34° ANNO - N. 256 - GENNAIO 1958 Sped. in abb. post. 3° Gruppo LIRE 300

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

ILTE

TOSCANINI

VISTO DA UN CRITICO

Dal 16 gennaio, primo anniversario della morte del grande Maestro, la **ILTE** *ha messo in vendita, presso tutti i librai, una esauriente biografia critica di* **ANDREA DELLA CORTE** *su Arturo Toscanini, maestro insuperato di tutti i tempi*

■

L'eccezionale interesse di quest'opera originale è dovuta all'alta considerazione dell'Autore, critico fra i più esperti del mondo

■

SPLENDIDO VOLUME EDITO E STAMPATO DALLA ILTE NELLA COLLANA 'BIBLIOTECA STORICA DELLA ILTE'

■

Volume d'arte di circa 500 pagine con oltre 100 illustrazioni ed autografi in gran parte inediti - Formato 15 × 23 - Carta uso mano finissima - Rilegatura da amatore con fregi in oro sul dorso - Custodia rigida sovrastampata. **Prezzo L. 3.500**

■ **Tutti i librai hanno i volumi della Ilte - Corso Bramante, 20 - Torino. Non trovandoli, rivolgersi direttamente alla Ilte. Servitevi del C.C.P. N. 2/56, intestato a**

ILTE

ENTE TEATRALE ITALIANO

SEDE E DIREZIONE GENERALE IN ROMA - VIA DELLE VERGINI, 1

il più importante circuito nazionale di teatri

BARI	*TEATRO PICCINNI*
CESENA	*TEATRO BONCI*
CIVITAVECCHIA	*TEATRO TRAIANO*
FIRENZE	*TEATRO LA PERGOLA*
L'AQUILA	*TEATRO MUNICIPALE*
LUCCA	*TEATRO GIGLIO*
MASSA	*TEATRO GUGLIELMO*
PARMA	*TEATRO REGIO*
PAVIA	*TEATRO FRASCHINI*
PERUGIA	*TEATRO MORLACCHI*
PIACENZA	*TEATRO MUNICIPALE*
PISA	*TEATRO VERDI*
RAVENNA	*TEATRO ALIGHIERI*
REGGIO EMILIA	*TEATRO ARIOSTO*
ROMA	*TEATRO QUIRINO* *TEATRO VALLE*
SALERNO	*TEATRO VERDI*
SAVONA	*TEATRO CHIABRERA*
SIENA	*TEATRO RINNOVATI*
SPOLETO	*TEATRO NUOVO*

Il guardaroba maschile

Il guardaroba delle donne è sempre mutevole perché colmo di capricci, traboccante di fantasie; quello degli uomini sta invece nei limiti ed è stabile nel tempo. Un uomo elegante e di gusto sa sempre ciò che vuole ed ha quindi quel che deve avere in fatto di indumenti: mattino, giorno, sera. Ognuno, secondo le età, aggiunge le sue appendici e predilige i suoi « hobby » che sono poi le piccole fissazioni, dette anche pallini. D'Annunzio aveva l'hobby dei guanti bianchi scamosciati, dei fazzoletti che non fossero « rudi al suo naso schivo ». E potrei citare altre mille persone, poiché nella mia lunga carriera ho avuto ed ho le chiavi ideali del guardaroba di cento e mille e mille uomini eleganti di ogni Paese e latitudine. Pure ogni « guardaroba » è diverso, se non nella sostanza, nella forma: l'industriale, lo sportivo, l'artista, ognuno ha il suo segno particolare, ognuno ha il suo inconfondibile gusto del quale riempie il guardaroba. Ogni tanto una bella signora compera per lui una cravatta ed egli l'accetta festante, lieto, grato. Ma la depone il giorno dopo nel cassetto della scrivania. Il « guardaroba » dell'uomo raffinato è tutto in questa distinzione.

CLAUDIO TRIDENTI POZZI

Pozzi

ABBIGLIAMENTO MASCHILE
POSSESSORE DI DIECI BREVETTI
DI FORNITORE REALE

Come scegliere una cravatta? come annodarla? quale cravatta preferire? come armonizzare i colori con l'abito? Questi sono alcuni dei molti interrogativi ai quali dà una esauriente risposta Claudio Tridenti Pozzi, che ha pubblicato un elegante 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'opuscolo non è in vendita, ma si può averlo gentilmente da Pozzi.*

NEL DISEGNO, IL CAVALIERE DEL LAVORO CLAUDIO TRIDENTI POZZI VISTO DA TABET

CORSO VITTORIO EMANUELE 31 - MILANO - TELEFONO 700-887 *

RV 34

Lo sposalizio
Zingari
Don Giacinto
La figliata
Scalo marittimo
Nullatenenti
Eden Teatro
Via Toledo di notte
Osteria di campagna
Porta Capuana
I pescatori
Caffè di notte e giorno
Borgo Sant'Antonio
Piazza Municipio
Festa di Piedigrotta
Il vicolo
Campagna napolitana
La Bohème dei comici
Circo equestre Sgueglia
Fatto di cronaca
Muratori
La festa di Montevergine
Fuori l'autore
La musica dei ciechi
Vetturini da nolo
Morte di Carnevale
Mastro di forgia
L'ultimo scugnizzo
Il guappo di cartone
L'imbroglione onesto
I vecchi di S. Gennaro
Padroni di barche
Tavola dei poveri
I dieci comandamenti

TRENTAQUATTRO COMMEDIE DI RAFFAELE VIVIANI IN DUE VOLUMI

Le trentaquattro commedie dell'opera di Raffaele Viviani formano due volumi di mille pagine ciascuno del formato 18 per 24, rilegati in tela, con sopracoperta a colori e scatola protettiva. Sul dorso della scatola stessa sono elencate le commedie che i due volumi contengono. PREZZO DEI DUE VOLUMI CON CUSTODIA LIRE 6000. I volumi non si vendono separatamente. Tutti i librai ne sono provvisti ma, non trovandoli, rivolgersi direttamente all'Ufficio Editoriale «Ilte» (Industria Libraria Tipografica Editrice) corso Bramante, 20 - Torino. Servirsi del conto corrente postale intestato a «Ilte» n. 2/56.

commedie

A CURA DI LUCIO RIDENTI

PREFAZIONE DI ELIGIO POSSENTI - INTRODUZIONE DI VITO PANDOLFI

RAI - RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Gli spettacoli di prosa in TV *dall'11 gennaio al 15 febbraio*

11 GENNAIO	**CAPITAN FRACASSA,** *di Théophile Gautier* *TRADUZIONE, SCENEGGIATURA E RIDUZIONE TELEVISIVA IN 5 PUNTATE DI ANTON GIULIO MAJANO ED ELIO TALARICO*
15 GENNAIO	**BACI PERDUTI,** *di André Birabeau*
17 GENNAIO	**COSÌ È SE VI PARE,** *di Luigi Pirandello*
20 GENNAIO	**IL GELOSO AVARO,** *di Carlo Goldoni*
22 GENNAIO	**CON LORO,** *di Guglielmo Zorzi*
24 GENNAIO	**LUCE A GAS,** *di Patrick Hamilton*
28 GENNAIO	**IL PRINCIPE AZZURRO,** *di Sabatino Lopez* *MUSICHE DI C. A. BIXIO*
29 GENNAIO	**SERENATA AL VENTO,** *di Carlo Veneziani*
31 GENNAIO	**LA VISITA,** *di Charles Vildrac*
4 FEBBRAIO	**IL MORTO TORNA SUBITO,** *di Jean Guitton*
5 FEBBRAIO	**LA ZIA DI CARLO,** *di Thomas Brandon*
7 FEBBRAIO	**QUINDICI ANNI D'AMORE,** *di Marcel Achard*
11 FEBBRAIO	**IL FIAMMIFERO SVEDESE,** *di Sergio Failoni* *DA ANTON CECOV*
12 FEBBRAIO	**FANNY E I SUOI DOMESTICI,** *di Jerome K. Jerome*
14 FEBBRAIO	**GOLDONI E LE SUE SEDICI COMMEDIE NUOVE,** *di Paolo Ferrari*
15 FEBBRAIO	**CLEMENTINA PIEFEROUX,** *di Henry Duvernois*

ANNO 34 - NUOVA SERIE - N. 256

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

GENNAIO 1958

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

*Taccuino: LO STATO ITALIANO E LE COMMEDIE STRANIERE * Commedia: I DISARMATI, tre atti di Luigi Barzini jr. * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): RENATO SIMONI, FRANCESCO BERNARDELLI, VITO PANDOLFI, MARIO R. CIMNAGHI, AKE PELSTROM, GIOVANNI CENZATO, ENRICO BASSANO, GIORGIO GUAZZOTTI. VITTORIO VECCHI, ELIGIO POSSENTI, GIGI LUNARI, LEON FINI, * Copertina: particolare di un dipinto, olio su tela, di Mario Donizetti (personaggio di Laura in "I DISARMATI" di Barzini jr.). * Fotografie di Invernizzi, Bosio, Ledino Pozzetti, Foto Leoni, Bernard, Studio Lipnitzki, Archivio fotografico ILTE.*

La commedia di Antonio Aniante "La rosa di zolfo" annunciata il numero scorso per la pubblicazione in questo fascicolo, con la copertina di Romano Gazzera, é rimandata perché il Teatro Stabile di Trieste, che l'ha in prova, ci avverte che la rappresentazione potrà avvenire a fine febbraio. Uscirà subito dopo.

"LO STATO ITALIANO E LE COMMEDIE STRANIERE"

Con questo titolo, Carlo Trabucco, direttore del "Popolo Nuovo" di Torino, ma anche commediografo ed uomo di teatro che si dedica ai problemi ed agli interessi della Scena di prosa, ha scritto un lungo ed interessante articolo, ritornando nella sua sede torinese, dopo aver fatto egli stesso — anche quest'anno — parte della Commissione ministeriale che, ad ogni Stagione teatrale, stabilisce le "Provvidenze per il Teatro di prosa", secondo l'espressione ufficiale.

Incominciamo con la parte amministrativa: sono state ammesse 36 Compagnie di prosa e ne sono state respinte cinque. Sono stati inoltre assegnati 55 milioni al Piccolo Teatro di Milano; 30 milioni al Teatro Stabile di Genova; 20 milioni al Teatro Stabile di Torino; 20 milioni al Teatro Stabile di Napoli; 20 milioni al Teatro Stabile di Trieste; 16 milioni al Teatro Stabile di Bolzano; 20 milioni al Teatro Regionale Emiliano; 15 milioni al Teatro Regionale Pugliese e 10 milioni al Teatro Regionale Siciliano. Alle Compagnie classificate "primarie" sono corrisposti per ogni rappresentazione e per un massimo di 240 recite, contributi pari al 10% dell'incasso lordo, fatta eccezione per le piazze di Roma e di Milano per le quali la quota è fissata nella misura dell'8%. Per le commedie italiane le quote sono aumentate del 4%. Tali contributi sono corrisposti per incassi lordi non superiori a lire 600 mila per ciascuna rappresentazione; per la somma eccedente, il contributo è limitato al 2%, quando si tratta di rappresentazione di autori stranieri; al 5%, per quelle di autori italiani. Al termine della Stagione, compatibilmente con le residue disponibilità di bilancio, le 600 mila lire possono anche diventare 700 mila. Per le recite effettuate nell'Abruzzo e nell' Italia meridionale ed insulare le citate quote sono maggiorate del 15% per incassi lordi realizzati nelle suddette zone e che non superino le 500 mila a recita; del 5% per le somme eccedenti tale limite. Per le recite effettuate nelle città di Aosta, Lugano, Trieste e Venezia (Ridotto) è riconosciuta una integrazione a recita pari al 50% del foglio paga di ciascuna Compagnia. Queste maggiorazioni sono limitate per le recite nelle dette città ad un massimo di cinque recite per ciascuna Compagnia e

ciascuna piazza, e per quelle effettuate nell'Italia meridionale e nell'Abruzzo ad un massimo di trenta recite complessive per ciascuna Compagnia.
Alle Compagnie primarie è inoltre corrisposto un premio di 500 mila lire per ciascuna delle due prime novità assolute italiane, messe in scena e replicate almeno dieci volte nel corso della Stagione. Per la messa in scena di altre novità italiane e di commedie italiane apparse nell'ultimo decennio e mai rappresentate a Roma o a Milano, è corrisposto, compatibilmente con la disponibilità dei fondi, un premio di 300 mila lire. Infine, al termine della Stagione, verranno assegnati dieci premi finali (due di otto milioni, tre di sei milioni, tre di quattro milioni e due di due milioni) alle Compagnie che, su parere di uno speciale Comitato di esperti e della Commissione delle sovvenzioni, risulteranno particolarmente meritevoli per i risultati artistici ed organizzativi e per il rilievo dato al repertorio italiano. NON POTRANNO CONCORRERE AI PREMI LE COMPAGNIE CHE ABBIANO RAPPRESENTATO OPERE DI UN SOLO AUTORE O IN PREVALENZA DI UN SOLO AUTORE O CHE ABBIANO SVOLTO UN PERIODO DI ATTIVITÀ RECITATIVA INFERIORE A SEI MESI.

Veniamo alla parte artistica. Scrive Trabucco che, ogni anno, Viola "spezza la sua brava lancia" a favore di capocomici che rappresentano commedie italiane e contro coloro che preferiscono quelle straniere. Aggiunge Carlo Trabucco che " ogni anno, Viola si trova schierati contro Remigio Paone e Saverio Cilenti, che rappresentano, nella Commissione consultiva ministeriale, gli industriali dello Spettacolo. A dire il vero — prosegue Trabucco — Viola 'spara' anche contro i Teatri Stabili, Regionali, ecc. e nell'offensiva contro queste istituzioni Viola trova alleati anche Paone e Cilenti, perchè insieme reputano trattarsi di denaro sottratto a quelle Compagnie 'di giro' messe in piedi dagli impresari privati, il cui numero va via via assottigliandosi non tanto, a mio giudizio, perchè è più comodo allestire i 'Teatri Stabili' che attingono al Governo ed agli Enti locali, quanto perchè gusti nuovi e nuove esigenze stanno indirizzando verso un nuovo corso anche la vita teatrale italiana". Sbaglia Trabucco, ma il discorso è troppo lungo e qui ci preme di concludere quello in parola. Lo riprenderemo quel discorso, ma basterà confermare che siamo d'accordo con Viola. Soprattutto, impolitici come siamo e siamo sempre stati, per il timore che ogni uomo libero deve avere della totale ingerenza di uno Stato in qualsiasi settore della Nazione. Trabucco, politico dichiarato, non può esprimersi come noi. Dunque, in seno alla suddetta Commissione, Viola non ha soltanto parlato, ma ha anche letto una dichiarazione " che ribadisce la vecchia tesi antiprotezionistica nei confronti delle opere straniere ". Su questa faccenda si potrebbe riempire non un " taccuino " della nostra rivista, ma un intero volume; ma spremendo il limone — perchè di limone si tratta — Trabucco domanda e contemporaneamente risponde: " Ha interesse lo Stato italiano a rimborsare milioni e milioni a Compagnie che vedono coperto il loro rischio dal successo sicuro di un lavoro già collaudato nella patria d'origine? Questo collaudo è una garanzia, e se è tale, perchè aiutare allora chi già sa di non correre rischi? se hanno già vinto la battaglia prima di ingaggiarla, a che pro incoraggiarli con fior di milioni? Nessuno di questi impresari si darà mai la pena, in queste condizioni, di cercare un copione in patria, di scovare un giovane autore, di correre una certa alea per contribuire al varo di un commediografo". Ha, quindi, ragione Viola chiedendo allo Stato di non sovvenzionare in alcun modo coloro che rappresentano commedie straniere, perchè se hanno tutti i diritti di recitare ciò che credono già sicuro e redditizio, non possono pretendere che l'Erario li sovvenzioni e premi col pubblico denaro. Conclude Trabucco: " Se venissero sospesi i rimborsi o ridotti ai minimi termini, forse i nostri capocomici tornerebbero al sistema di un tempo e chiederebbero a questo e a quello scrittore italiano una commedia idonea al loro complesso. E così, anche le varie opere che i concorsi segnalano, a cominciare da quelle di Squarzina, potrebbero sperare di essere prese in considerazione, e qualche autore potrebbe assistere finalmente alla rappresentazione di un suo lavoro. Bisogna giocare dieci carte perchè ne vada a buon fine una, ma quell'una ripagherà la spesa incontrata per giocare le altre nove. Questo mi pare sia dovere dello Stato. Ecco perchè mi permetto chiedere al sottosegretario on. Resta ed allo stesso Nicola De Pirro se non sia il caso di ristudiare il problema del repertorio estero — classico e non — recitato in Italia ".
Aggiungiamo: on. sottosegretario Resta, dottor Nicola De Pirro, noi chiediamo da questa disinteressata tribuna di " Il Dramma " che ha — con questo fascicolo del gennaio 1958 — trentaquattro anni di vita, e quindi praticamente tutta la nostra vita spesa per il bene ed in difesa del teatro, che lo Stato neghi a chi rappresenta commedie straniere qualsiasi sovvenzione o premio. Ascoltare le opere più significative (ma non tutte: vedi " Ore disperate ") è necessario, ma la scelta di esse, il guadagno dei diritti d'autore, il prurito di fare una bella parte, il piacere di metterla in scena, lo snobismo, ecc. non devono pesare sulle casse dell'Erario poichè l'erario non è un principato o una regione indipendente che batte moneta propria senza corso legale nella Nazione, ma è lo Stato che distribuisce il denaro dei contribuenti.

Il Teatro è un nuovo giornalismo

Luigi Barzini jr., interrogato dal direttore del settimanale « Oggi » sulle ragioni che lo hanno indotto — lui così tipicamente ed essenzialmente giornalista — a scrivere per il teatro, ha risposto, come era prevedibile, in modo polemico. Affermando che fare del teatro è un mestiere durissimo, ha confessato che gli ci è voluto un anno e mezzo per scrivere la commedia che è già stata rappresentata e che noi pubblichiamo, ha infine sostenuto che un teatro sincero e polemico può e deve avere un'influenza sui costumi di una nazione.

Caro direttore, a proposito della prima a Roma della mia commedia *I disarmati*, messa in scena da Daniele D'Anza, con Vivi Gioi, Carlo Ninchi e Camillo Pilotto, tu mi chiedesti come mai mi sia venuta in mente di scrivere per il teatro a me che sono nato giornalista e tale sono rimasto tutta la vita. La tua è, senza dubbio, una domanda oziosa. La tentazione è forte, in tutti noi che passiamo la vita davanti alle macchine da scrivere, di fare del teatro. Sono certo che anche tu, da qualche parte, in un cassetto, hai un copione, scritto anni fa. Sono certo che l'hanno quasi tutti i nostri colleghi. E se non l'hanno, completo, battuto a macchina, ne hanno un paio d'atti abbozzati. Tu sai che tutti possono scrivere i primi due, solo i prescelti scrivono il terzo. E i colleghi che non hanno neppure quello, hanno almeno un'idea. Tardi, la notte, dopo un lungo pranzo, qual è il giornalista che non socchiude gli occhi, sospira, e dice: « Avrei una commedia bellissima, da scrivere, se ne avessi il tempo... E' un'idea che mi è venuta anni fa... Si tratta di questo... ».

Perché questo fascino? Fare del teatro è un mestiere durissimo. Mi ci è voluto un anno e mezzo per scrivere la mia commedia. Un anno e mezzo, ti confesso, di fatica e di sacrifici. Se avessi impiegato il tempo a fare articoli, avrei empito metà dei periodici e dei quotidiani di roba mia e mi sarei comprato una villa al mare. Ho dovuto pensare prima di scrivere, cosa alla quale non sono abituato, come non lo siamo nessuno. Indro Montanelli, io, e tanti altri scriviamo con una parte della nostra psiche che non conosciamo bene. Riceviamo un messaggio mentale (Alberto Moravia dice « un'idea musicale »), qualche cosa di nebuloso e imperioso allo stesso tempo. Sediamo il nostro corpo alla macchina, infiliamo un foglio bianco, e cominciamo a girarci attorno, all'idea. Poco per volta la dipaniamo, senza sapere veramente di dove vengano le parole, e alla fine (qualche volta ci si mettono due o tre giorni) rileggiamo perplessi e ci diciamo: « Ah, è così che stanno le cose... ». Spesso non sappiamo di sapere ciò che raccontiamo. In viaggio, in una città sconosciuta, abbiamo visto migliaia di cose. Solo poche riappaiono nella nostra prosa, e alcune di quelle poche che servono non ci siamo accorti di avere osservato.

Scrivere commedie è tutt'un'altra cosa. Non si scrive nulla se prima non si è pensato a fondo tutto, altrimenti si scrive inutilmente. Ogni personaggio va inventato dalla nascita. Dobbiamo sapere cose di lui che non raccontiamo, perché non servono, ma che potremmo sempre raccontare. Ciò che è successo tra loro, prima che si alzi il sipario, l'antefatto, risalendo lontano, ci deve essere noto come faccende di casa nostra. Poi vi è il problema della narrazione teatrale che ha le sue leggi. Si devono portare davanti al pubblico uomini e donne che parlano « come nella vita » (e se parlassero realmente come nella vita sarebbe una catastrofe, vedi le registrazioni su nastro magnetico di qualsiasi conversazione). Si devono lasciar soli, quando è necessario (per cui ci si deve liberare in tutti i modi leciti degli altri). Deve succedere sempre qualche cosa. Che cosa? Hai mai pensato che i personaggi di commedia non hanno nulla da fare? Nessun importuno li disturba, non lavorano, raramente mangiano, pochi avvenimenti imprevisti o

assurdi interrompono la loro esistenza. Non gli capita mai nulla di ciò che empie le nostre giornate. L'azione si svolge serrata, inaspettata, logica. Non si deve sprecare un minuto, non si butta una parola, non un gesto è senza significato. Fatti, fatti, fatti, uno dopo l'altro, fatti necessari, ma, allo stesso tempo, senza svelare al pubblico quali sono le tue intenzioni. Senza svelare nulla? Adagio. Ti è proibito buttar fuori delle vere sorprese. Non è sportivo. Ogni sorpresa deve essere preannunciata in modo quasi invisibile.

Il racconto deve essere teatrale. Il che significa che ogni faccenda si svolge secondo uno schema interessante, non buttata là, anche se le parole che adoperi sono succose, eleganti, spiritose. L'interesse non sta mai nelle parole, ma nel gioco dei caratteri, nel contrasto tra volontà, nelle circostanze che hai fatto nascere. Per cui ciò che conosciamo meglio, l'arte di mettere parole una dopo l'altra, è quello che ci serve meno. Non si può mai scrivere, scrivere come siamo abituati a fare, una riga sotto l'altra, dipanando il pensiero o seguendo una vicenda come si segue un corso d'acqua in tutte le sue curve. Un capitolo intero di romanzo o un lungo articolo di rivista diventano sette righe, una esclamazione, un sospiro. Il solo momento in cui puoi permetterti di essere te stesso è quando scrivi le descrizioni didascaliche degli ambienti e dei personaggi. « E' una stanza piena di ricordi. La luce del tardo pomeriggio d'estate le attraversa facendo danzare i pulviscoli nei raggi. Fuori, lontano, è un suono di campane solenni ». Sono cose che non si dicono ad alta voce, che leggono gli attori, i pittori di scene, i registi. Nessuno, bada, ti dà mai un consiglio. L'unico che ho ricevuto (che fosse prezioso me ne accorsi solo costruendo e scrivendo) me lo diede Ben Hecht, a Roma, anni fa. « Ricordarsi dell'aneddoto », mi disse. Ricordarsi cioè di far succedere tutto come un fatterello a sé stante, divertente, curioso, drammatico per sé.

Di tutto il mio bagaglio precedente poco mi ha preparato a questo mestiere. Lo scrittore è un tessitore di stoffa, che va avanti a far prosa senza leggi. Il commediografo è, allo stesso tempo, un sarto e un tessitore: taglia, cuce, adatta pezzi di materiale — il dialogo — che egli stesso fabbrica. Ha due linguaggi, la parola scritta, e il movimento, l'espressione degli attori, il susseguirsi dei ritmi diversi delle scene, le luci, infine le infinite cose che non si esprimono con le parole. Tuttavia come giornalista ho conosciuto il mondo, gli uomini, il costume di paesi o di classi o di periodi storici. E come giornalista ho imparato a dire molto pittorescamente, in poco spazio. Forse l'arte di scrivere titoli più di quella di fare articoli mi ha servito.

Come tu saprai, scrivere una commedia è nulla al confronto delle arti (o delle fortune) necessarie per farsela recitare. La fai copiare, la distribuisci agli attori. Aspetti. Essi non la leggono, la abbandonano sulle pile di altre commedie, se ne dimenticano. Telefoni. Ti dicono che vanno a Fiuggi, a Salsomaggiore, partono per l'America, ma che appena ritornano si faranno vivi. Temono di offenderti dicendoti che non li interessa, quando l'hanno letta, e allora mentono, dandoti delle illusioni, e ti dicono che è una meraviglia, un capolavoro, ma non adatta a loro. La dai a capocomici, impresari, registi, con analoghi risultati. In realtà la commedia italiana fa un poco paura a tutti, perché non si sa che cosa possa risultare sul palcoscenico. Una bella commedia francese, di quelle che hanno retto il cartellone per sei mesi, o una commedia americana che è stata data a Broadway per 276 rappresentazioni, fanno gola. Si va sul sicuro. E dai torto a coloro che la pensano così?

Tutte queste difficoltà mi hanno stranamente invogliato invece di scoraggiarmi. Perché non scrivere una commedia italiana nostra, mi sono detto, con personaggi che tutti abbiamo conosciuto, con problemi e situazioni del nostro tempo?

I disarmati parla dei valori morali, delle eleganze, degli scrupoli di gente che vive a disagio nell'Italia (e nell'Europa) d'oggi. Stiamo assistendo a una profonda trasformazione del costume. Che si deve insegnare ai figli? Essere gentiluomini ed avere la peggio? Essere farabutti e vincere, vergognandosi di se stessi? Tre generazioni, il nonno Fabrizio, la mamma Fernanda e la figlia Laura affrontano lo stesso spregiudicato problema. Come lo risolvono? Devo dire che Vivi Gioi si è buttata sul copione: appena letto, vi ha riconosciuto, bontà sua, meriti che non vi erano, ed ha fatto la parte di Fernanda con arte nascosta (« Ars est coelare artem »). Carlo Ninchi e Pilotto sono perfetti nei due personaggi di Antonio e Fabrizio, che recitano con perizia consumata. Ma la protagonista della commedia è la piccola Carla Macelloni, ventenne, che sostiene scene intere con la bravura di una veterana. Contrariamente ai veri commediografi, ascoltare le mie battute dette da voci d'attore mi ha riempito di piacere. Sembravano più belle. Merito in gran parte anche di Daniele D'Anza, che ha letto nelle mie parole più significati forse che non vi fossero.

E perché (torniamo alla domanda) tutta questa fatica? Perché le cose che oggi dobbiamo dire non le possiamo più veramente dire nelle colonne dei giornali o sulle pagine delle riviste. Dobbiamo scavare di più, dobbiamo comprendere più profondamente, dobbiamo illustrare la vita che ci circonda con maggiore coscienza. Tutto ciò sarebbe noioso in un quotidiano o in un settimanale, inadatto a leggersi nella fretta. Tutto ciò, oggi, si può dire forse solo a teatro. Il teatro, quindi, per me (e per Indro Montanelli, che darà una sua commedia, *Viva la dinamite*, a Milano, e Dino Buzzati, che ne ha finita una di due atti, e Beonio Brocchieri, e tanti altri) è un nuovo giornalismo. La cosa non è nuova. Mio padre ha scritto due commedie, Fraccaroli chissà quante, Renato Simoni (quando ancora faceva l'inviato speciale) e tanti altri mi hanno preceduto. Con i saluti cordiali di

BARZINI Jr.

I DISARMATI

Giovanni Materassi e Carla Macelloni.

Vivi Gioi e Carla Macelloni.

I DISARMATI

COMMEDIA IN TRE ATTI DI *Luigi Bazzini jr.*

le persone

NELL'ORDINE DI ENTRATA IN SCENA

ELVIRA contadina toscana
PIETRO il fattorino del telegrafo
LAURA giovane sui 20 anni
LORENZO giovanotto di provincia
FABRIZIO ex colonnello di cavalleria
FERNANDA celebre bella donna
ANTONIO finanziere
IL MARINAIO

Carlo Ninchi, Vivi Gioi e Camillo Pilotto.

ATTO PRIMO

(La stanza di soggiorno di una casetta di Fernanda, una casetta solitaria sul Tombolo, in Maremma, nel cuore della pineta, lontana da tutto, di fronte al mare. E' giugno. Sono le prime giornate veramente calde dell'anno. Fuori è il silenzio estivo, fruscìo di pini, il respiro del mare, qualche abbaiare lontano. L'arredamento è la semplicità finto rustica delle persone di gusto una ventina di anni fa, pareti bianche di gesso, mobili antichi smessi dall'appartamento di città col passar della moda, libri francesi e inglesi sciupati, riviste degli anni prima, alla rinfusa, caminetto di pietra, radiogrammofono. La casa è stata aperta d'improvviso, dopo quasi un anno, e tutto ha ancora le fodere: bibelots e ritratti in cornice sono nei cassetti. Elvira, una contadina svelta e ironica, di mezza età, toscana, che viene mobilitata quando ce n'è bisogno, rassetta come capita, all'inizio dell'atto, e ricompone la scena come se la ricorda dagli anni prima, ogni cosa al suo posto. Mette grandi rami di corbezzoli e di oleandri nei vasi. Tira fuori, spolverandoli, ritratti di persone ragguardevoli. Terminato il lavoro di Elvira, la scena resterà uguale negli atti successivi. Il primo atto si svolge la domenica mattina, tra le dieci e mezzogiorno. Il secondo, il pomeriggio tardi, poco prima del tramonto, lo stesso giorno. Il terzo è lunedì mattina. Elvira rassetta, come si è detto. Appare da una finestra la testa di Pietro, il fattorino del telegrafo).

PIETRO (*chiama a mezza voce*) — Elvira! Pss, Elvira!

ELVIRA (*gli apre la porta, poi, sottovoce, per non svegliare gli ospiti che dormono*) — Buongiorno... C'è un telegramma?

PIETRO (*entra cautamente senza far rumore, parlando sempre a mezza voce*) — Un telegramma? (*Estrae dalla borsa un pacco voluminoso di telegrammi*) Ce n'è una barca piena. Siamo stati tutta notte a scrivere, la mi' moglie, la mi' figlia ed io. Che è successo?

ELVIRA (*si asciuga le mani sul grembiule, prende i telegrammi*) — Saranno per la festa della signora.

PIETRO — Sono in francese, in tedesco, in inglese... Mi dovete trentasettemila e cinquecento lire per il recapito.

ELVIRA — Sei matto. Te ne dobbiamo solo cinquecento... Non hai fatto che un viaggio.

PIETRO — Che c'entra? Mica potevo andare avanti e indietro mille volte...

ELVIRA — Io non li ho tutti quei soldi. Ma sei proprio sicuro che son tutti per noi?

PIETRO — Sicuro. (*Legge*) « Presso Puccianti ». Vado a prendere gli altri. Mi pagherete poi. Addio. (*Esce. Elvira esamina i telegrammi sul tavolo. Riprende a rassettare canticchiando. Quasi subito appare Laura, in succinto costume da bagno a due pezzi, che si infila una vestaglia. E' molto bellina, ancora addormentata, con un cordino tra i capelli, senza trucco, sana*).

LAURA (*leggermente ansiosa*) — Ho sentito parlare... Chi era?

ELVIRA — Buon giorno, signorina Laura, come si alza presto...

LAURA — Buon giorno, Elvira. Con chi parlavi?

ELVIRA — Nessuno che le interessa... Non era « lui ». Vuole il caffè?

LAURA — Grazie. Lui, chi? Che bella mattina!

ELVIRA — Farà caldo, oggi.

LAURA — Finalmente caldo. Dormono tutti?

ELVIRA — Chi c'è? Non s'è visto nessuno ancora.

LAURA — Siamo arrivati stanotte. Una delle solite decisioni improvvise di mamma, presa dopo pranzo: « Tutti al mare... ». (*Indica la porta della mamma*) C'è lei?

ELVIRA — Non si è sentita. Compie gli anni, oggi.

LAURA — Non glielo devi dire. Falle solo gli auguri. A te chi ti ha avvisato di venire questa mattina?

ELVIRA — M'ha scritto la su' mamma, una cartolina, due giorni fa.

LAURA — Ah, le solite decisioni improvvise premeditate... Tu ci vieni mai d'inverno a pulire?

ELVIRA — Quando porto le vacche da questa parte.

LAURA — Che bella vita la tua... Le vacche sono divine...

ELVIRA — Non sa cosa dice... Son bestiacce, si ammalano, perdono il latte per dispetto, vogliono il toro, il vitello gli va di traverso... La sua è una bella vita, a Roma... Ci penso sempre, quando stavo a casa loro... C'era il cinema vicino e venivano tanti bei signori!...

LAURA — Ti piacevano i bei signori, eh? Io preferisco le vacche.

ELVIRA — E chi è arrivato ancora?

LAURA — Te lo dò a indovinare.

ELVIRA (*imbarazzata*) — Uomo o donna?

LAURA — Che domanda stupida! Uomo.

ELVIRA — Il signor Antonio?

LAURA — Come hai fatto a indovinarlo?

ELVIRA (*mostrandoli*) — Sono arrivati tutti questi telegrammi per lui.

LAURA — Te lo ricordi? (*Guarda i telegrammi*) Caspita! Quanti ce n'è!

ELVIRA (*ricorda*) — Quello che anni fa, dopo la guerra...

LAURA — ...veniva qua con mamma, nella casetta sul mare persa tra i pini, il loro nido d'amore, e tu gli preparavi le frittatine di uova fresche e l'insalatina di campo...

ELVIRA — Che dice mai...

LAURA — Non far l'ipocrita. Ti vedo: gli portavi il caffè a letto e gli accendevi il camino prima che s'alzassero... Che noia oggi! Non c'è niente che mi secca di più del vedere due vecchi far l'amore... E a me lo dai il caffè?

ELVIRA — Subito. Non parli così della su' mamma che le vuole tanto bene...

LAURA — Che c'entra? E' vecchia, no? E per me non è venuto nulla?

ELVIRA (*furbesca*) — Nulla... ah, sì.

LAURA (*ansiosa*) — Cosa?

ELVIRA — Queste rose.

LAURA (*brusca, fingendo indifferenza*) — Rose? Dammele! C'era un biglietto?

ELVIRA (*le consegna un mazzo di rose, rose di giardino, dal gambo corto, una diversa dall'altra*) — Eccole. Non c'era nessun biglietto.

LAURA (*prende le rose*) — Me lo vai a prendere, questo caffè? La smetti di chiacchierare?

ELVIRA — Non lo vuol sapere chi le ha portate?

LAURA — No. (*Prende le rose, le stringe al petto, e guarda dalla finestra di fondo*).

ELVIRA (*andando verso la cucina si ferma dietro le spalle di Laura*) — Arriva? (*Alzata di spalle di Laura*) Ah, mi par di vederlo... In bicicletta. Va, come corre. Che polverone! Si vede che ha una gran fretta di fare gli auguri alla su' mamma! (*Esce. Entra Lorenzo in colpo di vento, in pantaloni e maglietta azzurri da marinaio. E' accaldato e senza fiato per la tirata in bicicletta. Ha un settimanale arrotolato in mano. E' disinvolto e spiritoso*).

LAURA (*commossa, andandogli incontro*) — Lorenzo!

LORENZO (*disinvolto*) — Sei cascata dal letto? Come stai, «Arma segreta»? (*A Laura, mostrando il settimanale*) Ho letto. Bello. Finalmente i tuoi meriti sono di dominio pubblico.

LAURA — Dammi quel giornale! (*Tenta di portarglielo via*).

ELVIRA — Non faccia arrabbiare la signorina.

LORENZO (*legge il giornale, tenendolo lontano da Laura*) — «Giudicata irresistibile da produttori e registi...». E da me.

LAURA — Grazie delle belle rose.

LORENZO — Il giardiniere me le aveva messe in camera, come fa per mamma. Gli ho detto di buttarle... o di portarle a te.

LAURA — Che pensiero galante. Sono il secchio dell'immondizia, io?

ELVIRA — Sia gentile con la signorina... (*Esce senza aspettare risposta*).

LORENZO (*si avvicina a Laura, un poco arrabbiata, le mette un braccio attorno alle spalle, teneramente*) — No. Non sei il secchio dell'immondizia... Sei una mattina di maggio. Lasciati vedere. Se non fossi innamorato di te, mi innamorerei...

LAURA — Sei innamorato di me?

LORENZO — Ci sono tutti i sintomi! Faccio lunghe visite noiose solo per la speranza di sentirti nominare, ti parlo quando non ci sei... Aspettavo questi giorni come un ragazzino... Verrà il caldo, dicevo, verranno i bagni di mare, i cocomeri in ghiaccio, tornerà Laura nella villa accanto... Gli anni scorsi non era così... (*Serio*) Io non vado avanti in questo modo, Lauretta.

LAURA (*gli sistema il vassoio su un tavolino, glielo mette davanti, gli versa un'altra tazza di caffè, molto affettuosa*) — Perché?

LORENZO — Qua ci vuole una decisione disperata...

LAURA — Quale? (*Gli imburra un crostino e glielo dà*).

LORENZO — Si vedrà. Ma non sono sicuro di te... Qualche volta mi illudo. Poi ti penso a Roma, la reginetta dei «fast set», balli, «cocktails», cuori infranti... E mi dò del cretino. Senza dubbio, ti interessano gli altri, quelli che non hai al guinzaglio, e non me...

LAURA — Stupido. Sapessi che vita idiota, a Roma, e pretenziosa... Gli stessi tipetti sempre attorno, le giacchettine con due spacchi dietro... Ne ho la nausea. Non si sa mai di sicuro se sono uomini... E la mamma che me li spinge sotto il naso... Tu non sai le ore vuote, la melanconia, il senso di essere inutile... Anch'io ho aspettato questo giorno... Ma ho paura di credere, Lorenzo. Sarebbe troppo bello...

LORENZO — Ma chi ti può strappare al tuo mondo? (*Mostra il giornale*) Guarda. C'è scritto: «Arma segreta del nostro cinema... la riserva di domani... La Baby-doll italiana...».

LAURA — Bugie. Tempo fa mi hanno fatto un provino, per ridere. Non se ne è saputo più nulla. Poi han pubblicato quelle foto sul giornale. Taci. Me ne vergogno.

LORENZO (*scherzoso*) — Non c'è nulla sotto? Peccato. Ci contavo. Sono stufo di fare il figlio di latifondisti. Il palazzo avito a Siena, le terre in Maremma... mai una lira... Se tu fossi diventata la nuova Lollo...

LAURA — Non ho il fisico...

LORENZO — Avremmo viaggiato il mondo... Vedremmo le nostre teste a colori in tutte le edicole... Ci saremmo baciati solo davanti ai fotografi...

LAURA — E i tuoi che non mi possono vedere?

LORENZO — Non sei abbastanza noiosa e malvestita, forse. Non hai poderi pieni di sassi. Ma una volta che tu fossi diventata un istituto nazionale, un faro d'italianità, e milionaria, forse si ricrederebbero... E se non si ricredessero, non importa. Camperemmo del nostro. Si va a Hollywood.

LAURA — Oh!... Era questa la decisione disperata?

LORENZO — Non vuoi mica vivere di miseria storica, no? Tirar su dieci figli con i resti di cucina e gli abiti rivoltati?

LAURA — Perché no, Lorenzo? Avvoltolarsi in una vita qualunque come in una coperta, godersi le piccole cose di poco prezzo. Sarei capace di economie eroiche... Il panorama è lo stesso dai finestrini di seconda classe...

LORENZO (*commosso dal tono di lei*) — Lauretta mia. (*Le prende le mani*) Lauretta, mi pare che con te posso affrontare tutto, la povertà, la vita oscura... (*Eroico*) Guarda: troverei un impiego. Lo vuoi un appartamento rionale pieno di roba a rate? Tu farai la cucina... Tuttavia, se avessimo quattro soldi, non molti, sarebbe più facile. L'amore fa venire fame.

LAURA — Io so fare la pasta e la frittata.

LORENZO — Buono. Ma alla lunga stufano.

LAURA — Tu ti cerchi un impiego.

LORENZO (*dandosi delle arie*) — Ho delle idee. Ne parlavo con un amico... M'ha detto che ci penserà... Andiamo a fare un bagno noi due?

LAURA — Non si può.

LORENZO — Perché no?

LAURA — Ci sono delle ragioni. Quando ti darà questa risposta il tuo amico?

LORENZO — Presto, spero. (*Vago*) Poi ho delle offerte... Bisogna stare attenti dove ci si infila, però. C'è il pericolo di finire in un cul di sacco, come certi fessi che sprecano la vita in ufficio... Si prende la colazione con noi, si va in pineta, e si torna a sera?

LAURA — Non guastiamo tutto, Lorenzo.

LORENZO — Guastare che?

LAURA — Lo sai. Non voglio passare le ore a difendermi, tu a promettere di essere buono, poi a ricominciare... E' così difficile, con te...

LORENZO (*accarezzandola, con fervore*) — E perché devi difenderti da me? Parli come tua nonna. Oggi è la prima bella giornata, ci siamo ritrovati... Ci si vuol bene.

LAURA (*si ritira*) — Per questo. Non chiedere a me di avere forza per tutti e due.

LORENZO — Sono onesto. Potevo dirti, mi comporterò bene, fidati di me, vai tranquilla... No. Io non mi vergogno del mio amore. Non posso più vivere senza di te... Ti supplico... Non si può aspettare che babbo muoia o che io abbia un posto a trentamila al mese... Tu sei moderna, capisci certe cose...

LAURA — Cosa vuol dire? Non voglio farmi del male, non voglio pentirmi, dopo.

LORENZO — Hai ragione. (*Si stacca da lei, ombroso*) Tu vuoi essere sicura che io non ti consideri un'avventura balneare. Perché no? Ciascuno deve badare ai fatti propri. Così è la vita. Ma non è amore, Laura. E' calcolo, è strategia... E perché mi hai telegrafato? Per farmi diventare matto?

LAURA (*con grande fatica*) — Io ti voglio bene, Lorenzo.

LORENZO — Lasciamo perdere... (*Minaccioso*) Forse era meglio che non fossi venuto qui subito... Me ne vado...

LAURA — Oh, che cretino che sei. Lo so anch'io che son cose che tutti fanno senza badare... Noi due, no! Oggi, poi, non c'era neppure il tempo. Alle undici e mezzo, o a mezzogiorno, arriva lo yacht di Antonio da Livorno, l'« Autolycus ». Si deve passare la giornata a bordo...

LORENZO (*mutamento di volto*) — E' qui? L'« Autolycus »? (*Impressionato, da giovane provinciale*) Il tre alberi coi Matisse e i Renoir dentro e l'aeroplano sopra? Antonio dov'è? Arriva in elicottero in una pioggia d'oro?

LAURA (*fa cenno col mento a una porta*) — E' di là che dorme.

LORENZO (*comico, davanti alla porta, cammina in punta di piedi*) — E noi che litigavamo ad alta voce... Lui dorme tranquillo come un bambino. Ogni minuto la sua flotta di petroliere, le sue miniere, le sue holdings gli mettono sul cuscino trecentomila dollari, leggeri come una farfalla... E lui dorme... Quella sì che è vita!

LAURA (*secca*) — Te ne puoi andare. Addio, Lorenzo.

LORENZO — E non fare quella faccia da Lucrezia romana... Che ho fatto? L'idea me l'hai data tu.

LAURA — Io? Vattene.

LORENZO — O non hai il costume da bagno sotto la vestaglia? Lasciami! Non volevi fare un tuffo prima che si svegliassero gli altri?

LAURA (*chiudendosi la vestaglia*) — Non è vero.

LORENZO — Si vede. (*Si avvicina per rovesciare il bavero della vestaglia*) Guarda!

LAURA (*si difende*) — Non mi toccare! (*Laura dà uno schiaffo. I due lottano brevemente. La porta si apre e appare il nonno. Il nonno sbatte le palpebre, accecato dalla gran luce di fuori. Non ha visto nulla. Laura e Lorenzo si assestano. Il vecchio gentiluomo è accaldato e stanchissimo, le scarpe polverose, la valigetta in mano. E' vestito da villeggiante 1930, pantaloni di flanella bianca, scarpe a due colori, camicia di seta, cravatta a strisce oblique, giacca di gabardine color gelato di nocciola. Lorenzo e Laura non si guardano più: « tutto è finito » tra loro. Laura stupita e imbarazzata*) Nonno, che fai qui? Bene arrivato. (*Lo bacia su una guancia*).

LORENZO (*gli prende cortesemente la valigetta di mano*) — Ben arrivato, signor Fabrizio.

IL NONNO (*entra brancolando*) — Buon giorno, « sweetheart ». Buon giorno, giovanotto. Non c'era la macchina alla stazione. Come mai? Son venuto a piedi. (*Trova una poltrona e vi si lascia cadere sfinito*) Aah!

LAURA (*materna*) — Poveretto... Un caffè? (*Chiama*) Elvira!

IL NONNO — Grazie. Il primo caldo dell'anno...

ELVIRA (*entrando*) — Comanda? Oh, il signor Fabrizio... Bene arrivato.
LAURA (*a Elvira*) — Caffè per il nonno.
ELVIRA — Subito. (*Si avvia*).
IL NONNO (*fioco ma galante, sventolandosi*) — Sempre giovane e bella, la nostra Elvira...
ELVIRA — Lei vuol scherzare... Ho quattro figli... Gli anni passano...
IL NONNO — Non per voi. (*Elvira scompare in cucina. A Laura*) Tua madre mi aveva scritto... (*Si rovista in tasca e trova un biglietto che legge*) « Domenica 23 giugno, col treno che parte alle otto della mattina... ».
LORENZO — Ma oggi...
LAURA (*interrompendolo*) — Nonno, sai che giorno è?
IL NONNO (*ride*) — No. Non è il 23?
LAURA — Il treno era quello giusto. Hai sbagliato settimana. E' il 16.
IL NONNO — Tua madre sarà arrabbiata... Ero così orgoglioso di essermi alzato una volta a tempo... « The early bird »... Non ricordo mai le date... (*Si alza in piedi*) Riparto.
LAURA — Prendi il caffè. (*Fa sedere il nonno*).
ELVIRA (*entrando col bricco e il vassoio*) — Ecco. (*Versa e mette il vassoio davanti al nonno*).
IL NONNO — Grazie, Elvira.
ELVIRA — Comandano altro? (*Elvira esce*).
LORENZO — Lei non deve ripartire. Qui c'è bisogno di un uomo. Io me ne vado. Buon giorno. Arrivederci, Laura.
IL NONNO — Buon giorno... (*A Laura, che volta le spalle a Lorenzo, non lo guarda neppure uscire, e non lo saluta*) Chi è quel simpatico giovanotto?
LAURA — E' un maleducato.
IL NONNO (*premuroso, cavalleresco*) — Ti ha mancato di riguardo?
LAURA — Ti voleva fare bisnonno.
IL NONNO (*si strozza*) — Come? Lo metto a posto io. (*Fa per alzarsi*).
LAURA (*lo rimette a sedere*) — Non ci badare... Ci ho già pensato io. Son cose che capitano.
IL NONNO — In casa tua?
LAURA — Qua o fuori non è lo stesso?
IL NONNO — Già. Chi c'è oggi?
LAURA — C'è Antonio. Già nevicano i telegrammi.
IL NONNO (*sorpreso*) — Antonio?
LAURA — Mamma l'ha agganciato un'altra volta... Al momento buono. Riccardo è scomparso...
IL NONNO (*severo*) — Tu che ne sai di queste cose?
LAURA — So tutto. Si vive in un appartamentino, mi capitano in mano delle lettere, sento delle telefonate... Da qualche tempo si fanno drammatiche economie... Ha venduto le perle... Prende sonniferi... Poi, due giorni fa, mamma si rasserena, canta, compra un vestito nuovo, mi tratta da « micino mio »... Ed è apparso Antonio.
IL NONNO — Che modo di parlare di tua madre... E' la figlia del mio vecchio colonnello, mi par di vederlo sfilare alla testa del reggimento... Bel cavaliere. Il Conte di Torino gli strinse la mano, dopo la battaglia dei Sette Camini, e gli disse: « Bravo, "well done" ». Dopo la morte di tuo padre in Russia tua madre fu ammirevole... E' una signora.
LAURA — Che significa? Quante cose non fanno le signore oggi... E' arrivato Antonio, stanchissimo, e l'abbiamo trascinato qui, nel suo vecchio nido d'amore. Una trappola pronta. Io sono stufa, nonno, di vivere a questo modo.
IL NONNO — A che modo?
LAURA — Così. Tutti ammirano la mamma perché è così bella, sa quello che vuole, sa vivere... (*Con ironia*) Sa vivere... Tu non sai quanto mi dia fastidio... Mi dànno fastidio le bugie, le facce lustre degli uomini che vengono per casa... I ragazzini che mi dicono: « Tu che sei moderna, tu che sei figlia di tua madre... » e mi mettono le mani addosso. Come quel cretino... (*Cenno alla porta da cui è uscito Lorenzo*).
IL NONNO (*sagace*) — A me non si nasconde nulla. Ti ha dato un grande dolore? Gli volevi bene, eh?
LAURA — Non so. (*Pausa*) Forse è solo questione di anni. Nonno, tra quanto tempo mi divertirò di queste cose? Quanto ci vorrà perché anche io combini il mio primo intrigo? Dimmi: mi butterò tra le braccia del primo pretendente ricco per poi?... Avrò un giorno una figlia che mi disprezzerà, che avrà anche un poco schifo di me?
IL NONNO — Che cose vai pensando... Tua madre t'ha educata bene... Non t'ha fatto mancare nulla... Nessuno scandalo l'ha toccata.
LAURA — E' proprio questo, vedi... (*Entra la mamma, in vestaglia. E' Fernanda, una bella donna che « sa vivere ». Sotto la perfetta padronanza di sé, c'è, forse, la paura di essere lasciata sola e dimenticata. Vede con sorpresa il nonno, che si alza per salutarla*).
LA MAMMA (*risata mondana*) — Che sorpresa! Che fai qui?
IL NONNO (*le bacia le mani*) — Fernanda cara... Ho sbagliato solo il giorno... Se non mi vuoi, me ne vado... Sei bellissima... (*Citando D'Annunzio, con voce adeguata*) « ... fresca come una rugiada, un alito d'amor sopra una spada ».
LA MAMMA — Trovi? No, no, non ripartire. E' così difficile averti!
LAURA — Tanti auguri, mamma... Bene alzata.
IL NONNO — Già. Tanti auguri, Fernanda.
LA MAMMA — Buon giorno, micino mio... (*Al nonno*) Si va in yacht, oggi, con Antonio... C'è posto per tutti... (*A Laura*) E tu non sei ancora pronta? Via

di corsa... Non si riceve gente, non si fa conversazione a quel modo.
LAURA — Gente, mamma? Il nonno...
LA MAMMA — E Lorenzo? Che voleva? Elvira? Ho sentito la sua voce, poco fa. (*Al nonno*) Hai fatto colazione?
IL NONNO — Sì, grazie.
LA MAMMA (*chiama*) — Elvira!
ELVIRA (*entrando*) — Comandi! Tanti auguri, bene alzata... Il tè... Sono arrivati quei telegrammi per il signor Antonio...
LA MAMMA — E li hai lasciati là. Sono molto importanti. Li hai contati? Mettili a posto in quel cassetto!
ELVIRA — Sì, signora. (*Esegue ed esce*).
LA MAMMA (*a Laura*) — Tu spicciati... (*Al nonno*) Splendida giornata...
LAURA (*avviandosi in camera sua, riluttante*) — A più tardi... Non parlate di me. (*Esce*).
ELVIRA (*entrando con il tè, che pone davanti a mamma*) — Ecco. Comanda altro?
LA MAMMA — Grazie, Elvira. Tutto in ordine?
ELVIRA — Tutto.
LA MAMMA (*versa il tè, guarda in giro*) — I vetri sono sporchi...
ELVIRA — L'acquazzone dell'altro ieri... Avesse visto, pareva la fine del mondo.
LA MAMMA — Vai pure. Saremo in cinque a cena...
ELVIRA — Benissimo. (*Esce*).
IL NONNO — Solo quattro. C'era qui quel giovanotto, ma se n'è andato.
LA MAMMA — Andato? Innamorato che scappa buono per un'altra volta.
IL NONNO — Credo che non vorrai più riceverlo... Ha mancato di rispetto a Laura...
LA MAMMA— Che ha fatto?
IL NONNO (*imbarazzato*) — Molto grave... La voleva, come dire?, « He wanted to seduce her... ». Come hai permesso questa amicizia?
LA MAMMA — Io? Laura fa quello che vuole... Disprezza e svillaneggia i miei amici... Vuole essere « naturale » e « sincera »... E non « ipocrita », dice, perché la buona creanza è ipocrisia... Essere « naturale e sincera » per lei significa non pettinarsi, frequentare gente sconosciuta e impossibile, studiare dattilografia, disobbedire e rischiare di farsi far madre dal primo venuto... (*Mangia. Pausa. Con sentimento*) Io non so dove andrà a finire, tua nipote. Tu non immagini quanto mi angosci. Dopo tutto ho sacrificato la vita per lei... Laura mi è grata? Mi odia.
IL NONNO — Son tutte così...
LA MAMMA (*addolorata*) — Ma la mia piccola Lauretta, la mia bambina! Qualche volta ho paura. Sono così stanca... così sola! (*Appare Antonio dalla camera da letto. E' già vestito e rasato. E' un uomo solido, deciso, con modi franchi e un poco brutali, qualche volta. Simpatico. La mamma si ricompone troppo presto*) Bene alzato! Hai dormito bene? (*Al nonno*) Ti ricordi Antonio, non è vero? (*Ad Antonio*) Mio suocero...
IL NONNO — Ma se ci conosciamo da anni...
ANTONIO (*bacia la mano alla mamma*) — Ho dormito benissimo... Ero sfinito... E tu? (*Dà la mano al nonno*) Io conosco lei da più tempo che non lei me...
IL NONNO — Come?
ANTONIO (*alla mamma*) — Tanti auguri... Ho una fame da cavallo.
IL NONNO — Io vi lascio... Vado a cambiarmi...
LA MAMMA — Il bagno rosa è libero...
IL NONNO — Il rosa è sempre stato il mio colore. (*Il nonno esce con la sua valigetta*).
ANTONIO — Ho dormito come un sasso. Non mi capitava da anni. Che posto benedetto! L'odore dei pini, gli usignoli, il mormorio del mare... Non c'è telefono e nessuno sa dove sono...
LA MAMMA — Sono arrivati questi telegrammi... Te li ho fatti mettere in luogo sicuro. (*Glieli consegna*).
ANTONIO (*li fa passare tra le mani e li lascia cadere, senza aprirli*) — Che Dio li stramaledica tutti! Hanno già scoperto dove sono... Sarà stato il capitano dello yacht... quell'idiota.
LA MAMMA — Ma non c'è nulla di urgente?
ANTONIO — Sono tutti urgenti... Decisioni da prendere subito se no si perdono milioni di dollari... (*Ne lancia qualcuno di qua e di là*) Lasciami godere di questa pace e di questo silenzio... Ho sempre dormito come un bambino, qui. Ti ricordi quella notte che scoppiò il temporale, lampi, tuoni, pioggia a secchi che sembrava che cascasse il mondo? Il vento portava via le tegole ed io non mi sono neppure svegliato.
LA MAMMA — Tornavi dalla prigionia...
ANTONIO — E non avevo un soldo. La povertà concilia il sonno.
ELVIRA (*entra con un vassoio*) — Ben alzato, signor Antonio.
ANTONIO — Oh, la nostra Elvira! A vederti mi sento dieci anni di meno! Come va?
ELVIRA — Da povera gente... Non mi lamento. E lei? Mi han detto che si è fatto ricco. Son proprio contenta. Avesse qualche posticino per noi, un portierato? (*Gli toglie un peletto dalla giacca*).
LA MAMMA (*secca*) — Via, via...
ELVIRA (*avviandosi*) — O un posticino di fattorino per il mi' figlio grande... E' così volonteroso.
ANTONIO (*ridendo, a Elvira*) — Si vedrà. (*Poi mangiando, con la bocca piena di crostino, esprime la pietà per se stesso, che è dei ricchi*) Fernanda, ti ricordi quella quaglia che raccogliemmo sulla spiag-

gia, sfinita per il viaggio? La curammo insieme. Io sono nelle stesse condizioni.

LA MAMMA (*soridendo, signora*) — Appena fu in forze riprese il volo. Lo ricordo benissimo.

ANTONIO — Sei cattiva... Lo so: devo essere a Parigi senza fallo domani mattina. Non posso scappare, nascondermi... Mi pare qualche volta di essere di nuovo in campo di concentramento: i miei affari sono una ragnatela, ed io, al centro, il ragno prigioniero. Non hai idea... Son persino diventato proprietario di una fonte di acque purgative...

FERNANDA — Ho compassione di te. Tutto per gli altri, no?

ANTONIO — Non prendermi in giro. I primi tempi lo facevo per me, per i soldi. Ma ora che vuoi che me ne faccia? La mia è diventata una macchina per far correre gli scoiattoli, che non si ferma mai... New York, Riyad, Montecarlo, Amburgo, Genova... Via... E sempre solo... Non c'è più neppure il gusto di superare le difficoltà... Per me, ormai, tutto è facile, tutto è possibile.

FERNANDA — Tutto?

ANTONIO — Gli affari, dico. Lo so, mi son proibite le cose che son permesse a tutti. Un po' di pace, avere qualche amico. Le belle cose semplici. Ricordi le nostre conversazioni di fronte a questo camino acceso? Io raccoglievo la legna, accendevo il fuoco, tu facevi il tè. Qualche volta invece si stava zitti, senza accendere la luce, al tramonto, felici...

FERNANDA (*con tenerezza*) — Ricordo.

ANTONIO — Perché non ci siamo sposati?

LA MAMMA — Perché non me l'hai chiesto. Perché ti sei innamorato di quella puttana di Elisabetta. E hai sposato lei.

ANTONIO — Per così poco tempo...

LA MAMMA — E' sempre tua moglie.

ANTONIO — Forse perché tu non credevi in me. Tu non sei stata mai mia. C'era sempre qualcosa di remoto, di inaccessibile, in te... La tua superiorità verso il cafone all'arrembaggio...

LA MAMMA — Ti si vuol bene, e tu scompari... Poi ritorni... Perché sei tornato?

ANTONIO — Una ispirazione... Ho letto il tuo nome su un giornale insieme a quello di tua figlia. Eravate a qualche ricevimento.

LA MAMMA — Bene. Torni e tutti devono essere liberi, sorridenti, fare quello che ti capita in mente, il tuo ultimo capriccio... Hai perfino tentato la porta di camera mia, questa notte. Credevi di trovarla aperta? Tu, quello che vuoi, lo prendi, come un ragazzino maleducato, e ti dimentichi degli altri, che gli altri sono fatti di carne, come te, soffrono, come te... Non ti ferma nulla?

ANTONIO — Mi ha fermato la tua porta chiusa.

LA MAMMA — E se ti dessi retta? Se ti aspettassi come una stupida Penelope?

ANTONIO — Oh, se tu ne avessi la forza... Ho sempre voluto tornare a te, Fernanda. Non so perché. Forse perché sei la sola che mi ha voluto bene tanti anni fa, quando ero ancora un uomo... Per le altre sono solo un nome, un personaggio da fumetti... Un sacco di carta moneta a cui si parla con cautela, come coi matti o coi tiranni, che si lusinga, a cui si mente sempre, a cui si permette tutto... Ti chiedo scusa se sono tornato così all'improvviso. Ma se tu mi volessi bene...

LA MAMMA — Ho sempre avuto paura di volerti bene...

ANTONIO — Perché? Ti farò del male. Non vuol dire. Ho bisogno di te. Tu hai bisogno di me. Anche tu sei sola, come me. Lascia che ti dia dei soldi... Mi farebbe tanto piacere... Sei senza una lira.

LA MAMMA — Il giorno che accettassi dei soldi, non sarei più la stessa... Non capisci?

ANTONIO — Perché?

LA MAMMA — Non mi puoi comprare. Non sarei più io. Non avrei più diritti... Non potrei parlarti come ti parlo ora. Non potrei chiudere la porta...

ANTONIO — Allora dimmi cosa vuoi? Una donazione inalienabile? Un vitalizio? Vuoi che ti sposi?

LA MAMMA — Non è questo. Sono povera, nei pasticci, sono sola, non so come andare avanti... Che vuoi che ti dica? Non mi tentare. Non parliamo di soldi.

ANTONIO (*secco, quasi brutale*) — Perché non si può parlare di soldi con voialtri? Dopo tutto, vi fanno comodo, li spendete; invidiate, ammirate quelli che li hanno, fareste salti mortali per averne... Le bassezze che vi ho visto fare, oh, non a te, agli altri... La sola cosa che non sapete fare è guadagnarli...

LA MAMMA — E se accettassi, diciamo, un aiuto. Saresti capace di non ricordarmelo?

ANTONIO — Non ne avrei bisogno, se te ne ricordassi tu...

LA MAMMA (*tace a lungo, poi, con voce strana*) Ma si può sapere che vuoi? Non mi torturare!

ANTONIO — Voglio... Non so. Son fatto così. Tu mi provochi. E' il tuo modo di fare. Forse è il mio dispiacere di avere sbagliato tutto, con te... Tu sai tutto. Sai come si vive... Io sono un vagabondo... Non ho avuto il tempo di imparare nulla. Mi irrita la tua calma, vedi, le tue parole fredde, la porta chiusa... Tu avresti potuto farmi felice. Sei egoista. (*La mamma, che ha finito di mangiare, si alza, aggiusta i fiori e i rami verdi nei vasi. Entra il nonno, cambiato: si è tolta la giacca e la cravatta, e si è rimboccato le maniche*).

IL NONNO — A che ora arriva questo yacht?

ANTONIO (*con voce normale, controllata*) — Tra poco, tra le undici e mezzogiorno. In mare non si sa mai, dipende dal vento, dalle correnti...

IL NONNO (*si siede e si sventola con un giornale*) — Che caldo...
LA MAMMA — I primi caldi si sentono di più.
IL NONNO (*dopo una pausa*) — Già.
ANTONIO — Che pace.
IL NONNO (*dopo una pausa*) — Già. (*La mamma si alza, raccoglie i resti della colazione, chiama Elvira, le consegna la roba*).
ANTONIO — E lei come se la passa?
IL NONNO — Non c'è male. Ho molto da fare.
ANTONIO — Che fa? (*Elvira e la mamma escono*).
IL NONNO — Ho guai infiniti.
ANTONIO — Che guai?
IL NONNO — Non voglio annoiarla. Mi vogliono portar via la casa.
ANTONIO — Il villino nel quartiere Boncompagni? Quello con le sfingi sul cancello? Lo conosco benissimo. Quando son venuto a Roma, abitavo da ragazzo poco lontano... Noi si viveva modestamente. Papà era impiegato. Io sognavo un giorno di fare una vita come la sua. Spiavo le bellissime donne entrare da lei, le donne di cui tutti conoscevano il nome... Quando davate una festa, l'estate, spiavo i saloni illuminati, i camerieri coi vassoi colmi di bicchieri... (*Ride*) Una notte la principessa Flora di Campaldino si nascose dietro un boschetto di lillà con Fausto Pancaldi, a due metri da me, e gli diceva... (*Voce dannunziana*) «Hai l'odore di un fauno... Ah, ah, ah! L'odore di un fauno».
IL NONNO — Ah? (*La notizia, anche dopo tanti anni, lo secca ancora*) Flora? Con Pancaldi?
ANTONIO — Io guardavo lei, Fabrizio, come si vestiva, le ghette, il paltò stretto col bavero d'astrakan, il bastone di malacca... L'ammiravo, sa. Mi sembrava che lei conoscesse tutti i segreti, che la sua fosse la vera vita, la sola degna di essere vissuta. (*Cambia voce*) Ma perché le portano via la casa? Con che diritto? Si difenda?
IL NONNO (*riluttante*) — Non ne parliamo...
ANTONIO — Parliamone. Posso aiutarla.
IL NONNO — La casa, l'ho venduta in un momento duro.
ANTONIO — Allora non è più sua.
IL NONNO (*sorride per l'ingenuità di Antonio*) — No, no. E' mia. L'ho venduta a un carisimo amico... M'ha pagato, m'ha tolto dai pasticci, e m'ha pregato di restarci, come fosse roba mia... L'aveva fatto per speculazione. Il terreno aumentava ogni anno di valore. Ora è morto. Gli eredi mi han dato tre mesi per andarmene... (*Indignato*) Casa mia, capisce? Quella che m'ha lasciato mio padre, dove son nati i miei figli... E dove vado? Non ho un soldo. Cose da pazzi...
ANTONIO — Quel suo amico le avrà dato qualche documento, una lettera?
IL NONNO (*con dignità*) — Non l'avrei accettato. Mi bastava la sua parola.
ANTONIO (*ride*) — Ah, ah, ah! Il torto è suo. Lei ha stretto un «gentlemen agreement» con un morto. I morti non sono «gentlemen».
IL NONNO — Dice? Che mondo...
ANTONIO — Non è colpa del mondo... Il mondo ha sempre ragione. Vede, non ci sono più, oggi, le vecchie leggi a lei care, le proibizioni, i rispetti che lei osservava. Non ci sono più gentlemen. Non so se ci fossero anche allora. Oggi, come in una città bombardata, ognuno ruba ciò che vuole, tra le rovine, ciò che gli serve, ciò che gli piace... Ruba? No. Neanche. Prende. Si faccia furbo, Fabrizio, prenda e non si faccia fregare dagli altri...
IL NONNO — E' difficile alla mia età. Che vuole che prenda?
ANTONIO — Bella era la città quando era intatta, quando io spiavo le feste da ballo in casa sua, dietro il cancello. Tutto era vero. Veri i signori, le belle donne, veri gli onori, vera la ricchezza... Oggi, non so. Per godere i frutti del mio successo devo fingere che le donne che stringo siano quelle che lei invitava... Mi sembra di essere arrivato di nascosto a una festa, a cui non ero invitato, ma troppo tardi, quando gli altri sono già partiti, i gelati squagliati... I saloni sono quelli. Ma io sono quasi solo. I camerieri non mi rispettano. Il padrone di casa è andato a letto. (*Con amarezza*) E' difficile, vede, far finta di divertirsi...
IL NONNO (*a se stesso*) — Prendere, prendere ciò che si vuole.
ANTONIO — Provi. (*Convincente*) La sua casa, per esempio... Ci sarà qualche cavillo per impiantare una lite... E intanto passano gli anni e lei ci abita. E chi sono questi eredi? Facciamogli paura. Denunciamo qualche loro malefatta sul giornale, nel nome dell'onestà e della verità. Le darò un mio avvocato, un giurista insigne e abile mascalzone. Utilissimo. Lasci fare a me.
IL NONNO (*turbato*) — Non vedo perché lei si dovrebbe disturbare...
ANTONIO — Nel nome della mia antica ammirazione.
IL NONNO — Flora con Pancaldi...?
ANTONIO — Che donna... (*Guarda l'orologio*) La barca è in ritardo... Ho telegrafato ordini precisi... (*Sta per alzarsi*).
IL NONNO (*senza accorgersene, dopo l'ultimo discorso, si mette al servizio di Antonio, per cortesia, e anche per l'innata abitudine dei signori di servire i potenti*) — Non si muova! (*Prende un binocolo dall'attaccapanni*) Vado io. Vado a vedere se si avvista all'orizzonte. (*Esce verso il mare. E' un altro uomo, sollevato, più giovane*).

ANTONIO — Grazie. (*Mentre il nonno e Antonio scambiano queste ultime battute, è entrata Laura, esattamente quando Antonio dice:* « *Ci sarà qualche cavillo per impiantare una lite...* ». *Ascolta e registra. Non parla. E' vestita, pronta per la gita in yacht. Prende un frutto da un piatto e comincia a mangiarlo, guardando distrattamente dalla grande vetrata. Uscito il nonno, Antonio si volta verso di lei*) Come stai?

LAURA (*pigra, guarda la pineta, forse per vedere se torna Lorenzo, poi si scuote*) — Buon giorno.

ANTONIO — Si vede nulla?

LAURA — Che cosa?

ANTONIO — Arriva la mia barca?

LAURA — Non so. Non guardavo. (*Volta il capo verso il mare*) No. Non direi.

ANTONIO — Che aspetti?

LAURA — Nulla.

ANTONIO — Io lo so chi aspetti... Stai tranquilla... Tornerà. Come si chiama?

LAURA — Lorenzo.

ANTONIO — Tornano tutti i Lorenzi. Tornano sempre.

LAURA — Non me n'importa. Per me, può anche morire affogato. (*Si stacca dalla finestra, va al radiogrammofono, mette un disco moderno, languido e sensuale, molto di moda*) Che caldo!

ANTONIO — Ce n'è molti di Lorenzi?

LAURA (*si mette semisdraiata sul divano, le gambe in disordine, una sulla spalliera, mordendo il frutto, con noia*) — Vari. Perché?

ANTONIO — Perché ti sei fatta molto, molto bellina.

LAURA — Così dicono. (*Canterella. Morde il frutto. Rifacendo il verso a un ammiratore*) « Ti sei fatta molto, molto bellina... Me lo dai un bacetto? ». Uff, che noia.

ANTONIO — Noia di che?

LAURA — Della mia vita. E' noiosa.

ANTONIO — Hai quello che vuoi, la mamma che ti adora, casa al mare, casa a Roma, sci d'inverno, la foto sui rotocalco... Che vai cercando?

LAURA — Hai ragione. I vecchi mi pizzicano in filobus... Le amiche mi odiano... Che deve chiedere di più una ragazza? Eppure mi secco da morire. Sono sola come un cane randagio.

ANTONIO (*affettuoso, perché Laura più la guarda e più gli piace*) — Non dire cretinerie! (*Si alza, si stira, canticchia con lei, guarda l'ora*) La barca non arriva... (*Chiama di fuori*) Fabrizio, Fabrizio!

IL NONNO (*appare solerte, come un ufficiale subalterno messo di vedetta, il binocolo tra le mani, all'altezza del colletto*) — Eh?

ANTONIO — Si vede nulla?

IL NONNO — C'è qualcosa... Quanti alberi ha l'« Autolycus »?

ANTONIO — Tre. E' dipinto di blu...

IL NONNO — Deve essere lui... Non sono sicuro. Vado a vedere... (*Scompare di nuovo. Va in fazione*).

LAURA (*fra sé*) — Autolycus: « Tutto lupo ». Dio dei ladri...

ANTONIO (*che era in piedi, mentre parlava col nonno, si siede sul divano accanto a Laura, in modo familiare, con la testa di lei vicino alle ginocchia*) — Hai tuo nonno...

LAURA (*mordicchia il frutto, canta l'aria del disco, volta il capo all'insù per rispondergli*) — Buono quello. Non capisce nulla. E' un gentiluomo. Vede dappertutto persone dabbene e prende certe fregature... Non sa che giorno è, è pieno di charme, povero nonno, e non sa neppure che siamo nel '57. E' un disarmato.

ANTONIO (*le accarezza i capelli*) — C'è tua madre.

LAURA (*fredda, pacata*) — Mia madre mi odia... Mi odia perché sono cresciuta e lei invecchia. Mi ha tenuto in trecce e sottanine fino a ieri. Mi rimprovera davanti a tutti come fossi ancora una bambina. « Ti sei lavata i denti? ». Quando sono gentile con qualcuno che m'interessa, dice: « Stai composta. Ti comporti come una sgualdrina ». E lei, certe volte... Vuol sapere tutto, con chi vado, chi mi ha scritto, cosa dico, a che ora torno... Forse è gelosa. (*Con passione*) Oh, se avessi una madre come le altre, bruttina, semplice, grassa, contenta di ingrassare, ansiosa di diventare nonna... Come le vorrei bene!

ANTONIO — Tu devi capire, aver pazienza. Tra pochi anni gli uomini guarderanno solo te.

LAURA — A me non me ne frega niente, che guardino me o lei... Vorrei essere brutta. Non faccio nulla perché mi guardino. Te lo giuro!

ANTONIO (*le prende la testa sulle ginocchia, accarezzandola leggermente*) — Appunto. L'offesa è ancora più grave.

LAURA — E' il non aver niente da fare che rende ogni cosa difficile. Ogni parola sembra piena di significati da scoprire. Dietro ogni gesto c'è una manovra, un'intenzione da cui difendersi... Si lotta contro le ombre. Tutto ingigantisce nella noia e nel vuoto. Finché non se ne può più. Sto studiando stenodattilografia... lei non vuole... Per liberarmi di me e di lei... Voglio scomparire anonima in un ufficio come tante altre... Potrei fare l'interprete alle Nazioni Unite... Quando penso a tutte le governanti che ho avuto... Se non avessi tanta paura farei l'hostess... Oppure un giorno o l'altro scappo...

ANTONIO — Hai deciso con chi?

LAURA — Non so... Se conoscessi uno scienziato atomico... Tenergli casa nel deserto, mentre lui fa gli esperimenti... O un giovane attore che ha studiato Stanislawski e che vuol fare carriera.

ANTONIO — L'altra sera Ariberti, il regista, m'ha detto che t'ha fatto un provino a Roma...

LAURA — Le solite pagliacciate... Non se ne è saputo più nulla. A me, poi, il cinema non interessa.
ANTONIO — Peccato. Ariberti m'ha detto che sei riuscita bene. Ti vuole assolutamente per un film a Parigi, sei il tipo di cui ha bisogno... Dice che senza di te non può fare nulla...
LAURA — Che tipo?
ANTONIO — Il tipo tuo, suppongo.
LAURA — E qual è il mio tipo?
ANTONIO — Bellina, moderna, curiosa, scontrosa, acerba. Dice che tua madre l'ha mandato al diavolo.
LAURA — Vedi? E' gelosa. A me non ne ha detto parola.
ANTONIO — Ariberti mi ha scongiurato di convincerti... Lui lavora per una società che è diventata mia, non so come... Ma se a te non interessa...
LAURA — E' un bel film?
ANTONIO — Non so. Costerà cinquecento milioni. Dovrebbe essere bello... Potresti venire a Parigi con me domattina per parlargliene...
LAURA (*ha la vertigine e si ritrae*) — Domattina? Con te? Sei matto? E le mie lezioni?
ANTONIO (*carezzandola*) — Di stenodattilografia? Hai il passaporto pronto?
LAURA — Lo porto sempre con me. Non si sa mai.
ANTONIO — Il mio aereo è a Campino alle dieci... E' molto bello. C'è un bagno tutto d'onice che mi è costato una fortuna... C'è il telefono. Puoi parlare con tutta Europa...
LAURA — A Parigi?
ANTONIO (*sollecitato dall'idea, nata allora, attratto dalla bella ragazza fresca, sdraiata voluttuosamente accanto a lui*) — Parigi è una bella e sordida città... Diventare celebri a Parigi a venti anni, che stupendo destino... Stasera fai le valige... Non prendere troppa roba... Compri tutto là. Io ho un appartamento al Ritz, sempre pronto... Arriviamo per colazione...
LAURA — Foie gras e campagne e l'orchestra che suona valzer di Strauss e vecchie duchesse che ci guardano di tra le palme in vaso... E se Ariberti cambiasse idea?
ANTONIO — Non cambia idea. Sono sicuro.
LAURA — E come faccio? Contratti, giornalisti, fotografi... La testa mi gira.
ANTONIO (*l'accarezza, un poco più amoroso e meno protettivo*) — Ci sarò io... che ti tengo d'occhio, che ti impedirò di fare fesserie...
LAURA — No. No. Non dire più una parola. Ti approfitti di me. Io sono una cretina, vedi? Ci credo. Sono capace di crederci. Fare la stella del cinema a Parigi... Non esiste! Basta! Non posso. (*Pausa. Decisa*) Poi ho un appuntamento dal dentista.
ANTONIO (*insinuante*) — E' meglio che morire di noia, no? E' meglio che far l'interprete alle Nazioni Unite, che vivere nella mediocrità dei piccoli litigi quotidiani... Meglio che passare il resto della tua vita a pensare a quest'ora, a quello che ti sarebbe successo se avessi detto sì, che partivi con me... Tu non hai coraggio.
LAURA (*la guarda, poi*) — Tu credi di poter fare sempre quello che vuoi, non è vero? Coi vecchi, magari. Con noi puoi trovare delle sorprese... Siamo di un'altra stoffa.
IL NONNO (*appare sulla porta, trafelato*) — E' arrivato! Tre alberi, scafo blu... Prepariamoci... Hanno staccato una lancia...
ANTONIO (*un poco seccato per l'interruzione*) — E' proprio il mio?
IL NONNO — Mi sembra di sì.
ANTONIO (*che vuole continuare la conversazione con Laura*) — Le dispiace tornare fuori e avvisarci quando la lancia tocca terra?
IL NONNO — Ma le pare? Senz'altro. (*Torna fuori*).
LAURA — Poi, io non avrei mai successo.
ANTONIO (*le prende il volto tra le mani*) — Successo? Enorme, con questa faccia di impunita e di santa... Con questo tuo corpo stagno come un tonno... Sarebbe un bel peccato nasconderlo in un deserto con uno scienziato atomico... Appartiene a tutti... (*Parlando, la tocca, per illustrare le sue parole, scherzoso, didascalico, ma anche uomo. Lei si difende poco*).
LAURA — A tutti, è un'esagerazione. Non si può essere così altruisti. Ma il dentista? (*Mette un dito in bocca*) Deve finirmi un'otturazione... (*Muovendosi si appoggia un poco a lui*).
ANTONIO (*per liberarsi di un ostacolo*) — Portiamo il dentista con noi in aereo.
LAURA — Forse non è necessario. Ne troverò uno a Parigi. E la mamma?
ANTONIO — Già, la mamma. Non ci avevo pensato. La lasciamo a casa. Ci darebbe noia. Ci impiccerebbe.
LAURA — Ma lei non si fa lasciare a casa...
ANTONIO (*ansioso*) — So cosa dirle per bloccarla... Vieni? Ci divertiremo...
LAURA (*languida*) — Non so. Mi sembra un poco precipitoso. Lasciami pensare.
ANTONIO — Son cose che si fanno senza pensare...
IL NONNO (*rientrando*) — Sono a terra. E' una splendida barca. Su, su, su, pronti, andiamo... (*Corre come un ragazzino alla porta della mamma*) Fernanda, Fernanda... Lo yacht è qua... Ce n'andiamo.
LA MAMMA (*entra vestita, vede Antonio che sta alzandosi dal divano, dove Laura è ancora pigramente semisdraiata*) — Eccomi pronta! Antonio, caro, il tuo costume? (*Chiama*) Elvira! Elvira!
ELVIRA (*entrando*) — Ecco tutta la roba... (*Ha le braccia ingombre. Entra un marinaio, si guarda at-*

torno, vede Antonio, e gli si presenta militarmente. Gli consegna un fascio di carte).

UN MARINAIO (*a tutti*) — Buon giorno... (*Ad Antonio*) Buon giorno, dottore. Sono arrivati questi telegrammi per lei questa notte... La lancia è a riva. Ai suoi ordini.

ANTONIO (*prende i telegrammi e li butta tra gli altri*) — Li leggerò più tardi. Oggi è vacanza.

LA MAMMA, ELVIRA, IL NONNO, LAURA (*consegnando al marinaio pacchi, borse, pinne, maschere, eccetera*) — Prendi, ancora questo, non si sa mai... anche lo spraytan... gli asciugamani no. Ce n'è a bordo quanti ne vuoi... (*Si spalanca la porta. Arriva Lorenzo, che ha corso per non mancare alla gita in yacht*).

LORENZO (*disinvolto*) — Temevo di non fare a tempo... C'è nulla da portare?... (*Alla mamma*) Buon giorno, Fernanda... (*Ad Antonio*) Io sono Lorenzo Monti... Lei non ha bisogno di dire chi è... (*Si stringono la mano. Antonio lo guarda con diffidente curiosità. Gli altri gli consegnano roba da portare*) E' una bellissima giornata. Vento teso da maestrale...

ANTONIO (*a Laura*) — Tornano sempre tutti i Lorenzi... (*Laura alza le spalle. Gli uomini si fanno sulla porta, ed escono, con un po' di confusione. Restano indietro la mamma, Laura e Elvira*).

LA MAMMA (*si guarda in giro*) — Non abbiamo dimenticato nulla? (*A Elvira*) Mi raccomando per stasera... (*A Laura, cambiando voce*) Dove hai imparato a comportarti a quel modo... come una sgualdrina?

ATTO SECONDO

(*E' il crepuscolo. Dalle finestre e dalla porta aperta si vede il cielo fiammeggiare rosso tra i pini neri, per qualche tempo. Poi si farà lentamente color cenere e, infine, di cobalto. La scena è vuota e buia. Nel silenzio, dopo una lunghissima pausa, si sente, fuori scena, la voce della mamma che chiama sua figlia*).

LA MAMMA (*chiama, fuori scena*) — Laura, Laura! (*La voce è chiara e tranquilla, sicura di avere risposta, quasi scherzosa. Poi la mamma chiama ancora, con voce più alta, quasi imperiosa*) Laura! Laura! (*Vi è ora una leggera ansia nella voce. La mamma ha guardato nelle poche stanze, non ha trovato la figlia, e comincia a preoccuparsi. Dopo una nuova pausa, chiama di nuovo*) Laura! Laura! (*Per la prima volta la voce riflette un sospetto. La mamma ha scoperto che Laura manca e che manca anche Antonio. Col sospetto, vi è anche la preoccupazione. Infine, un certo dispetto geloso. Infine, la mamma entra in scena. E' in vestaglia. Accende le luci. Quasi allo stesso tempo entra anche il nonno, svegliato dalle grida, che si infila la giacca, stringe il nodo della cravatta, eccetera*).

IL NONNO — Che c'è?

LA MAMMA (*drammatica*) — Laura. E' scomparsa.

IL NONNO (*ride*) — Scomparsa? Ah, ah, ah. Non è in camera?

LA MAMMA — No.

IL NONNO — Sarà al gabinetto.

LA MAMMA — Non c'è.

IL NONNO — Allora è andata a fare due passi. Fa così caldo nelle camere. Non sarà lontana. (*Si fa sulla porta, verso la pineta, e chiama, con voce tranquilla*) Uh-uh, Laura, dove sei? La mamma ti cerca. (*Alla mamma*) E se fosse andata a fare un bagno?... (*Chiama più forte*) Laura, Laura... (*Alla mamma*) Forse non ci può sentire... Tornerà. Calmati.

LA MAMMA (*si passa una mano sul volto*) — Sono una stupida. Dormivo. Facevo un sogno orribile...

IL NONNO — Saranno stati quegli scampi col curry... Un fernetino?

LA MAMMA — No, non ne ho mangiati quasi. Ho visto Laura che si avventurava in una autostrada dove passava un fiume di automobili velocissime... Volevo fermarla, correrle dietro... Laura come una sonnambula andava avanti senza badare a nulla. Le macchine l'hanno travolta. Hanno travolto anche me. Lei mi ha lanciato uno sguardo pietoso, come per chiedermi aiuto. Mi sono svegliata di soprassalto...

IL NONNO — Come vedi qui macchine non ce n'è. (*Chiama ancora, alla finestra, un poco più forte*) Laura, Lauretta! (*Alla mamma, colto da un'idea*) Sai cosa? Sarà con Lorenzo. Oggi, a bordo, - l'ho notato - lei lo voleva punire, per le sue offerte sconvenienti di questa mattina. L'ha voluto un poco ingelosire. Lui, senza dubbio, si è arrabbiato. Ora fanno pace. Lasciamoli soli. Siamo stati giovani anche noi...

LA MAMMA — Sì, giovani, ma non questi giovani d'oggi.

IL NONNO — Ti sei dimenticata che cosa eri tu e che cosa fossero le tue coetanee, alla sua età. Io me ne ricordo bene. Ah, ah. I «flirt» che conducevate. Tre o quattro allo stesso tempo. Lettere da bruciarsi appena lette, le lacrime fatte con le gocce d'acqua, ricci tagliati, fiori secchi, biglietti affidati alla cuoca, bacetti di nascosto... Deliziose cose...

LA MAMMA (*guarda nervosamente dalla finestra per vedere se arriva qualcuno, irritata dai discorsi fatui del vecchio*) — Sciocchezze. Se avessi fatto quello che ha fatto Laura oggi, a bordo dell'«Autolycus», mio padre mi avrebbe rinchiusa in un convento...

IL NONNO — Ammetto che ha esagerato un poco... Manca di misura. Ma erano sempre piccole civetterie innocenti, da gattina.

LA MAMMA — Piccole civetterie innocenti? Si tuffava e poi, poveretta, non sapeva risalire a bordo...

Non ne aveva la forza, lei che ammazzava un vitello con un pugno. E Antonio, quel cretino, dietro, che la spingeva su per la scaletta... Le prendeva il « fou rire », e lei gli ricadeva tra le braccia, e lui la rispingeva in su... E avanti così... Hai notato quando si chinava verso di lui, e si chinava continuamente, per farsi riempire il bicchiere o che so io! Piccole civetterie innocenti.

Il Nonno — Ma tu stessa avevi un costumino quasi invisibile...

La Mamma (*seccata*) — Io? E' un'altra cosa!

Il Nonno — Laura è ancora una bambina.

La Mamma — Sembra a te, che sei vecchio. Mia nonna aveva già tre figli alla sua età. Hai notato, quando si è andata a cambiare, è riapparsa con una camicia di lui addosso, che le nascondeva le mutandine? Sembrava nuda sotto. Chi le ha detto che una donna nuda, con la camicia di un uomo, è irresistibile...

Il Nonno (*sognante*) — Già. O con la giacca del pigiama di un uomo, perché non c'è altro in giro, sbottonata, con le maniche rimboccate...

La Mamma — Sei un sudicione... A lei queste cose chi le ha dette? Dove le ha imparate?

Il Nonno — E' l'istinto, suppongo. Giocando coi suoi coetanei...

La Mamma — Hanno il pudore delle scimmie nelle gabbie... Hai visto i giovani cosa fanno nelle macchine ferme per le strade di campagna?... Senza vergogna!

Il Nonno (*un poco turbato*) — Ma tu dimentichi che lei scherzava, voleva solo far geloso Lorenzo. Antonio era l'unico uomo per i suoi scopi... Mica poteva flirtare col nonno o con un marinaio... Antonio non è più giovane.

La Mamma — I ricchi sono tutti giovani. E qui sul divano questa mattina?

Il Nonno (*ride*) — Era un po' scomposta, ammetto. Ma non indecente.

La Mamma — Sembrava un'odalisca. (*Si sentono passi fuori della porta*) Zitto. Arriva qualcuno...

Il Nonno (*sorride, va verso la porta*) — Te l'avevo detto... (*L'entrata di Elvira gli toglie la parola di bocca*).

Elvira (*entrando*) — Buona sera. Non c'è ghiaccio per il pranzo, signora. S'è fermato il frigorifero.

La Mamma — Manda qualcuno a prenderne in paese.

Elvira — Subito.

La Mamma — Hai visto la signorina Laura?

Elvira — Non è tornata? E' uscita a piedi, un'ora fa. Mi ha detto che ha preso una scottatura alla schiena, che non la lasciava dormire. Bisogna starci attenti, le prime volte, non scoprirsi troppo...

La Mamma — Era sola?

Elvira — Oh, no. L'ha raggiunta il signor Antonio... Anche lui era sveglio. Si è portato via una coperta. (*Al nonno*) Per la guazza. Scende presto in questa stagione... Fa male ai reumatismi.

La Mamma (*interrompe nervosa*) — Vai pure! (*Elvira si avvia verso la porta della cucina. Al nonno*) Hai sentito?

Il Nonno (*imbarazzato*) — Saranno andati a prendere una boccata d'aria prima di cena... Che c'è di male?

La Mamma — Sì. Con una coperta.

Il Nonno — La serata è umida... (*Gesto verso la porta*) Andiamo a cercarli, vuoi?

La Mamma — Sì, andiamo. (*Ci ripensa*) No. E' meglio di no. Forse. Non so neppure io...

Il Nonno — E' freddino. Rientreranno. Aspettiamo.

La Mamma — Fabrizio, ho paura!

Il Nonno — Hai torto. Laura è svelta, sa quello che fa.

La Mamma — Per questo... Tu non la conosci tua nipote... Tutto le sembra naturale, permesso... Vive solo per sé, va per la sua strada, gli altri, io, te, Lorenzo, non esistiamo, siamo ombre.

Il Nonno — Sì, forse, ma è una ragazza onesta, incapace di ipocrisie, di un intrigo, di una bassezza...

La Mamma — Chi te l'ha detto?

Il Nonno — Me l'ha detto lei.

La Mamma — Ah. (*Guarda fuori, nervosa*) Non si vedono. Ora è già buio. Che fanno? (*Al nonno*) Non parlare. Incapace di un intrigo? E' donna anche lei. Per fare un dispetto a me, potrebbe giocarsi la vita, la sua, la mia, la tua...

Il Nonno — Tua figlia?

La Mamma — Tua nipote. Non ha nulla di mio. Sangue vostro, il vostro disordine, la mancanza di disciplina...

Il Nonno — Sì, con la educazione che le hai dato...

La Mamma — La migliore! Cos'hai da dire? Tu non te ne sei occupato mai. Io non l'ho lasciata un giorno. Le facevo ripetere le lezioni. La portavo io, ai musei... (*Con le lacrime agli occhi*) Volevo farne la mia amica.

Il Nonno (*aspro, innervosito dall'attesa, contagiato dalla paura della mamma*) — Hai sbagliato... Non la tua amica, dovevi farne, la tua figlia... Troppo facile darle la libertà di un'amica, alla pari... una complice. Dovevi darle l'esempio e l'autorità di una madre... E questo non hai fatto! Raccogli ciò che hai seminato...

La Mamma — Le ho dato la mia giovinezza...

Il Nonno — Che maniera di educarla... Una casa piena di uomini... Uomini, uomini...

La Mamma (*ferita*) — Uomini... E' colpa mia? Oh, se ce ne fosse stato uno solo, per sempre... Invece ho dovuto vivere come potevo... Sola, sempre sola. Spero che Laura abbia almeno imparato una lezione

di coraggio da me, come si va avanti, come si affronta la vita, come si difende la propria creatura... Sei ingiusto e stupido.

IL NONNO — Credi che Laura non capisse nulla? Che non sapesse chi fosse il tuo spasimante del momento? E perché? Di dove venissero i soldi? Gli agi?... Roberto... Luciano... Jimmy... e poi Riccardo... Le « avances » di Antonio, oggi, le saranno sembrate normali... Non ha mai visto nulla di diverso.

LA MAMMA — Che Dio la difenda...

IL NONNO — Se Dio non voglia, Laura... (*Angosciato, non finisce il discorso*) Ebbene, a chi lo deve? Da chi ha imparato? Rispondi! Ma sono certo che lei è meglio di te... Sono certo che non le è successo nulla. Non è tipo, lei. (*Appare Laura sulla porta. E' sola, trafelata per la corsa, pallida, un poco spettinata. Guarda i due che l'aspettano, si controlla, si dà l'aria di nulla*).

LAURA (*con finta semplicità*) — Sono stata a fare una passeggiata... Non potevo dormire.

IL NONNO — Ci hai spaventati...

LAURA — Perché? Che ho fatto di strano?

LA MAMMA (*la guarda per indovinare che cosa è successo*) — Nulla. Hai ragione. Pensavamo...

IL NONNO (*severo, per scaricare l'ansia di prima*) — Vedi, sei uscita con Antonio...

LAURA — E' proibito?

IL NONNO — Proibito, no. Poco opportuno. Ti sei comportata con molta leggerezza, a bordo. Te ne volevo parlare. Tu sei una bambina, non sai cosa fai. Lascia parlare me che son uomo e vecchio. Ci son cose che potevi fare ancora gli anni scorsi, qualche mese fa, e che oggi non ti sono più permesse... Dei giochetti innocenti che non sono più innocenti. Danno delle idee a uno che non ti conosce. E per di più, poi, vai a perderti per la pineta con lui...

LAURA — Non si può prendere una boccata d'aria?

IL NONNO — Non scherziamo. Ci sono delle forme, delle precauzioni, chiamiamole... delle « ipocrisie », se vuoi... che è necessario osservare... Senza quelle la vita diventa giardino zoologico, pollaio... Tu sei ancora una ragazza illibata, di cui nessuno parla... E' inutile che ti ricordi il nome che porti... Devi difendere questo decoro, e non per noi, per tuo padre morto, ma per te, soprattutto per te... Per il tuo futuro...

LAURA (*impaziente*) — Che stupidaggini vai dicendo?

IL NONNO (*ironico*) — Dimentico che son parole senza senso, per voi giovani d'oggi... Ai miei tempi si sarebbe detto l'onore... Avevamo il senso dell'onore, noi...

LAURA (*quasi gridando*) — Basta! L'onore... Qualche sciabolata con un marito cornuto... Noi giovani facciamo quello che possiamo... Si sbaglia, magari. Ma cerchiamo di veder chiaro, di capire, in queste rovine che ci avete lasciato, rovistiamo nella spazzatura per vedere se c'è ancora qualche cosa di utile... Onore, Patria, Famiglia, Dovere... e Buon Gusto. Che ne avete fatto? Eravate divertenti, spiritosi, eleganti, pieni di « charme », voi... E adesso? Avete rovinato ogni cosa. Che ne hai fatto, tu, della tua vita? I quattrini sperperati, il gioco, le amanti da strapazzo. C'è poco da far prediche. E non basta morire in guerra. Potessimo, anche noi. E' una scappatoia. Vivere, invece, bisogna, giorno per giorno, come facciamo noi, una vita senza più quasi un significato. (*Alla mamma*) Mamma, fallo star zitto... Non posso ascoltare queste stupidaggini.

LA MAMMA (*a Laura*) — Vieni qua. Parliamo noi due. (*Al nonno*) Fabrizio, lasciaci sole, te ne prego...

IL NONNO — E va bene! Sbrigatela te. Le mie sono idee troppo antiche. « I don't know what we're coming to... ». (*Esce. Il nonno è andato via offeso. Le due donne lo hanno guardato uscire. Poi la mamma si avanza verso Laura e la prende tra le braccia. Laura si stringe sul petto della madre*).

LA MAMMA (*trepida, ma contenuta*) — Lauretta...

LAURA — Mamma...

LA MAMMA — Bambina mia...

LAURA — Ti chiedo scusa...

LA MAMMA (*la bacia leggermente*) — Di che? (*Sorride*) Ti scuso... Dove sei stata?

LAURA — A far due passi, fino alla collinetta. Era un bellissimo tramonto (*Scoppia a piangere*) Oh, mamma!

LA MAMMA (*consolandola*) — Io ti ho cercata come una pazza, ti ho chiamata... Non sentivi?

LAURA — Perché mi cercavi?

LA MAMMA — Ho fatto un sogno... Tu stavi sull'orlo di una grande autostrada... Non te, adesso, grande... Piccola, col vestito bianco a pallini rossi...

LAURA — Quello coi volants e le maniche a palloncino?

LA MAMMA — Quello. E stavi per attraversare... Io volevo gridare. Tu andavi avanti senza badare a nulla... Facevi la faccia di quando non vuoi dar retta...

LAURA — E poi?

LA MAMMA — Le macchine ci venivano addosso... a te... a me...

LAURA — Avevi paura?

LA MAMMA — Tanta. (*La stringe a sé*) Bambina mia dolce... Che cosa ti è successo?

LAURA — Niente.

LA MAMMA (*con tenerezza*) — Non dirmelo se non vuoi...

LAURA — Niente, te lo giuro. Sono scappata di corsa. (*Nasconde il volto nel petto della madre*) E' troppo orribile... umiliante.

LA MAMMA — Dov'è Antonio?

LAURA — Non so. L'ho lasciato là.

La Mamma — Che ti ha fatto?
Laura — Che ti posso dire? Lo immagini...
La Mamma — E' un mascalzone. E tu?
Laura — Non capisco come hai potuto voler bene a quell'uomo.
La Mamma — Tanti anni fa. Era un altro uomo. Era un poveretto. Ora non sa più dove deve fermarsi.
Laura — Ho corso. Mi pareva di non arrivare mai... Non voglio più vivere una scena simile.
La Mamma — Dipende anche da te. Gli uomini sono tutti così, i ragazzini come i vecchi senza denti... Si buttano appena fai un poco la spiritosa... Però, Antonio a casa mia, con mia figlia... E' vergognoso...
Laura — Mandalo via! Dagli una lezione! Adesso che arriva digli che se ne vada, lui e la sua barca della malora. E che non torni più. Digli che non abbiamo paura di lui, te ed io, che non ci può dar nulla o togliere nulla. Digli che non vado a Parigi.
La Mamma — Perché a Parigi?
Laura — Vuole che vada domattina, sul suo aereo tutto di onice. Dice che mi farà diventare una celebre stella del cinema... Digli che se ne vada.
La Mamma — Calmati. Gli parlo io, secco.
Laura — Brava, Mamma.
La Mamma — Chi crede di essere?
Laura (*vede qualcosa fuori della finestra*) — Eccolo... (*Si distacca dalla Mamma*) Buttalo fuori come un ladro...
La Mamma — Lascia fare a me. (*Appare Antonio sulla porta. Laura lo guarda con fierezza; pregustando le parole che la madre gli dirà tra poco. Antonio guarda una donna dopo l'altra, con aria interrogativa. Poi, dopo una pausa che sarà lunga*).
Antonio — Quando si mangia? (*Si frega le mani*) Ho fame. Fa quasi freddino, ora. Si sta bene qui.
La Mamma (*a Laura*) — Va' cara. Preparati per il pranzo.
Laura — Io non pranzo.
Antonio (*gioviale*) — Che hai? Ti senti male? Su, su. E' la festa della mamma. Allegria! Ci sarà la torta e lo spumante. (*Laura lo guarda con freddezza ed esce senza dire una parola. Antonio alla mamma*) Non voglio darti dei consigli, Fernanda, ma quella tua figliola potrebbe prendere una cattiva piega... Se fossi in te me ne preoccuperei... E' troppo libera... Ti può dare delle sorprese.
La Mamma (*senza fiato*) — Non ho bisogno dei tuoi consigli. Laura mi ha detto che cosa è successo tra voi due, poco fa.
Antonio — Ah? (*Pausa*) E che è successo? Che ti ha detto? Mi interessa.
La Mamma (*severa*) — E' una cosa gravissima. (*Alzando la voce*) Io sono indignata, nauseata, di dovertene parlare. Guarda, sono calma... Non alzo la voce...
Antonio — Non è successo nulla, te l'ha detto?
La Mamma (*schifata*) — Non voglio particolari, per favore. Non mi interessano. (*Con dignità*) So solo che ti sei comportato come un cafone, un baro. Non sei degno di nessuna fiducia. Tu allunghi le mani su tutto, no? Quello che non si compra, si ruba. Hai approfittato che in questa casa non c'è un uomo, che ti metta a posto... Ci sono io. Tu non ti ricordi che esistono cose sacre... oh, non per te, ma per tutti gli altri... cose degne di rispetto: l'ospitalità, le figlie degli amici, la giovinezza e l'inesperienza di una ragazza... (*Con disprezzo*) Tu ridi. Hai ragione... Sono i pregiudizi che impediscono ai fessi di vivere come te... E' inutile parlartene... Non mi puoi capire. La gente come noi e gli svelti come te parliamo lingue diverse... Sarebbe meglio che tu te ne andassi, in questo momento...
Antonio — Che parole grosse. Ti giuro che scherzavo... Forse ho avuto la mano un po' pesante...
La Mamma — Non scherzavi. Questa mattina la volevi infiammare con la speranza di portarla a Parigi e farne una stella del cinema... Bello. Trucchi per comparse di Cinecittà... «Dipende da te, carina, se vuoi fare carriera». A mia figlia...
Antonio — Ma che vai immaginando? Questo ti ha detto? Non è possibile campare tra due isteriche come voi. Lasciami spiegare. E' una cosa semplicissima...
La Mamma — Non c'è nulla da spiegare. Vattene.
Antonio — Pensaci solo un momento. Credi che io abbia il tempo e la voglia di simili pasticci? Sedurre una ragazzina, prometterle mari e monti, figlia di amici? Quando posso allungare una mano, a occhi chiusi, prendere chi mi pare, magari una stella del cinema vera, fai un nome... Una stella già fatta, pronta... Sono un uomo tranquillo. Ho altro per la testa.
La Mamma — Io ti conosco. Ti attirava il lato canagliesco della cosa. Ti affascinava che fosse mia figlia... L'umiliazione che volevi farmi patire era divertente... Dimmi se non è vero... Ti vendicavi di me, delle cose che hai imparato da me quando eri povero... Poi, si capisce, ti saresti liberato di lei, in qualche modo... Non è la prima volta... Scompari, preghi un amico di sistemare le cose, carta bianca, qualunque somma... Hai fatto così anche per Elena... Il denaro rimedia tutto, no?
Antonio (*offensivo, freddo*) — Non ci avevo pensato. Ah, è così? Adesso capisco. La bambina si è fatta grande, bellina... L'avete buttata tra i piedi a me... Tutto è chiaro... L'avessi vista, questa mattina, sul divano...
La Mamma — L'ho veduta...
Antonio — Prima scena di seduzione. Gliele hai

insegnate tu quelle maniere? Poi, a bordo. Poi, tramonto sotto i pini... Io sono un bonaccione... Stavo per ficcarmi nel più spiacevole imbroglio della mia vita. Grazie di avermi messo sull'avviso. Si capisce, minorenne, guai, avvocati, spese a non finire, minacce di pubblicità... In America sono severissimi per queste cose... Mi avrebbero tolto il visto d'entrata... E' la legge. Cosa mi sarebbe costato tutto questo? (*Pausa*) Ciò che non capisco è perché vi siete fermati. Perché avete cambito idea? Tutto andava a gonfie vele. Bastava stessi zitto.

LA MAMMA — Che sudici sospetti! Che nausea! Laura non è minorenne.

ANTONIO — Ti dirò, la cosa non mi dispiace. Laura è una creatura deliziosa, ancora un poco acerba... Sarà perfetta tra poco...

LA MAMMA — Ma che dici mai? Sei pazzo? Che schifo!

ANTONIO — Perché, che schifo? Ammetto che nessuno, nel tuo mondo, parla chiaramente di cose simili. Si fanno senza dir nulla. Si parla d'altro. Ma io sono un cafone. Chiamo le cose col loro nome. Non è la prima volta che la madre affida in matrimonio la figlia all'uomo che ha amato. C'è tutta una letteratura in proposito... Ti dirò che c'è della tenerezza, ci sono sfumature poetiche, in una relazione simile... Perché la donna è sempre un poco anche la mamma dell'uomo che ama...

LA MAMMA (*fuori di sé*) — In matrimonio?

ANTONIO — E va bene! Io sono sposato. Non hai bisogno di ricordarmelo continuamente. Ma sarebbe un poco la stessa cosa, lo stesso schema. E non è detto che non l'avrei sposata un giorno o l'altro, quando fossi stato libero... Nel frattempo, tutti i vostri miserabili problemini si sarebbero risolti per incanto... Tu mi avresti cucito a te a doppio filo... (*Ride*) Ah, ah ah... A doppio filo. (*Cambia tono*) Quello che non capisco è perché mandi all'aria un piano così diabolico, una trappola nella quale ero più dentro che fuori. Perché? Dimmelo.

LA MAMMA (*isterica*) Basta. Basta! Te lo ordino. Vai. Taci.

ANTONIO — Ah, ecco. Ho capito. La gelosia. Tu sei gelosa di tua figlia. Il piano è andato troppo avanti. Si doveva fermare alle intenzioni, alle sfumature, ai desideri... Alle minacce. Io dovevo solo sentire l'odore di Laura... Invece il topo è arrivato quasi a mangiare il formaggio... Allora sei intervenuta tu (*Si siede accavalla le gambe*) Esatto.

LA MAMMA (*angosciata*) — Ma che dici mai? Tu non le credi queste sporche cose. Torna, per un momento, l'uomo che eri, quando eri un uomo, non un mostro. Qua non ci sono tranelli, non piani, nessuno ti vuole cucire... Laura è una sciocca, l'ammetto. Glie l'ho detto. Ha fatto la stupida con te. E con ciò? E' donna anche lei. Tu ti ricordi chi sono io? Ora sei ospite mio, in questa casa, che dovrebbe essere cara anche a te... E' forse la sola vera casa che hai avuto... E ti comporti come ti sei comportato. Antonio, dimmi, non pensi che io mi debba sentire offesa? Non per gelosia. Perché non vuoi vedere le cose come sono? Quale demonio ti ha ridotto così?

ANTONIO (*sincero*) — Non è un demonio che invade me. Il demonio invade gli altri alla mia vista. Le persone più pacifiche, più disinteressate, più inesperte si domandano, non appena appaiono, come utilizzarmi, come sistemare se stessi, figli, fratelli, nipoti... E' una legge di natura... E' più forte di loro. Anche Elvira voleva un portierato, anche il nonno aveva bisogno di un consiglio...

LA MAMMA — Io non ti ho mai chiesto nulla.

ANTONIO — Lasciamo andare. Anche tu. Tu non te ne accorgi. Il demonio agisce in segreto. Tu non hai dimenticato per un solo istante quello che sono... ciò che potrei fare per te. Te lo dimostro. Mettiamo che tutto ciò di cui mi accusi sia vero; ho tentato di sedurre, per abbandonare, disonorata e madre, se pur ricca, la figlia della mia ex amante... Io non ho paura delle parole. Ammettiamo che l'ho fatto per farti dispetto, per vendicarmi della tua bontà, attirato anche dal profumo vago d'incesto, dalla fresca giovinezza proibita... Mettici tutto quello che vuoi. Tu che dovresti fare? Buttarmi fuori di casa. Se hai domestici robusti mi fai scaraventare dalla porta. In un menage d'oggi, più ristretto, in cui si fa tutto da sé, mi dovresti spingere fuori con le tue manine... Perché non lo fai? (*Laura appare dietro la porta socchiusa. Gli altri due non le badano*).

LA MAMMA (*fuori di sé*) — Te l'ho detto, vattene.

ANTONIO — Non m'ha convinto. Non c'era fermezza nella voce.

LA MAMMA (*urlando*) — Come devo dirtelo? E poi a che serve? Te ne vai tra poche ore, domattina.

ANTONIO — No, no. Troppo facile. Tu non osi buttarmi fuori. Contro di me, vedi, ogni regola si disfa, le leggi si ammorbidiscono, la polizia stessa resta disarmata, i sacri doveri dell'onore si liquefano... Tu non mi butti fuori perché sono ricco.

LA MAMMA (*piange*) — Non è vero. Non ti butto fuori perché...

ANTONIO (*ride*) — Perché sono ricco.

LA MAMMA (*al colmo, esausta*) — Allora vattene, subito. Non ti far più vedere. Hai ragione. Non c'è altro da fare. (*Lo prende per un braccio*).

ANTONIO (*tranquillo*) — Brava. Così va bene.

LA MAMMA — E non te ne vai?

ANTONIO — Perché dovrei andarmene? La situazione è curiosa. Voglio vedere come va a finire. Partirà con me per Parigi? Resterai tu senza mezzi? Partirai con noi? O ci benedirai all'aeroporto? O rie-

sci veramente a buttarmi fuori? Come te la cavi? Ed ora vado a vedere se è arrivato il ghiaccio per il pranzo... Cocktails e champagne senza ghiaccio, non è possibile. Devo organizzare tutto per festeggiarti. Vedrai, che sorpresa! (*Laura entra completamente, guarda la madre, senza dire una parola*).

LA MAMMA (*si vergogna della figlia, apre le braccia*) — Hai sentito? Ride. Ma se ne andrà. E' un mascalzone... Vedrai...

LAURA (*fredda*) — Non importa... Hai fatto il tuo possibile...

LA MAMMA (*con fervore*) — Che posso fare di più? Mandare a chiamare i carabinieri? Minacciarlo con la pistola?

LAURA — Non puoi.

LA MAMMA — Ma non è finita... (*Esce. Va in camera sua a cambiarsi. Laura attacca un disco. Si siede con la testa tra le mani*).

LORENZO (*entrando, canticchia il motivo*) — Come stai, bellezza? Io ho la schiena che arde. Non ti sei scottata? Stavi al sole come niente fosse. Non mi toccare e io non ti tocco. La virtù delle ragazze d'oggi è spesso affidata alle bruciature del sole. Se ne va, l'« Autolycus »? Peccato. E' stata una giornata indimenticabile... Tutti quei marinai, venticinque, dice, il capitano che sembrava un ammiraglio, la colazione da « Ile de France »... E lui, Antonio, solo tutto per lui... Senza moglie, senza seccature... Io non mi sono mai divertito tanto. Quanto credi che costi una baracca come quella? Un milione, due al giorno? Lui non se ne accorge nemmeno. Magari si dimentica di avere una barca così che l'aspetta... Ti faceva una corte scandalosa. Quasi quasi mi arrabbiavo... Ti correva dietro come fosse stato un cagnolino. Cosa gli hai fatto? Tua madre ci resterà male, scommetto. E' abituata a essere lei, al centro di tutto... Gli anni passano... Non parli? Che t'è successo? Stai poco bene?

LAURA — Sono un poco stanca...

LORENZO — Un drink... Subito un drink... Un dito di whisky fa miracoli... (*Si dà da fare, cercando bottiglie e bicchieri*).

LAURA — Non c'è ghiaccio. Lo devono portare.

LORENZO — Aspettiamo (*Al nonno che entra, pronto per il pranzo*) Buona sera, signor Fabrizio.

IL NONNO — Buona sera. (*Si siede in poltrona senza parlare. Guarda una rivista*).

LORENZO — Bisogna aspettare il ghiaccio prima di prendere un drink.

IL NONNO — Aspetteremo. (*Lorenzo tace, canticchia ancora per un po', poi smette, la sua vivacità smorzata dal silenzio imbarazzante degli altri due. Finalmente entra Antonio, con un secchiello pieno di pezzi di ghiaccio, seguito da Elvira con alcuni pacchi*).

ANTONIO — Ecco il ghiaccio... Questi frigoriferi da quattro soldi... Che facce lugubri che fate. Allegria! Allegria! E' la festa della mamma, ci sarà la torta, lo spumante... (*A Elvira*) Quei pacchi mettili là... Grazie. (*Elvira esce. A Lorenzo*) Lei giovanotto, mi dia una mano... Scarti questi pacchi... Fabrizio, metta lo schampagne in ghiaccio... E' un'arte che lei deve conoscere molto bene. La prima bottiglia sarà tepida... Pazienza!... (*a Lorenzo, che scarta*) Ci sono fuochi d'artificio, che ho fatto sbarcare dall'« Autolycus ». Li attacchiamo agli alberi, a festoni... Ecco, bravo, ci pensi lei...

LORENZO — Lascia fare a me. Me n'intendo.

ANTONIO (*chiama*) — Elvira! Elvira!

ELVIRA (*appare dalla cucina*) — Comandi.

ANTONIO — La torta con le candeline accese, mi raccomando, poche, molto poche...

ELVIRA — Va bene. (*Esce. Il nonno prepara bottiglie di champagne nel ghiaccio. Lorenzo dipana festoni di mortaretti e pacchi di fuochi di artificio e se ne va di fuori, visibile attraverso la vetrata, ad appendere fuochi da tronco a tronco. Laura resta seduta e guarda in silenzio*).

ANTONIO — Quando tutto è pronto, io vado a prendere Fernanda... (*A Laura, che gli è vicina, mentre gli altri si danno da fare*) Perchè fai il muso? Non credi che la mamma sarà contenta? Su, su...

LAURA — Non credo che la mamma sarà contenta...

ANTONIO — Perché no? Non stare a ruminare parole dette... Dimentica, come faccio io... Prendi tutto alla leggera. Vivrai più a lungo.

ELVIRA (*entra con la torta dalle candele accese*) — Ecco la torta.

ANTONIO — Bene, perfetta. Meno, meno candele. (*Ne spegne e ne butta via una manata. Al nonno*) Pronto, con lo champagne? (*Sostituisce il disco con un altro*).

IL NONNO — Pronto.

ANTONIO (*a Lorenzo*) — E lei, giovanotto, pronto con l'artiglieria?

LORENZO (*affacciandosi*) — Pronto. A un cenno accendo tutto...

ANTONIO — Bravi. Laura, un bel sorriso. Io vado a prendere Fernanda. Quando riapro la porta, fuoco alle micce, stappiamo lo champagne, musica, e cantate con quanto fiato avete in gola « Happy birthday to you ». Intesi? (*Va verso la porta. Si volta per sorvegliare la scena*) Benissimo. Attenzione... (*Entra, bussando appena, dalla mamma. Nessuno parla. Tutti aspettano. Poi la porta si apre. Lorenzo dà fuoco alle micce. I fuochi scoppiano, inondano la stanza di luci livide e rossastre. Il grammofono canta a squarciagola « Happy birthday to you... ». Antonio rientra turbato, con in mano un tubetto di medicine e dice con voce severa, senza gridare*) Un momento, un momento. Fernanda sta male... Ha preso questo sonnifero... Bisognerebbe chiamare un dottore...

(*Tutti tacciono improvvisamente. Laura strozza, fermandolo, la voce del disco. I fuochi, fuori, continuano. Il nonno, nel silenzio, lascia partire il tappo dello spumante*).

LAURA (*buttandosi verso la porta*) — Mamma! Mamma!

ATTO TERZO

(*Nella stanza vuota sono ancora alcuni resti della festa della sera prima. Laura, in un angolo, è sprofondata in una poltrona, con il volto tra le mani. Non si sa se preghi, pianga, o si rimetta da una grande fatica. Silenzio. Il nonno, grave, preoccupato, entra dall'esterno, buttando il «Virginia». Guarda la nipote con pietà. Va adagio verso la porta della mamma, con espressione grave. Elvira, poco dopo, si fa sulla porta della cucina. Riappare il nonno e, senza dire parola, le fa segno di venire verso di lui. Elvira si asciuga le mani nel grembiale e obbedisce. Il nonno le parla sottovoce nell'orecchio. Elvira, con viso compunto, fa cenno di sì. I due scompaiono nella camera della mamma. La scena resta di nuovo vuota. Dopo una pausa, il nonno torna sulla soglia e si ferma, guardando Laura.*

IL NONNO (*umano, affettuoso*) — Laura...

LAURA (*si scuote, batte gli occhi, lo guarda, come svegliata in malo modo*) — Che c'è, nonno? (*La voce è angosciata. Ha paura di una cattiva notizia*).

IL NONNO — Calma, cara.

LAURA — Sono calma... (*Più tranquilla, spiegando*) Non ho chiuso occhio tutta la notte...

IL NONNO — Si è svegliata. Ha chiesto di te. Ora bisogna impedirle di riaddormentarsi.

LAURA (*balza in piedi, raggiante di gioia*) — Si è svegliata? (*Sospira di sollievo*) Sia lodato il cielo... (*Lo abbraccia e lo bacia*) Ah, nonno... che sollievo... (*Fa per correre verso la porta della mamma*) Mamma!

IL NONNO (*la ferma*) — No, no!... E' ancora tutta confusa... (*Guarda in giro, sistema bene una poltrona, vi mette altri cuscini*) La portiamo qua... E' meglio. Si distrae, sta seduta, vede gente, chiacchiera... Elvira le rifà la stanza.

LAURA (*gli dà una mano a sistemare la poltrona*) — E che ha detto? (*Nonno e Laura entrano nella camera di Fernanda. Elvira entra in scena portando coperte e cuscini. Poco dopo riescono sostenendo la mamma. Fernanda si lascia portare, debole, insonnolita, pallida, non senza una tragica nobiltà. I tre la sistemano bene, sulla poltrona, le mettono i cuscini dietro il capo, con battute a soggetto: «Adagio», «Eccoti», «Così sarai comoda», ecc.*).

IL NONNO (*a Fernanda*) — Sistemata... Vedrai che tra qualche ora sarai a posto come nuova... (*Tutti parlando a Fernanda, attonita, con vivacità e allegria posticce, per tenerla, su, senza tuttavia esagerare*).

ELVIRA — Che brutto scherzo che ci hai fatto... (*Le sistema meglio un cuscino dietro il capo*) Così è più comoda... E ora si lasci curare da noi...

LA MAMMA (*flebile*) — Grazie, grazie... (*Sorride dolcemente tra le nebbie*).

IL NONNO (*le versa due dita di medicina*) — Prendi questa... Ordini del medico.

LA MAMMA (*prende*) — Grazie. (*Beve*).

IL NONNO (*gioviale*) — Il dottore è stato bravissimo ieri sera... Gli devi la vita.

LA MAMMA — Che ha fatto?

IL NONNO — I buoni sistemi d'altri tempi... T'ha messo due dita in gola e... (*Gesto adeguato*).

LA MAMMA (*chiude gli occhi, disgustata a pensare a se stessa in una posizione indegna*) — Che orrore!

IL NONNO (*le dispone un tavolino a portata di mano, col vassoio su cui sono bottiglie, bicchieri, frutta, medicine, che Elvira va portando*) — Anche oggi è una bellissima giornata... Però non dura... E' troppo caldo... Che dice il barometro?

LAURA — Io ho una tremenda scottatura alle spalle...

LA MAMMA (*sorridendo attraverso la nebbia, come prima*) — Mettiti un po' di chiara d'uovo... (*Debole, a Elvira*) Elvira, ti ricordi la ricetta?

ELVIRA — Sì, certo, signora, chiara d'ovo sbattuta con l'acqua. Fa miracoli... (*Esce per rassettare la camera di mamma*).

IL NONNO — Infatti il barometro è sceso un poco...

LAURA (*mette ordine, raccoglie riviste che mette vicino alla mamma, parlando al nonno*) — Tu vai pure... Sarai stanco... Ormai basto io...

IL NONNO — Credi? (*Guarda l'ora*) Vado a farmi la valigia. Non vorrei perdere il treno. (*Sincero*) Mi dispiace dover partire. Ho un appuntamento a Roma... Ma torno. Torno subito, se avete bisogno di me.

LAURA — No, no, nonno. Non abbiamo bisogno di nulla. Vero, mamma?

IL NONNO — Allora... (*Esce*).

LAURA (*sempre disinvolta e fingendo allegria, per distrarre la mamma*) — Noi due non ce n'andiamo, non è vero? (*Parla un po' come si parla a un bambino ammalato*) Tu, ti rimetti... Ho fatto comprare del pesce, in paese... Triglie, che ti piacciono. Oppure... (*La mamma non ascoltta. Si assopisce. Chiude gli occhi. Laura allarmata, le ordina*) Rispondimi, mamma!

LA MAMMA (*parlando d'altro*) — Lauretta... Hai avuto paura?

LAURA (*smette la disinvoltura da infermiera e dice, con sincerità*) — Tanta, mamma.

LA MAMMA — Forse è una fortuna che sia andata così. Ti chiedo scusa.

LAURA — Scusa di che?

LA MAMMA — Di averti fatto paura... (*A se stessa*) Sono stata vile. Era così bello chiudere gli occhi... Cancellare tutto!
LAURA (*siede vicino alla mamma*) — E io? Non hai pensato a me?
LA MAMMA — Non pensavo che a te...
LAURA — Io mi sono vista sola, sola al mondo, senza il tuo appoggio, far tutto da me...
LA MAMMA (*con un sorriso stanco le prende la testa tra le mani*) — ...organizzare il funerale, gli annunci... Ti sei preoccupata degli annunci?
LAURA (*la bacia. Poi, d'impeto*) — E' stata colpa mia? Perché l'hai fatto?
LA MAMMA (*sincera*) — No, non colpa tua... Non c'è una ragione sola. C'erano le pillole sul tavolino, come al solito... Di colpo, vedi, mi parve la cosa più facile, più pratica... Andarmene... Liberarti... Restare voleva dire trascinarti nella mia vita, nei miei errori... Sola, avresti ricominciato da te, come volevi... (*Umile*) Tu non sai cosa mi è costato tirarti grande... In certi momenti, te ne accorgevi... E allora mi odiavi e mi disprezzavi. (*Gesto di Laura*) Non dir di no. Te l'ho letto in volto, girandomi d'improvviso, o spiando la tua espressione nello specchio... Pensavi che fossi una donna spregevole, «cheap», non è vero?
LAURA — No, mamma... Che dici?
LA MAMMA (*con la volubilità del narcotico*) — Non ne abbiamo mai parlato prima. Non avresti capito... Qualche volta, invece, avevo paura per te... quando non mi odiavi più... ma... cominciavi a divertirti della vita che facevo... E pensavo che l'avresti fatta anche tu... perché non ne conoscevi altre... (*Dolorosamente sincera*) Ieri, dovevo mandar via quell'uomo. Non ho potuto. Hai visto? Che vergogna!
LAURA (*difendendola*) — Che potevi fare di più? (*Offrendole una scusa*) Gli vuoi bene, ad Antonio?
LA MAMMA — Gli ho voluto bene... Ma non è quello.
LAURA — Basta, mamma. Parliamo d'altro...
LA MAMMA (*come sopra*) — Mi pareva, vedi, che se avessi buttato il mio cadavere tra voi due, tra Antonio e te, a qualche cosa sarebbe servito... Ti avrebbe dimenticata. E' una delle poche cose che impressionano ancora Antonio, credo un cadavere... Non si minaccia, non si ricatta, non si lusinga, non si compra un cadavere... Pensa: con un gesto solo potevo tornare, per te, quello che ero anni fa, quando tu eri bambina e la mamma era... la mamma.
LAURA (*affettuosa, imbarazzata*) — Stai dicendo cose senza senso... (*Con decisione, per crederci, lei per la prima*) Non è successo nulla!
LA MAMMA — Dimmi che mi vuoi ancora bene...
LAURA (*con trasporto*) — Tanto, mamma... Ci siamo ritrovate... Forse per questo doveva succedere ciò che è successo... (*sorride, si corregge*) che non è successo... D'ora in poi staremo sempre vicine... Si vivrà in campagna... Si sta benissimo, anche quando piove. La roba non costa nulla...
ELVIRA (*entrando*) — La camera è in ordine.
LAURA — Come si sta in campagna, Elvira?
ELVIRA — Male, signorina. In tre in un letto, ci si alza all'alba, e si fatica.
LA MAMMA (*vede un mazzo di rose su un tavolo*) — Chi ha mandato quelle rose?
LAURA (*a Elvira*) — Non capisci nulla... E il canto degli uccelli, l'odor del fieno, i fiori?
ELVIRA — I fiori mica si mangiano... (*Mostra le rose che Laura ha in mano*) Guardi quelle... Sono più belle a Roma, no? (*Elvira esce*).
LAURA (*alla mamma*) — L'ha mandate Lorenzo. A te.
LA MAMMA — Vanno messe in acqua... (*Cambiamento di voce*) Ho sbagliato tutta la mia vita...
LAURA — Non è colpa tua. Tu sei troppo bella... (*Disfa le rose, le scuote, le guarda, avviandosi verso la cucina*).
LA MAMMA (*lusingata, nella nebbia*) — Trovi? In campagna non ci vivrei. Sono come Elvira, io. Inventiamo qualche altra cosa.
LAURA (*sulla porta di cucina*) — Quello che vuoi... Purché non ci separiamo più...
LA MAMMA — Non vai a Parigi, con Antonio, ora?
LAURA (*ride*) — Te lo prometto. (*Torna verso di lei e la bacia leggermente sulla fronte*) Sta' tranquilla. (*La mamma soddisfatta, chiude gli occhi. Entra Antonio. E' imbarazzato. Si avvicina. Laura lo guarda con freddezza e disprezzo, gli volta le spalle, ed esce. Antonio chiama la mamma, che non lo vede*).
ANTONIO (*delicatamente, chinandosi su lei*) — Fernanda...
LA MAMMA (*apre adagio gli occhi, poi in un soffio*) — Ah, Antonio...
ANTONIO — Parto. Devo partire. Posso parlarti?
LA MAMMA (*stanchissima, lontana*) — Non abbiamo nulla da dirci. Addio.
ANTONIO (*obbligando se stesso a dire queste cose che gli ripugnano*) — Volevo chiederti scusa. Sono desolato.
LA MAMMA — E' stata colpa mia. Dovevo immaginarlo.
ANTONIO (*c. s.*) — No. La colpa è solo mia. Sono un disgraziato. (*Poi, cambiando voce, con pietà per se stesso*) Sono un disgraziato, da tutti i punti di vista... Da quello della gente per bene, della gente onesta... Ma anche dal mio, della gente come me! Sì, perché guasto ogni cosa... Tutto ciò che tocco si riduce in merda... Sono Mida alla rovescia! Guarda qua. Avevo un'amica: te. Per la seconda volta mi hai teso la mano... Ti ho ridotta così, che preferivi la morte... (*Le prende una mano*) Potrai mai perdonarmi?

LA MAMMA (*dal profondo degli Inferi*) — Ti perdono.
ANTONIO (*le bacia la mano*) — Tu sì. Io (*toccandosi il petto*) io non mi perdono. Perché non mi hai cacciato di casa, ieri? Lo dovevi fare!
LA MAMMA — Ho tentato. Non mi è riuscito. E allora...
ANTONIO — Allora?
LA MAMMA — Hai visto...
ANTONIO — Povera cara.
LA MAMMA (*facendogli credere che l'ha fatto per lui*) — ... Non so neppure io perché l'ho fatto... Forse anche per te... Sì... Per te... Oggi, vedi, ti ho ritrovato come anni fa... Non sei più un mostro... E anche se parti per sempre... (*Gesto di Antonio*) ... Anche se non ti vedrò mai più, sei ancora mio. Penserai a me almeno con rispetto. Addio, amore.
ANTONIO — Fernanda cara... Non posso far nulla per te?...
LA MAMMA — Nulla! (*Stanca*) Ne abbiamo già parlato.
ANTONIO — Ci deve essere qualche cosa... Chiedi!
LA MAMMA — Sì. (*Antonio attende con attenzione*) Versami due dita d'acqua minerale, per favore... Null'altro.
ANTONIO (*esegue*) — E come camperete, in due?
LA MAMMA (*prende il bicchiere*) — Grazie. (*Beve*) Ci arrangeremo. Il mondo è pieno di donne senza una lira.
ANTONIO — Vorrei sapervi almeno tranquille... Scusa: insisto più per me che per te. Per non svegliarmi la notte...
LA MAMMA — Tu non ti svegli la notte.
ANTONIO (*sbrigativo*) — Ti farò mandare un assegno all'anno. Non protestare. Un assegno all'anno è onesto. E' un assegno al mese che una signora non può accettare. Quanto ti ci vuole? (*Fernanda chiude gli occhi con orrore e stanchezza*) Ti faccio il primo subito... (*Estrae un libretto di assegni e ne scrive uno, in piedi*).
LA MAMMA — Tu non imparerai mai nulla...
ANTONIO — Che cos'altro posso fare al mondo, io? Non ho che questo, come i vecchi miliardari paralitici a Montecarlo, che fanno puntare alla roulette dall'infermiera: spendere soldi.
LA MAMMA — Povero Antonio caro... Vorresti dare un prezzo anche alla vita di una donna che ti ha voluto bene? (*Elenca le cose che lei non ha mai capito*) Tu non capirai mai che bisogna vivere con umiltà, saper perdere, cancellarsi, non spingersi avanti a gomitate... Tu non sai che c'è la gioia delle rinunce, di fare per gli altri, *fare* e non *dare*... Non hai scoperto che vincono, veramente, alla fine, quelli che non lottano, che la *vera* vittoria è degli oscuri, quelli che tu chiami vili... i fessi. (*Seducente, stanca, dolce*) Oh, come avrei amato insegnarti silenziosamente queste cose, senza che tu te ne accorgessi, standoti vicina... L'ho sognato tante volte... Una casa ti manca... un figlio... (*Si riprende, sempre recitando*) Perdonami. Parlo così perché non puoi restare... ed è già tardi. Vedi, è come se ieri sera t'avessi scritto una lettera prima di morire...
ANTONIO (*commosso, con l'assegno in mano*) — Questo, Fernanda, non è una ammenda, una riparazione... Consideralo il pagamento di un vecchio debito. Tu mi hai fatto conoscere gente, mi hai ridato la fiducia... Quel libanese, per esempio, ti ricordi? Mi ha aperto la prima porta. Senza di te, chissà dove sarei andato a finire... Ci ho pensato diverse volte. (*Mette l'assegno sotto un vassoio a portata di mano della mamma*) Guarda, lo metto qua...
LA MAMMA (*con un piccolo sorriso*) — Lo conserverò tra le tue lettere...
ANTONIO — Tu non conosci la fraternità della vita... Io so come andrai a finire... Ne ho viste tante... Qualche affaruccio, la solita «boutique» che va a rotoli... Debiti... Qualche amoretto per uomini più giovani e senza soldi... Poi la vecchiaia, i ripieghi, le vergogne, le umiliazioni. No, io ti salverò, io penserò a voi ad ogni costo. Arricchirò il nonno. Farò celebre Laura... Perché non la porti *tu* a Parigi? Io scomparirò... Per rivederla andrò al cinema... Perché no?
LA MAMMA (*che l'ha portato dove voleva*) — No, Antonio. Dimenticati di noi! (*Entra Laura con un vaso di fiori, in cui ha messo elegantemente le rose. La mamma a Laura*) Laura, Antonio ci saluta... Se ne va, *per sempre*...
ANTONIO — Oh, non per sempre, spero...
LA MAMMA — Mi ha chiesto scusa. L'ho perdonato... Perdonalo anche tu.
LAURA (*carina, simpatica, sincera*) — Addio, Antonio. Non c'è nulla da perdonare... E' stato un malinteso. (*Gli dà la mano*).
ANTONIO — Grazie. (*Le stringe la mano tra le sue*) E non credere che la mia offerta di Parigi fosse un trucco... Non ho mentito.
LAURA — Ti credo. Non parliamone più. Ora, ho altri piani. (*Alla mamma*) Vero, mamma? (*Depone le rose su un tavolino, le raddrizza con qualche tocco, e fa un piccolo passo indietro per guardarle, come fossero un quadro. Alla mamma*) Potrei metter fiori nei vasi in qualche grande albergo, come usa a Londra, non credi? Mi metto un grembiulino color mandorla, una forbice attaccata alla vita con una catenella... Porterò gli occhiali per non farmi fare la corte. (*Ad Antonio*) Che stipendio daranno, pressapoco, tu che te ne intendi?
ANTONIO — Vi lascio... Vado a mettere insieme la roba... (*Esce*).
LAURA (*alla mamma*) — Come ti senti?

La Mamma — Sollevata.
Laura — Che t'ha detto?
La Mamma — Ha capito di aver guastato la cosa più bella della sua vita. E gliene dispiace... per sé, soprattutto.
Laura — E tu?
La Mamma — Gli ho detto addio. L'ho perdonato.
Laura — Con nobile dignità? Con sollievo? Con fermezza? Con rimpianto? Gli hai detto che non abbiamo disogno di lui? Che non è irresistibile come crede, fuori degli ambienti armatoriali e borsistici? Oppure hai fatto sentire una certa nostalgia nella voce, « le charme des choses qui auraient pu être » e non sono state?
La Mamma — Niente « charme ». Detto addio, netto. Lui era affranto. (*Con pietà*) Povero Antonio.
Laura — Non ti impietosire, ora.
La Mamma — ... Dice che vuol pensare a noi da lontano, a tutti i costi, che troverà il modo, arricchire il nonno, farti diventare celebre... Voleva che ti portassi io a Parigi...
Laura (*allarmata*) — Gli hai detto di no, spero.
La Mamma — Certamente. Cosa credi? Però l'idea non è del tutto spiacevole, tu ed io, a Parigi, senza di lui... Il tuo primo film...
Laura — Non mi tradire, mamma. Non piegare. Tieni duro. E' la volta buona. Giurami che non hai giocato d'astuzia, che non l'hai impietosito, che non hai fatto la civetta moribonda...
La Mamma — Te lo giuro.
Laura (*con trasporto*) — Credi a me... Saremo finalmente felici! (*Sposta il vassoio e trova l'assegno*) E questo cos'è? (*Lo sventola in faccia a mamma*) Cos'è questo?
La Mamma (*stanca*) — Nulla. Un assegno.
Laura — Ah, questo mi aspettavo... Milioni sotto un vassoio... senza neppure lo straccio di una busta che si usa in simili casi... Ho capito, ho capito tutto! Ha pagato e se ne va...
La Mamma — Strappalo, te ne scongiuro, strappalo... Non me ne sono neppure accorta...
Laura — Perché non l'hai strappato tu? Perché non ne hai la forza! Perché è troppo grosso! Perché è quello che volevi, in fondo... E te ne ha promesso altri... E tu ti sei lasciata sedurre dall'idea di Parigi con me... Era la soluzione che cercavi... Non io e lui insieme e te lasciata a casa... Tutti e tre, invece, con te che guidi le cose, tieni tutto in mano... Tutto: la sua gratitudine per te, riaccesa... il vostro vecchio amore... il tuo perdono... e il suo desiderio per me... Ho capito!
La Mamma — Ti proibisco di dire queste cose... Sono false, false!
Laura (*selvaggia*) — Ah, adesso è tutto chiaro... Hai preso poche pillole, ieri sera... Troppo poche perché fossero fatali. Me l'ha detto il dottore. Ha detto: « Per fortuna erano poche, e sua madre non s'è ricordata di averne un altro tubetto in bagno ». Perché tu non volevi morire. Volevi *non* essere lasciata a casa, non è vero?
La Mamma (*gridando, disperata, sincera*) — Chiama Antonio e chiedigli che cosa gli ho detto...
Laura (*inesorabile, dura*) — Che importa che gli hai detto? Le parole non contano... (*Singhiozza*) Mentivi poco fa... quando dicevi che volevi vivere sola con me... Mentivi quando hai detto addio per sempre ad Antonio... (*Entra il nonno*) Mamma, mi hai mentito tutta la vita! Tu non lo sai neppure quando menti...
La Mamma — Io? Non ho mai mentito! (*A Elvira*) Ehi! Aiutami a tornare in camera mia... Sono stanchissima... Non voglio più ascoltare nessuno. Sto male. (*Sostenendosi al braccio di Elvira, rientra nella sua camera*).
Il Nonno (*allarmato, a Laura*) — C'è ancora qualcosa di nuovo? (*Ascoltando la risposta, il nonno mette adagio la valigia a terra, poi si siede*).
Laura — Sì, nonno. Antonio ha proposto a mamma di cedermi a lui dietro compenso. (*Mostra l'assegno*) Questa è la prima rata... (*Il nonno non guarda quasi l'assegno né sente la cifra... Guarda lei, stupito, tentando di capire*) Immagino che ce ne saranno altre.
Il Nonno (*allarmato, confuso*) — Come? E la mamma?
Laura — Non so come l'ha presa. Dice che non ha accettato. Ma non ha neppure rifiutato, sono sicura... Comunque, non ha strappato l'assegno, come vedi. Che si fa? Mi lascio vendere?
Il Nonno (*offeso, stupefatto, indignato*) — Ma che discorsi sono questi? Sei pazza? Non è possibile.
Laura — Ti chiedo consiglio. Dopo tutto, sei il capo di famiglia. Che si fa, nonno, in simili casi?
Il Nonno (*tagliente*) — Ma dove siamo? In Albania? Simili casi, cara, non si presentano mai!
Laura — Questo si è presentato. E allora?
Il Nonno — Avrai capito male... Chi te l'ha detto?
Laura — La mamma... Oh, non con le mie parole brutali.. Molto velatamente... E' una signora... Ma la sostanza è quella che dico io. Che si fa? Parto? Qual è la via dell'onore, nonno? Qualcuno, in questa casa, deve sapere...
Il Nonno (*dubbioso*) — Lo sai anche te... Non ci sono dubbi... E' ovvio... (*Guarda l'ora e si alza di scatto*) Perdo il treno. Ne riparleremo a Roma.
Laura (*lo spinge a sedere*) — Ne prendi un altro. Rispondi!
Il Nonno — Vorrei parlarne a tua madre. Se le cose stessero proprio come tu dici...
Laura — La mamma dorme... Se parto, vedi, state bene tutti, sistemati, felici... Se resto, nonno, si ripiomba nei mezzucci, nei debiti, nelle bugie... E

vado a star meglio anche io, s'intende... Non è che mi rapiscono gli zingari... Il mio, in realtà, non è un vero sacrificio... Molti, quasi tutti, mi invidierebbero... Non so perché esito... Sono una stupida, no?

IL NONNO (*sempre incredulo e indeciso*) — Le cose non sono sempre così chiare come sembrano, Laura...

LAURA — E' che anche tu non sai cosa dire... Anche tu non hai voglia di scegliere... Antonio non si deve contrariare... Anche tu hai i tuoi piccoli intrighi, i tuoi guai... Pensi di sistemare la faccenda della casa... Oh, Dio mio, tu non ti sottrai al tuo dovere... Questo, no! Tu non ti vendi. Ma *speri* che le cose non siano proprio così, che siano frutto della mia immaginazione... Tu speri che ci sia qualche via d'uscita elegante...

IL NONNO (*comincia a ricredersi*) — Tu pensi questo? (*Alla fine, con nuova certezza*) A me non importa nulla di quell'uomo, Laura. Lo sai. Che mi può dare? Sono vecchio, con delle vecchie idee...

LAURA (*sfidandolo*) — Dici. Ma poi, dentro, nel segreto, c'è sempre l'idea che un uomo così possa servire... Anche se non ti dà nulla, come capita sempre... C'è una strana riluttanza ad ammettere che è un farabutto, che bisogna disfarsene... