla villeggiatura. Le Compagnie di giro stringono i pugni delle mani in tasca. La faccenda già scotta: Remigio Paone, il 23 febbraio, a Roma, nella sede dell'Unione Capocomici italiani, ha espresso la propria opinione. Paolo Grassi, benché messo fuori causa per l'eccezionalità del «Piccolo» che dirige, ha sì, ringraziato, ma ha lasciato l'Unione Capocomici.*

Enrico Bassano

TORINO *

■ Al Piccolo Teatro di Torino, la Compagnia stabile del teatro stesso, ha rappresentato — il 19 febbraio 1956 — la commedia in tre atti e cinque quadri di Norman C. Hunter *Le acque della luna* (*Waters of the moon*), traduzione di Ada Salvatore. Lo spettacolo ha avuto ottimo successo, per l'insieme, la regìa e le singole interpretazioni. Rimandiamo il lettore al nostro fascicolo n. 214 del 1° ottobre 1954, che la commedia di Hunter contiene. Noi abbiamo «scoperto» e presentato in Italia l'autore e la sua opera; siamo lieti che essa sia stata portata sulla scena. E che sia stata portata tanto degnamente. La regìa è stata affidata a Lucio Chiaravelli e degli attori, Eugenio Bertuetti ha scritto:

«Il personaggio di risalto, il centro della generale attrazione è Elena, la rutilante. Non manca di tocchi originali, anche se abbiamo conosciuto tante sue sorelle da non poterle contare. Si muove, vana e gioiosa, in non so che aura di poesia appassita, e vive più di contrasto che altro. Lia Angeleri vi si è buttata di slancio, appassionata, arricchendola di accenti umani inaspriti in certi passaggi da una crudeltà innocente.

«Dobbiamo segnalare una Solbelli più che mai signorile negli atteggiamenti impeccabili d'una vecchia dama, che il dolore e la solitudine hanno impietrito (la signora Whyte). Wanda Benedetti s'è immiserita con bella disinvoltura nei panni lisi e nell'anima ulcerata di Evelina. Bravo Luciano Alberici nella parte romantica di Giulio. Un amore la piccola Catullo nei ghiribizzi stantii della signora Ashworth, giovine attrice dalle molte e lucenti possibilità. Né dimenticheremo Clara Auteri, l'Enrici, il Lombardi (un inglese da copiarsi), la Giardini e il Porta.

«Regista Lucio Chiaravelli, dal quale si potevano comunque desiderare meno lentezze, più nerbo, e più fusione nell'insieme. Il pubblico ha applaudito con grande calore, e diremmo con entusiasmo alla fine, dimostrando di apprezzare l'entusiasmo e l'intelligenza con cui si prodigano gli attori di questo Piccolo Teatro tutto proteso a durare migliorando».

NAPOLI *

■ *Al Piccolo Teatro di Napoli, il 29 febbraio 1956, la Compagnia stabile del teatro stesso ha rappresentato la commedia in tre atti di Marcel Achard* Finalmente un delitto, *versione dall'originale e più conosciuto titolo:* Les compagnons de la Marjolaine *con il quale noi abbiamo pubblicata la commedia nel fascicolo n. 176 del 1° marzo 1953. Si tratta di una favola umoristica, e con essa un modo spigliato, ingegnoso e vivacissimo, col quale Marcel Achard ha scritto un altro capitolo di quel mondo metafisico e surreale che gli è caro. Il ritmo del dialogo e la sua ricchezza di esprit sono tali da camuffare abbastanza anche quanto di letterario la commedia pure presenta (un Achard alla maniera di Achard).*

I personaggi non sono altro che tutte le possibili gradazioni di uno stesso personaggio: un «innocente», uno svagato candido fantasticatore, sincero fino in fondo, ora più ora meno presente a se stesso.

Era un difficile gioco di sfumature da rendere, di echi da realizzare, in un rarefatto singolare clima.

Finalmente un delitto *è stato felicemente ottenuto grazie alla regìa di Giuseppe de Martino, fedele, attenta, con un'orchestrazione estrosa, precisa sin nel dettaglio. Una recitazione brillantissima, quella di Evi Maltagliati, di Antonio Crast e della Miserocchi rispettivamente nelle parti di Cora, del brigadiere Lecoq e della Contessa di Quelù, sfumate, ricche di intonazioni, di arguzie, di aristocratico umorismo. Notevole il contributo di verve e di spigliatezza degli altri interpreti, di Massimo Burrelli e di Enrico Osterman (i due gendarmi), di Mario Chiocchio, di Giuseppe Fortis, di Francesca*

Palopoli, di Elena de Merich e di Marinis Cristini.
Indovinate e funzionali le scene di C. M. Cristini. Estro e fantasia nei costumi e nella scelta delle musiche di scena.
Il pubblico ha applaudito divertito allo snodarsi della vicenda ed ha chiamato più volte gli interpreti alla ribalta al termine della loro fatica.

ultime da MILANO

Al Teatro Odeon di Milano, il 6 marzo 1956, la Compagnia Adani-Cimara-Volonghi-Volpi, ha rappresentato la commedia in tre atti di Cesare Giulio Viola: « Come si dovrebbe amare la donna ».

■ A farci delicatamente capire come si dovrebbero amare le donne è un poeta, di nome Certani che, nella commedia, viene incaricato di una curiosa incombenza: andare a fare un sopraluogo in una stanza di convegni amorosi, che l'amico suo, Carlo, non può più frequentare perché una gamba gli si è rotta. Poiché l'infelice si tortura, non solo per il dolore, ma per la gelosia anche, il sensibile Certani deve recarsi nel luogo degli amori, vedere che vi accada e riportare cosa che sia indicativa. Il vate ritorna con una corona di rosario che sembra stia a riconsacrare non solo il luogo, ma le anime anche. C'è anche il marito, però; il marito della fedifraga. Il quale, ad intermittenza, viaggia e consente a costei la evasione di cui si è detto. Il coniuge che in un momento di felicissima ripresa, è lì lì per riconquistare la moglie, che stufa dell'amante già ingessato, trova comodo sbarazzarsene, fingendo che il poeta, non già un rosario trovò nella fatale stanza, quando andò a visitarla, bensì altri amori che erano già succeduti a quelli dell'amico. Le donne!
E' a questo punto che si erge il poeta a fanfalucare intorno ad esse, a farsi subdolo ed evanescente, a sentenziare e liricizzare, tanto che, la ritornata fedele, lo segue già con occhio agganciatore.
Cesare Giulio Viola, toltosi di dosso, dapprima la crocifissione del « presentismo », poi i trampoli dell'ibsenismo, è rimasto a poter disporre, per questa che possiamo considerare la sua commedia annuale, del semplice triangolo di buona memoria. Da qualsiasi parte lo si giri e lo si muova, sono sempre tre angoli e tre lati, come in geometria. La commedia si assottiglia sempre più verso la fine. Ha una coda filiforme, di fumo quasi. Pensarla inconclusa bisognerebbe ritenerla incominciata. Un teatro come questo è ormai di tutti e di nessuno.
La commedia è stata bellamente recitata. Laura Adani, Franco Volpi, Luigi Cimara e Alberto Lionello hanno fatto un concertato di bravura. Lode a loro. Buono il successo.

Vittorio Vecchi

FATTI

IL QUARTO FESTIVAL NAZIONALE DELLA PROSA si svolgerà al Teatro Comunale di Bologna dal 14 marzo al 24 aprile. Si alterneranno sul palcoscenico le compagnie De Lullo, Piccolo Teatro della città di Genova, Teatro di Eduardo, Stabile di Prosa del teatro regionale emiliano con Memo Benassi ed Elena Zareschi, Compagnia Ricci-Magni-Proclemer, Piccolo Teatro della città di Torino, Compagnia Morelli-Stoppa con Mastroianni e E. Rossi Drago, Compagnia Brignone-Santuccio-Pilotto, Teatro Stabile della città di Trieste, Teatro di Venezia. La rassegna sarà chiusa dal gruppo filodrammatico vincitore del concorso nazionale di Pesaro, che è il G. A. D. di Milano e che rappresenterà *La zitella* di Carlo Bertolazzi.
Lo spettacolo inaugurale si svolgerà il 14 marzo in serata di gala con la commedia *Il successo* di Alfredo Testoni, preceduta da discorso commemorativo di Guglielmo Zorzi. La serata rivestirà carattere celebrativo, ricorrendo quest'anno il centenario della nascita del commediografo bolognese. Il cartellone comprende inoltre: *I mariti* di Achille Torelli, *Questi fantasmi* di Eduardo, *Enrico IV* di Luigi Pirandello, *Re Lear* di Shakespeare, *Le donne saccenti* di Molière, *Zio Vania* di Cechov, *La morte di un commesso viaggiatore* e *Il crogiuolo* di Miller, *Non si dorme a Kirkwall* di Alberto Perrini, *Medea* di Robinson Jeffers, *La cameriera brillante* di Carlo Goldoni. Le regie saranno di Luchino Visconti, Giorgio De Lullo, Gianfranco De Bosio, Mario Ferrero, Eduardo De Filippo, Carlo Ludovici.

LE ONORANZE PER IL CENTENARIO DELLA NASCITA DI ALFREDO TESTONI non si limiteranno alla sola apertura del Festival della Prosa di Bologna con la recita del *Successo* da parte della Compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli, ma avranno un più ampio sviluppo a carattere nazionale. Infatti, dopo Bologna, la commedia *Il successo* sarà recitata a Roma, dagli stessi attori, e il discorso commemorativo sarà fatto da Alberto Donini; si avranno rappresentazioni di commedie dialettali bolognesi del Testoni in Milano, al Teatro S. Erasmo, oratore alla prima di dette recite, Lorenzo Ruggi. Preconizzati interpreti, Gino Cervi e Rina Morelli, entrambi bolognesi, e presumibile serie di repliche per tre mesi consecutivi. Ed ancora, rappre-

sentazioni di opere dialettali testoniane tradotte in dialetto veneziano, a Venezia e altrove. A queste manifestazioni ufficiali saranno da aggiungersi quelle costituite da declamazioni di sonetti bolognesi del Testoni, nonché altre eventuali promosse da enti e privati nel corso dell'anno centenario 1956.

Il Comitato d'Onore è stato così costituito: S. E. Giuseppe Brusasca, Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio; S. E. Cino Macrelli, Vicepresidente della Camera; S. E. on. Egidio Ariosto, Presidente dell'Istituto del Dramma Italiano; Mario Vinciguerra, Presidente Società Autori ed Editori; Antonio Ciampi, Direttore Generale SIAE; S. E. Barone Giovanni di Giuria, Presidente dell'EIST; Lorenzo Ruggi, Presidente Società Italiana degli Autori Drammatici; Fernando Palazzi, Presidente dell'Ordine Nazionale Autori e Scrittori; Cesare Giulio Viola, Presidente del Sindacato Autori Drammatici; Arrigo Gaipa, Prefetto di Bologna; on. Giuseppe Dozza, Sindaco di Bologna; Roberto Vighi, Presidente della Provincia; Felice Battaglia, Magnifico Rettore dell'Università di Bologna; Giovanni Spadolini, Direttore del « Resto del Carlino »; on. Raimondo Manzini, Direttore « Avvenire d'Italia »; Carlo Lari, Carlo Alberto Cappelli, Eligio Possenti, Eugenio Ferdinando Palmieri, Lucio Ridenti, Gino Cervi, Augusto Majani, Orio Vergani, Guglielmo Zorzi, Alberto Donini, Annibale Ninchi, Sergio Pugliese, Gigi Michelotti, Mario Bonetti, Massimo Dursi, Enrico Bassano.

Il Comitato esecutivo è formato da Carlo Alberto Cappelli, Carlo Lari e Lorenzo Ruggi.

L'iniziativa di tali onoranze ad Alfredo Testoni è della Società Italiana Autori Drammatici.

IL SINDACATO AUTORI DRAMMATICI ha votato questo ordine del giorno: « Il Sindacato Nazionale degli Autori Drammatici si rende solidale con le categorie degli attori e dei capocomici nell'esprimere il voto che eventuali richiami radiofonici rivolti al pubblico a favore di qualche spettacolo, non siano esclusivo beneficio di una compagnia o di un autore straniero privilegiato, ma comprendano ogni manifestazione teatrale degna di nota e di attenzione. A proposito di certe deplorate preferenze bisogna rilevare con amarezza che la radio spesso non si occupa — neppure per notiziarle — di commedie italiane accolte con favore dal pubblico ». L'ordine del giorno è stato comunicato con lettera del Vice Segretario Nazionale del Sindacato, Giuseppe Luongo.

A provocare tale ordine del giorno è stata una trasmissione radiofonica con la quale il regista Luchino Visconti lamentava, dai microfoni di Milano, che in quella città il pubblico non frequentava abbastanza il Teatro di via Manzoni durante le rappresentazioni, da parte della Compagnia Brignone-Santuccio, della commedia *Il crogiuolo* di Miller, che — nata sotto le reazioni di un gesto inconsulto del Visconti, a danno di due attori della Compagnia — ha avuto poi varia fortuna. Molto concorso di pubblico a Torino, per esempio, ma non quanto si sperava a Milano. Dopo le prime recite, le medie di incassi sono state molto basse, anche inferiori alle duecentomila lire: un vero disastro economico per una Compagnia impegnata in uno spettacolo del genere. Da qui una certa reazione del regista, che ha accusato il pubblico milanese, alla radio, di non accorrere al teatro di via Manzoni in misura sufficiente.

IL REGISTA GUIDATO DALL'ATTORE. Questo concetto ha espresso con molta chiarezza il primo fra tutti i registi italiani, Anton Giulio Bragaglia, recensendo la commedia *La ragazza di campagna*, nell'ottima edizione della Compagnia diretta da Lucio Ardenzi, con Renzo Ricci, Eva Magni, Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi. Dice Bragaglia: « Protagonisti del lavoro sono un vecchio attore alcoolizzato, sua moglie e un regista. La direzione di Franco Enriquez ha risolutamente forzato la mano alla figura del " regista " personaggio — l'Albertazzi — facendolo diventare alquanto antipatico, mentre non era affatto necessario farlo. La regìa comunque era buona e i suoi tempi erano precisi, anche per la sensibilità degli esperti comici. Quando recitano insieme Ricci e la Proclemer e l'Albertazzi il motore della azione è sicuro di trascinare nel proprio ritmo gli interpreti secondari e... lo stesso regista. Io, che son del mestiere, vedo a volte — e lo noto come cosa giusta, in quanto naturale — il regista guidato dall'attore, e non viceversa. L'attore diventa la musa del regista. Quando questi si metta, per esempio, a dirigere una Maschera, o un Tipo come un De Filippo, si vede slittare sul piano inclinato del surreale, che è proprio delle maschere, e si scorge più pilotato che pilota. Questo non diminuisce le intenzione sue, né la copia dei suoi suggerimenti. Tanti registi non amano gli attori poco formati, appunto perché sono abituati a farsi trainare dagli attori già fatti e completi. E' più comodo... Allora Visconti grida alla prova: " Ma se lei non sa recitare, vuole che glielo insegni io? ". Questo tratto è tipico del momento teatrale. Una nuova mentalità si denuncia e non è che la no-

tiamo per censurarla. A me, pare soltanto di vedervi mutilata la funzione del regista. Soggettivamente confesso che a me gli attori già fatti, che si sono già formata una personalità prepotente e inamovibile, non danno nessun gusto a dirigerli. Con un paradosso si può dire che in una compagnia di attori fatti il regista non è più un modellatore in scultura, ma un collezionista di statue già scolpite. E' a caccia di queste statue un buon numero di giovani registi. Ma cosa trovano di se stessi, tali colleghi, in quelle statue? Qualcosa di me è restato in Jia Ruskaja, in Anna Magnani, in Anna Proclemer, in Diana Torrieri. Ecco un aspetto del mio patrimonio. Molto di Visconti risiede oggi in Rina Morelli, che lo segue con fanatismo e suprema dedizione. Ecco il raro caso di una artista già formata che si offre, duttile come creta, nelle mani del suo artista regista. Una delle poche eccezioni. Gli attori già formati sono irrigiditi nella propria forma ».

IL PREMIO TEATRALE MARZOTTO, che quest'anno comprende anche due premi per la critica teatrale, è destinato, come è noto, a opere teatrali di autori italiani dovunque residenti, che da sole compongano un intero spettacolo e mai siano state rappresentate o radioteletrasmesse in Italia né all'estero né edite o pubblicate fra il 1° luglio 1955 e il 30 giugno 1956. La dotazione del premio è di lire 4 milioni 100.000 così distribuite: due milioni alla commedia vincitrice; un milione al complesso che la rappresenterà replicandola almeno venti volte in varie città o almeno quindici volte in uno stesso teatro; mezzo milione per l'assegnazione non di un secondo premio ma di alcuni premi di segnalazione; e, infine, seicentomila lire per due premi di trecentomila lire ciascuno, che la Commissione assegnerà a due critici che meglio abbiano contribuito nell'anno alla valorizzazione e alla divulgazione dell'attività teatrale italiana.

LA CITTA' DI ASTI ha provveduto alla nomina della Commissione che sarà chiamata a esaminare e giudicare le opere drammatiche partecipanti al concorso per il Premio Vittorio Alfieri, bandito dalla città di Asti per un'opera in lingua italiana inedita e mai rappresentata. La Commissione, presieduta da Lorenzo Gigli, è formata da Mario Apollonio, Valentino Bompiani, Mino Donati, Paolo Grassi, Giuseppe Lanza, Cesare Vico Lodovici, Vito Pandolfi, Eligio Possenti, Lucio Ridenti.

L'ONAS (Ordine Nazionale Autori Scrittori) ha bandito il secondo concorso per il Premio Carlo Veneziani, istituito dall'Ordine stesso per onorare la memoria del compianto commediografo, di cui ricorre il sesto anniversario della morte. Il premio è di lire 300.000. Il concorso è dedicato a commedie in tre atti di carattere giocoso. Possono concorrere tutti gli autori di nazionalità italiana anche se residenti all'estero. Le opere concorrenti devono pervenire alla segreteria del Premio Veneziani (presso lo ONAS, via Morone, 2, Milano) distinte da un motto ripetuto su una busta contenente nome e indirizzo dell'autore, entro il 31 maggio 1956. Il nome del vincitore sarà comunicato il 31 ottobre p.v.; entro il seguente novembre sarà assegnato il Premio. La commissione giudicatrice è così composta: Dino Alfieri, Giovanni Cenzato, Benedetto Ciaceri, Giuseppina Ferrioli, Carlo Lari, Germana Paolieri, Carlo Maria Pensa, Luciano Ramo, Michele Saponaro.

IL PREMIO TEATRALE RICCIONE, istituito fin dal 1947, si rinnova anche questo anno: all'autore primo classificato verrà conferito un premio di L. 500.000. All'autore dell'opera seconda classificata verrà conferito un premio di L. 250.000. Al terzo, un premio di L. 150.000. Sono pure previsti premi minori a due autori indicati dalla Commissione fra i segnalati.

Le opere concorrenti dovranno pervenire alla Segreteria del « Premio Riccione » (Palazzo del Turismo), entro il 15 giugno 1956, in tre copie dattiloscritte.

I copioni potranno essere contrassegnati da un motto; in tal caso, il concorrente, in busta chiusa sulla quale ripeterà il motto, dovrà indicare il proprio nome, cognome ed indirizzo, qualora non intenda conservare l'anonimo.

Delle copie pervenute una rimarrà all'archivio del « Premio Riccione », mentre le altre verranno restituite agli interessati a spese dell'Azienda. Nessuna responsabilità si assume tuttavia quest'ultima per eventuali disguidi delle copie stesse.

La Commissione giudicatrice del « Premio », alla presenza di un osservatore del Sindacato Autori Drammatici, terrà le sue riunioni in Riccione, nei giorni precedenti quello della proclamazione, che sarà fatta il 2 settembre.

La Commissione aggiudicatrice del « Premio Riccione » risulta così composta: Lorenzo Ruggi, presidente, Anton Giulio Bragaglia, Ivo Chiesa, Alessandro De Stefani, Arnoldo Foà, Salvator Gotta, Giuseppe Lanza, Carlo Terron, Giulio Trevisan, Ferdinando Virdia.

L'ENTE TEATRALE ITALIANO, nella prossima Stagione Teatrale e, forse, per l'avvenire non gestirà più Compagnie in proprio come quest'anno e gli anni passati, ma userà le sovvenzioni ministeriali anzitutto per assicurarsi altri teatri provinciali, sino a giungere, per il 1956, al complessivo numero di venticinque e quindi, in questi « suoi » locali, ospiterà le Compagnie di giro, *pagandole*. Mettiamo che un complesso si trattenga due sere per piazza: vorrà dire, alla fine, cinquanta serate, dopo le quali i vari capocomici potranno dormire sonni tranquilli.

SCHEDARIO DEL TEATRO ITALIANO ALL'ESTERO, definisce Renato Giani in un suo articolo da Parigi, la confortante situazione del nostro teatro nel mondo. Dall'Inghilterra — dice — Betti è passato a Broadway col *Delitto all'isola delle capre* (The island of goats) nella versione del Reed, al Fulton Theatre, regìa di Peter Glenville, scene di Jo Meilziner, costumi di Motley, musiche di scena di Norma Della Jojo. Due anni addietro, poco di più, avevano rappresentato *Il giocatore* (The Gambler). Uno schedario del teatro italiano all'estero non può trascurare Cesare Meano, molto rappresentato in Germania, in Svizzera, e di recente anche a Londra (*A day for happiness* recitata dall'International Theatre) e Diego Fabbri, il quale in questo momento assapora un successo internazionale con tre o quattro commedie, da Parigi all'Austria, da Kassel a Vienna a Bonn a Madrid. Dopo il *Processo di famiglia* a Parigi è andato in scena alla «Michodière» *Il seduttore*, mentre il *Processo a Gesù* sembra destinato a fare il giro del mondo e la sua nuova commedia *La bugiarda* si accinge a varcare anche l'oceano.

PERSONE

VITTORIO GUERRIERO, giornalista e critico teatrale è morto a Roma il 20 febbraio, nella clinica Villa Margherita, per infarto cardiaco. Era nato ad Avellino il 4 aprile 1889; si era laureato in lettere all'Università di Napoli iniziando in quella città la sua carriera giornalistica. Collaborò al «Mattino di Napoli», al «Roma» e al «Giorno» di Matilde Serao, poi si trasferì a Parigi. Alla fine dell'ultima guerra ritornò in Italia e si stabilì a Roma dove ha collaborato a vari giornali e settimanali e alla RAI. Per essere stato uno dei primi e più assidui collaboratori della nostra Rivista, fin dalla sua fondazione (1924), prima in Italia e poi come corrispondente da Parigi per molti anni, avevamo per Vittorio Guerriero l'affetto e l'amicizia che si forma e si salda nell'esperienza del lavoro comune. Siamo profondamente addolorati della sua scomparsa.

LUIGI ALMIRANTE ha, con grande nostro rammarico, occupata la cronaca della stampa nazionale nell'ultima decade di febbraio. L'illustre attore, il carissimo «Gigetto» amato da tutti e prediletto dal pubblico, ha avuto un collasso nervoso per il quale è stato ricoverato in clinica. Purtroppo, come avviene in casi simili, i cronisti abituati alla «nera», come si dice in gergo giornalistico, si sono abbandonati alla compilazione di vere scene da commedia gialla, senza quel minimo di pietà che il caso richiedeva. Luigi Almirante dirigeva in questa Stagione Teatrale, il Teatro Pirandello di Roma. L'incidente divulgato dalla stampa a fine febbraio era avvenuto il 27 gennaio alla prima rappresentazione della commedia di Nicolai *Avventura di cronaca*, aggravandosi due giorni dopo, sempre in palcoscenico ed ancora mentre si recitava.

LORENZO RUGGI, del quale si parla sempre — per varie ragioni — come una delle più spiccate personalità del Teatro italiano, è prima di tutto commediografo. Abbiamo notizie dall'Intendente del Teatro di Stato di Ingolstad, che è stata rappresentata in tedesco la commedia *Occhio di pollo* che un tempo fu una fra le più notevoli interpretazioni di Ermete Zacconi. Gli attori si sono valsi di una versione tedesca della commedia già pubblicata in Germania quando la commedia stessa si recitava in Italia. La critica è stata molto favorevole ed il successo vivissimo.

ANDREA DELLO SIESTO è morto improvvisamente a Milano, dove era di passaggio, avendo per abituale residenza Roma. Appassionato del teatro, anche se professionalmente direttore di banca, Dello Siesto ha partecipato in quest'ultimo decennio a tutte le manifestazioni di carattere teatrale, studiandone anche i problemi con competenza di esperto. Lo avemmo caro e fraterno amico fin da quando era alla sede di Milano della Banca d'America e d'Italia. Incominciò a scrivere per il teatro nel 1935, vincendo un concorso teatrale della nostra Rivista, con la commedia in tre atti *Le due leggi di Maud* che pubblicammo nel fascicolo 246 e fu recitata dalla Compagnia Palmer al «Verdi» di Trieste nel mese di dicembre di quell'anno. Seguirono, e sempre da noi pubblicate, *Mascherata di San Silvestro* (fascicolo 292); *Il signore di Tebe* (fascicolo 299); *Evelina, zitella per bene* (fascicolo 311). Continuò con varie altre commedie, fino al 1953, con i suoi tre atti *Zio di Milano* in collaborazione con Besozzi e recitati da Nino Besozzi stesso.

MARIO VINCIGUERRA, presidente della Società Italiana degli Autori e Editori, a capo di una delegazione composta da Alberto Colantuoni, Aldo De Benedetti, Cesare Giulio Viola e Guglielmo Zorzi, ha partecipato a Parigi alle onoranze tributate in quella capitale a Piero Gobetti nel trentesimo anniversario della morte. Il presidente ed i nostri autori si sono incontrati con un gruppo di teatranti e letterati francesi per uno scambio di idee e di propositi sul teatro delle due Nazioni. Mario Vinciguerra che l'anno scorso aveva ricevuto le insegne della Legion d'Onore, ha consegnato la Croce al merito della Repubblica a Roger Ferdinand, commediografo e presidente dell'Associazione Gens des Lettres.

GIUSEPPE PERTILE, attualmente nella Compagnia che recita la commedia musicale *La padrona di Raggio di Luna* non è soltanto un ottimo attore, ma anche bravo pittore. Noi lo sapevamo da molto tempo, ma sembrava un'attività un po' segreta, una specie di «hobby»; invece Pertile si è recentemente rivelato quel che si dice pittore da galleria importante, perché dal 16 febbraio al 4 marzo ha esposto ben 23 dipinti alla «Schettini» di Milano, con la sua brava monografia, la vernice con inviti (c'erano tutti i suoi compagni, naturalmente, con Andreina per prima), il beveraggio, ecc. Orio Vergani ha fatto la presentazione di Pertile nella monografia.

TEATRO IN LIBRERIA

■ Constantin Stanislavskij: 'Il lavoro dell'attore' (Laterza)

Per chi ami il teatro, ed il suo nascere quotidiano, questo di Constantin Stanislavskij è libro affascinante: *Il lavoro dell'attore* (editori Laterza). L'attore è il teatro stesso. Ma come l'attore diventa personaggio? come un uomo riesce ad essere per gli altri uomini uno spettacolo misterioso e meraviglioso? Stanislavskij, fondatore con Nemirovic Dancenko del « Teatro di arte di Mosca » (1898), maestro, uno dei più alti maestri della scena moderna, ha passato la vita in questa ricerca; e dalle sue esperienze ha tratto il grosso volume tradotto ora in italiano da Elena Povoledo, e presentato da Gerardo Guerrieri in un'introduzione lucidissima, perfetta di analisi e di gusto. La condizione dell'attore è difficile; egli non può uscire di se stesso, dai propri limiti naturali, fisici, espressivi, dal suo temperamento, e deve tuttavia trasfigurarsi, come il drammaturgo vuole. Deve liberarsi in un'immagine, creare una figura concreta e irreale, e rinnovare l'ora della creazione e della fantasia a comando. Quale disciplina riuscirà a tanto?

Anche Stanislavskij, dice il Guerrieri, incominciò col ricercare la propria personalità, un modo cioè di rendersi attraente, e di risolvere la bravura scenica in modelli « di grazia, eleganza, ingenuità, leggiadria ». Ma il lavoro dell'attore su se stesso è volto a ben altre conquiste; è volto a sciogliere la psiche dell'artista ed a identificarla in una creatura poetica, a « trovare l'equivalente in termini d'azione di tutti i momenti sentimentali » del personaggio, a vivere « fantasticamente » la grande avventura del palcoscenico. La quale è sempre avventura commista di esigentissima praticità e di arditissimo sogno. Una certa tensione nervosa (a volte spasmodica) tiene l'attore, e bisogna disperderla per non esserne sopraffatti; la memoria meccanica, « muscolare » del personaggio costruito salva spesso l'attore dalle incertezze e dalle esitazioni, ma lo soffoca, lo fa innaturale e rettorico, e bisogna escluderla; l'ambiente, i fatti esterni, i punti d'appoggio della scenografia tendono a persuadere, a convincere l'attore della sua « parte », a dargli il senso della realtà e densità spettacolare, ma possono tradirlo...

La verità scenica nasce soltanto dal cuore dell'attore, dalla sua adesione all'integrità del personaggio. Quanto meno l'attore si occupa della platea, dell'effetto, quanto più si concentra nell'esistenza fittizia (e immortale) del personaggio, tanto più vasta sfolgorerà « la grazia » dell'arte scenica, tanto più il pubblico sarà attratto.

Con Cechov, nell'opera e nella collaborazione all'opera teatrale di Cechov, Stanislavskij aveva scoperto il cosiddetto « naturalismo psicologico », ossia la « verità interiore » di uno spettacolo. Cechov fu per Stanislavskij un gran veicolo d'arte e di poesia. Cechov, egli scrisse, « ha accresciuto e raffinato la conoscenza che avevamo della vita degli oggetti, dei suoni. Crepuscolo, alba, tramonto, pioggia, temporale, canti di uccelli, passi lontani... ». Atmosfere, suggestioni intese a rivelare la vita stessa dello spirito. Stanislavskij ne abusò, tanto da irritare lo stesso Cechov che promise una nuova commedia che incominciasse così: « Oh che bellezza! com'è tranquillo qui! Non si sentono né cani, né usignoli, né cuculi, né gufi e nemmeno un grillo ». Ma per la via interiore del favoleggiamento intimo di un personaggio, che diventerà poi alla ribalta gesto, voce, colore, luce, Stanislavskij giunse a comprendere nel suo senso ultimo quella « toletta » dell'anima ch'egli aveva visto fare a Salvini ogni sera, per ogni rappresentazione di *Otello,* anche dopo centinaia di repliche: « toletta » che è un modo di farsi vergini, primitivi, pronti, vorremmo dire « religiosamente » pronti alla rivelazione ed all'azione spettacolare. A conseguire il concentrarsi assoluto dei poteri creativi e spirituali, Stanislavskij, come il Guerrieri ricorda, si arrischiò fino alle tecniche mistiche dell'estasi e ai procedimenti « yoga ». Meraviglioso, delizioso segreto del teatro, di quel buco nero del palcoscenico che si trasfigura in raggiante paesaggio, di quell'indefinibile angoscia che diventa eccitazione e gioia, e, per l'attore, una felicità senza più memoria, incantevole.

Francesco Bernardelli

■ 'Il Teatro di Federico Della Valle', a cura di Pietro Cazzani (Mondadori)

Forse l'età barocca è, tra i periodi in cui suol dividersi la letteratura italiana, quello meno conosciuto; è certo, fino a qualche decennio fa, ben pochi erano coloro che non s'accontentavano di quanto andavano leggendo sulle storie letterarie del Tiraboschi e del Salfi, per rifarsi direttamente ai testi; o, se pur taluno n'aveva intenzione, il buon proposito doveva necessariamente arrestarsi di fronte alla scarsezza delle edizioni moderne, alla difficoltà di rintracciare le antiche ed ormai rare copie delle opere di quell'età. Del resto, letti il Marino, il Rinaldi e pochi altri tra i barocchisti, il Chiabrera, il Testi e qualche altro tra gli arcadi, fu la stessa fama che indicava costoro quali i migliori tra i poeti di quell'età a scoraggiare ogni velleità di proseguir le letture di quelli

che già il Seicento indicava quali epigoni. E da che il Foscolo scrisse che « ...dopo la morte del Tasso, l'arte s'imbarbarì, sì perché l'armi, i costumi e la lettura spagnuola inondarono tutta Italia, sì per l'ingegno prepotente del Marini, il quale cercandosi novella via, traviò, e tirò seco gli altri a smarrirsi », questa affermazione surse a dogma e tale rimase senz'esser sottoposta a revisione, praticamente fino ai giorni nostri. Ma in questa affrettata accettazione d'un giudizio si commise un errore: si dimenticò cioè che ben potevano esservi stati anche in quell'età che segnò il trionfo del barocco, poeti rifiutati dai contemporanei loro in quanto non partecipi e non seguaci di quei canoni e di quel linguaggio che avevano nel Marino il loro principale alfiere, e che appunto per questo potevano risultare più vicini al nostro gusto e al nostro modo di sentire la poesia, potendosi difficilmente ammettere che dalla corruttela del gusto propria del barocchismo, e dall'insipidezza e superficialità dell'Arcadia, sia potuto sgorgare poi improvvisamente, senza un segno premonitore, senza un lavorio preparatorio, senza una continuità spirituale con il Cinquecento, il Settecento dell'Alfieri e del Parini. Un legame doveva pur esserci; un legame che rappresentasse il necessario ponte di passaggio tra il Cinque e il Settecento, affievolito sia pure, disconosciuto e rifiutato dal barocchismo imperante e dall'Arcadia, e quindi ignorato e messo a tacere, ma non per questo arido, o morto, o vuoto di poesia.

Per questa strada si mise or son trent'anni, il Croce; il quale andò indagando e frugando nel *mare magnum* della letteratura secentesca e condensò i risultati di anni di ricerche nella « Storia dell'età barocca », e nei « Saggi » e « Nuovi saggi sulla letteratura italiana del '600 ».

Uno dei più interessanti frutti di quest'indagine del Croce, e dei successivi approfondimenti che altri operarono, è certo rappresentato dal « Teatro » di Federico Della Valle, restituito nel '29 alla luce dopo più di tre secoli d'oscurità e d'abbandono, e dopo una prima edizione curata dal Filosa, ristampato ora da Mondadori a cura di Pietro Cazzani; teatro che, se non costituisce proprio la opera del « maggior tragico italiano », come dice lo slogan pubblicitario che ne presenta l'edizione, è certo l'opera di un sincero poeta, di uno dei massimi che l'Italia abbia avuto nel campo, non fertilissimo tra noi, della tragedia.

Che l'opera del Della Valle non abbia suscitato consensi tra i posteri, non può stupire chi studi con attenzione questa strana, e per molti aspetti ancora poco conosciuta, figura di poeta: nacque egli intorno al 1560, nelle Langhe d'Asti, secondo il Cazzani, e le scarne notizie che possediamo ce lo mostrano nel 1585 a Torino alla corte di Carlo Emanuele I, ove rimase forse fino al 1608; per vent'anni lo sappiamo poi a Milano, ove muore nel 1628. Contemporaneo quindi del Rinaldi, di poco più vecchio del Marino, ma quanto diverso di temperamento e di stile, di interessi e di modi! Quanto i versi di quelli eran leggiadri ed armoniosi, e perfetti di ritmo, tanto i suoi sono spesso faticati, e spezzati da iati frequenti e resi difficili nella lettura da rudi assonanze e da una brevità e concisione risolventesi talora in asprezze foniche che paiono preludere ai versi delle tragedie alfieriane; quanto i versi di quelle erano improntati a leggiadrie amorose, ad un bamboleggiare lascivo e spensierato, così superficiale nei momenti lieti come falso e stonato nei radi istanti di dolore, tanto i versi delle tragedie del Della Valle rivelano nell'autore una austerità di mente e di cuore, una stima altissima dell'arte come strumento edificatorio e formativo ormai disusate e rese vecchiotte dall'andazzo dei tempi. Uomo del controriforma, rigido nei suoi principii morali, poco aduso ad inchinarsi in adulazioni servili, il Della Valle visse ai margini della corte di Carlo Emanuele I: e quella folla di cortigiani e di nobili, già partecipi certo dell'affievolirsi e del decadere di un gusto e di un linguaggio letterario, sicuramente non godevano dell'aspro verseggiare di lui, di quel suo moraleggiare e filosofeggiare; né certo comprendeva quel suo frequente accenno a problemi sociali, quel suo aprirsi ogni qual volta gli si presentava l'occasione, ad una simpatia sincera verso gli umili; ne forse riuscivano più ad entrare nello spirito di una Reina di Scozia, di un'Ester, di una Judit, già più propensi com'erano ad accogliere e a gustare il madrigale e il sonetto epigrammatico propri dell'età barocca, lo scherzo o la polemica in versi, le descrizioni minute e paradossali delle cose, più che lo studio attento dell'animo umano.

E' nel cavalier Marino, che giungerà a Torino proprio l'anno della partenza del Della Valle, che la corte di Carlo Emanuele troverà il suo poeta; come poteva gustare le tragedie dell'Astigiano, quello stesso pubblico che farà tanto buon viso ai sonetti della Murtoleide? Né certo il Della Valle poteva interessare l'Arcadia, né se ne interessò il Settecento, che fu ricco dal punto di vista creativo, ma povero di attenzione verso i secoli precedenti, e comunque poco propenso ad operare rivalutazioni d'autori dimenticati. Forse miglior sorte avrebbe potuto sperare dall'epoca romantica; ma nell'Ottocento italiano, il fine pratico dell'unità nazionale, mentre distraeva e contaminava con elementi contingenti i puri criteri di valutazione estetica, portava a prescegliere, tra gli autori dei secoli precedenti, quelli che degli

stessi ideali d'unità patria e di indipendenza s'erano fatti propugnatori o comunque assertori; e non poteva quindi interessare il Della Valle, insensibile (a quanto appare dalle sue opere) a tali problemi, filo-spagnolo, fautore di un papismo inconciliabile con lo spirito liberale dell'Ottocento, e che anche di Giuditta, eroina dell'indipendenza e della libertà politica, e come tale ritratta dal Giacometti, e fuori d'Italia tra gli altri dallo Hebbel, nelle numerose elaborazioni ottocentesche, egli faceva un'eroina della fede, che uccide in Oloferne non tanto il nemico della sua patria, quanto l'offensore di Dio.

Per questo il Della Valle dovette attendere l'età nostra, per avere nella storia della letteratura e del teatro italiano quel posto d'eminenza che gli spetta di diritto. Solo il Filosa e il Cazzani (oltre beninteso il Croce) si sono a tutt'oggi occupati con serietà e con amore di questa solitaria figura di poeta dell'età barocca; ma con particolare quando non esclusivo riguardo alle vicende biografiche, aspetto certo interessante e necessaria base ad ogni approfondimento ulteriore, non foss'altro che per quei frequenti momenti e motivi nelle sue tragedie, che lascian divinare un'esistenza fervidissima e sensibilissima, che schiudono per un attimo, sulla vita e sull'animo del Poeta, come una finestra, subito rinchiusa per altro dalla mancanza o quasi d'ogni sicura e precisa notizia. Come ci si illumina, quel « come sa di sal lo pane altrui », poiché conosciamo quali vicende della vita di Dante lo hanno provocato! E così: quali orizzonti dànno a intravvedere, certe sentenze certe espressioni del Della Valle! Dietro le vicende narrate nelle sue tragedie, si sente sempre presente e vivo ed ispiratore il tesoro di quella che dovette essere una vita ricchissima: il che è sovente segno sicuro di grande poesia.

Ma la conoscenza della biografia del Della Valle non dev'esser che la base per altri approfondimenti riguardanti più direttamente la sua arte e il suo pensiero: non forse personalissimo quest'ultimo, formatosi presumibilmente alla scuola dei teorici della controriforma e degli scritti politici del Botero (che con tutta probabilità egli conobbe personalmente); ma certo originalissima la prima, scevra di quella leziosità e di quella frivolezza così diffuse nell'età sua, e vorrei dire frutto d'un modo di sentire e di esprimersi in cui ben si ravvisa di che poterlo definire come protoromantico. Ma a questi problemi compete altra sede: il campo d'indagine è vastissimo e pressoché inesplorato, e ricchi ed interessanti sono i risultati che è lecito attendersi. Per tale motivo, questo volume in cui è stata raccolta tutta l'opera del Della Valle, concludendone quindi la scoperta, e presentandola agli studiosi ed agli appassionati per un'attenta valutazione, è insieme un punto d'arrivo e un punto di partenza. **Gigi Lunari**

■ **'Teatro inglese della restaurazione e del Settecento', a cura di Gabriele Baldini (Sansoni).**

Che cosa accadde nel teatro inglese, dopo quel periodo fervidissimo che Baty e Chavance chiamarono il « miracolo » del teatro elisabettiano? Vi fu davvero, come lascerebbe intendere la scarsa popolarità della produzione post-elisabettiana, un periodo di stasi o d'inerzia, un ripetersi di forme e di movenze già usate ed abusate, un rifarsi continuo all'opera di Shakespeare, o di Ben Johnson, o di Marlowe, senza alcun nuovo apporto, senza il sorgere d'un nuovo ingegno e d'un nuovo gusto teatrale che creasse il ponte di passaggio tra il Cinque e il Seicento, e la rivoluzione romantica?

Come è noto, la vita teatrale inglese ebbe una breve crisi quando, negli anni immediatamente precedenti la restaurazione del '60, Oliver Cromwell cedette alla pressione delle miriadi di confessioni o associazioni religiose sorte in quel tempo in Inghilterra, e dette ordine di chiudere tutti i teatri e di sospendervi ogni attività. Il bigottismo cieco e retrogrado coglieva qui la sua più sostanziosa vittoria; ma, grazie a Dio, tanto effimera quanto la repubblica di Cromwell; e, restaurata la monarchia nella persona di Carlo II, anche il teatro ritornò lecito, si riformarono le compagnie, si ripresero gli spettacoli e, come sempre accade in questi casi, con maggiore ardore, con maggiore entusiasmo di prima. Ma, e questa è la cosa più importante, qual è il reale valore della produzione di questo periodo? Risponde implicitamente a questa domanda Gabriele Baldini, inquadrando storicamente e criticamente il teatro della restaurazione e del Settecento; e che più che « introduzione », come modestamente è detto, ci pare sia un importante contributo alla cultura italiana. Dieci opere, per illustrare centoquarant'anni, non sono molte: ma, ben scelte come sono in effetti, possono bastare a chiarirne i caratteri più salienti, gli aspetti nuovi e quelli meno nuovi.

Ed a questo proposito mi sembra che sia da tener del tutto distinta la produzione tragica dalla produzione di carattere comico. Le quattro tragedie raccolte in questo volume (*Tutto per amore* di Dryden, *L'orfana* e *Venezia salvata* di Otway, e *Il mercante di Londra* di Lillo) sono tutte, ed alcune anche dichiaratamente, di imitazione shakespeariana, o si muovono comunque nell'ombra e sotto l'influenza del grande tragico. Nessuna di queste sarebbe oggi in grado di affrontare con successo la rappresentazione. Assai diverso discorso va fatto per le commedie: le sei prescelte ad illustrare questo periodo por-

tano le firme di Congreve (*Così va il mondo*), Farquhar (*Lo stratagemma dei bellimbusti*), Gay (*L'opera dello straccione*), Goldsmith (*Ella si umilia per vincere*), e di Sheridan (*La scuola della maldicenza* e *Il critico*). L'ingegno pungente della satira, l'abilità parodistica e lo spirito critico di autori come John Gay, George Farquhar e Richard Sheridan, potevano trovare, e trovarono in effetti, nelle vicende e nei tipi umani del turbolento in cui vissero, un ben vasto campo in cui esercitarsi ed affinarsi e da cui trarre ispirazione e motivi. Più liberi che non i tragedi, legati da un'ombra troppo grande per il loro ingegno; più a contatto della vita, ed avendo quella a modello meglio che le forme inanimate di una scuola, gli autori comici della restaurazione e del Settecento hanno ancor oggi una vitalità ed una attualità spesso stupefacenti. L'esclamazione un po' ingenua del « Pare scritto ieri! », ha forse qui più che altrove qualche ragione d'esser detta: si veda una certa pagina del Farquhar (4° atto, scena 1ª: Foigard e Gipsy) su di un certo prete venale e mezzano, ma che tutto riesce ad accordare con la coscienza mercé una ferrea logica da gesuita della controriforma; si vedano altresì il secondo ed il terz'atto de *Il critico* dell'irlandese Sheridan, in cui si ritrova (ed oserei dire: con maggior ingegno) tutta la verve e la causticità e la paradossalità degli altri due irlandesi del teatro inglese, Wilde e Shaw; si veda infine *L'opera dello straccione,* della quale il lettore può saper molto da questo stesso fascicolo.

Si tratta, insomma, di un volume che abbiamo letto con vivo piacere, e che consigliamo; non solo per le dieci opere ottimamente presentate e tradotte, ma anche e soprattutto per l'attento studio del Baldini, per la chiarezza e semplicità con cui è condotto. Troppi autori, allorché curano volumi destinati, com'è questo di Sansoni, ad andar per mano non solo allo studioso già informato, ma anche al lettore senza una specifica cultura in proposito, ignorano del tutto questa seconda categoria.

L'aver pensato anche al lettore che non abbia passato la vita sulla produzione della restaurazione e del Settecento inglese; l'avergli dato le traduzioni italiane di tutte le citazioni in lingue straniere, l'avergli dato un panorama storico del periodo trattato, senza presupporne la conoscenza; l'aver dato ragione, anche fosse questa ragione esclusivamente il suo personale gusto, del perché siano state scelte « quelle » opere e non delle altre...; ci sembrano questi (indipendentemente dal valore sostanziale, assai alto, come già s'è detto) i lati più ammirevoli della fatica di Gabriele Baldini.

Gigi Lunari

PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

Pio Campa, sempre attento, fervido e operoso per gli interessi dell'istituzione di Bologna, ci ha inviato una piccola ma molto significativa somma di denaro, accompagnata da questa lettera:

« *Carissimo Ridenti, ti allego assegno circolare di L. 11.105. La somma è stata raccolta fra gli attori ed i tecnici che hanno recitato nella Compagnia di Prosa del Teatro di Via Vittoria a Roma, diretta da Sergio Tófano e Manlio Busoni. E' veramente da rilevare, come una Compagnia ospite per pochi giorni in un piccolo teatro, piccolo davvero per capienza, si sia sentita in obbligo di rilasciare l'1% della paga... anch'essa piccolissima a beneficio dei vecchi compagni ospiti della Casa di Riposo.*

« *Che cosa fanno gli attori delle grandi compagnie, e quelli dei molti ricchi "Piccoli Teatri" di Milano, Trieste, Genova e Napoli? Ed i Capocomici? Ed i Proprietari e Gestori dei teatri?* ».

Più volte anche noi abbiamo rivolto agli attori la stessa domanda, tutte le volte cioè che essa ritorna spontanea, quando la Società Italiana degli Autori avverte di aver versato, alla Casa di Riposo, l'uno per cento che gli *autori* italiani lasciano sui propri diritti a beneficio dei vecchi ospiti di Bologna. Sembrerebbe logico che prima degli autori, dovrebbero farlo tutti gli *attori;* esempio meritevole quello di cui sopra. Ringraziamo con gratitudine. Segniamo da parte nostra il

TERZO ELENCO DEL TREDICESIMO MILIONE

LORENZO RUGGI, per ricordare persona a lui cara	**L.**	**40.000**
PIO CAMPA, per gli attori ed i tecnici del teatro di via Vittoria a Roma	**»**	**11.105**
B. L. RANDONE	**»**	**10.000**
MARIA CLARA ANGELO, ricordo di Donata	**»**	**5.000**
ARMANDO ROSSI, per la « Piccola Ribalta » di Torino	**»**	**5.000**
ROMOLO VALLI, residuo del suo abbonamento a « Il Dramma »	**»**	**1.800**
Totale	**L.**	**72.905**
Somma precedente	**»**	**285.284**
Totale a tutt'oggi	**L.**	**358.189**

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

POZZI

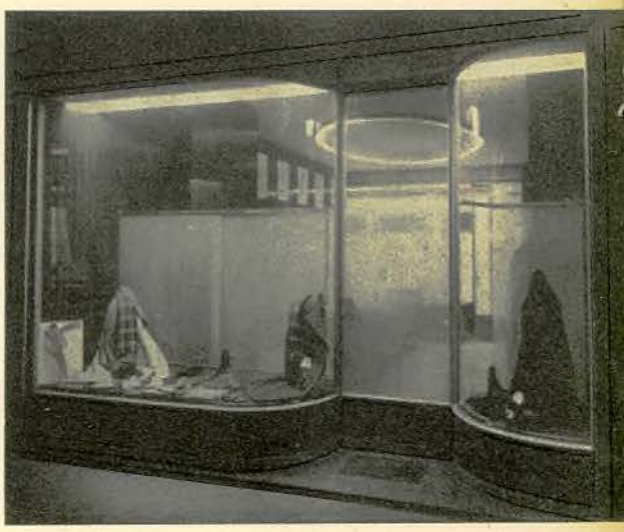
abbigliamento maschile

Possessore di dieci brevetti di fornitore Reale

Il punto di partenza del vestir bene

Creare fabbricare vendere, in Italia, è un problema: se risolto, può dare molta soddisfazione; se errato, affoga inevitabilmente. Perchè noi ci affanniamo, ma inutilmente, a parlare di industrializzazione in un Paese di artigianato. E molto spesso, trattandosi di moda, di artigianato artistico. Mettendo in valore le qualità degli italiani in fatto di eleganze, s'intende che tale privilegio non è esclusivo di chi compera, poichè uguale valore hanno le doti di chi crea fabbrica e vende. La cravatta, a maggior esempio, è il segno di distinzione dell'uomo: la cravatta è un indumento nobile e raffinato; nasce da uno squero, come si indica quel quadrato di tessuto di seta dal quale si possono ricavare due cravatte soltanto. Si dice squero perchè tutta la sua stoffa rimane nell'interno della cravatta, perchè non ha giunture, e lo spessore che se ne ricava permette di fare quell'ineguagliabile nodo che tutti tentano, ma senza capire nemmeno come è fatto. Non si tratta di virtuosismo individuale: è il dono stesso di una vera cravatta.

CLAUDIO TRIDENTI POZZI



Claudio Tridenti Pozzi ha pubblicato un elegante opuscoletto dal titolo L'Arte della cravatta, *destinato a coloro — e sono ancora moltissimi, per fortuna — che hanno dell'eleganza un concetto di dignità, gusto e personalità. L'autore di quelle note è la stessa persona che nel negozio « Pozzi » di Milano, al corso Vittorio Emanuele, noto anche a chi non vi è mai entrato, può avervi venduto una cravatta della quale vi ricorderete certamente perchè, fra le molte del vostro guardaroba, certo è la più bella.*

POZZI - ABBIGLIAMENTO MASCHILE - CORSO VITTORIO EMANUELE 31 - MILANO - TELEF. 70.08.87

È IN VENDITA

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

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

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

Trent'anni di cronaca drammatica

Renato Simoni

Se non lo trovate dal vostro libraio, richiedetelo direttamente alla ILTE editrice in corso Bramante 20, Torino. Servitevi del c/c postale intestato alla ILTE n. 2-56, inviando L. 3800

ILTE | **INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE**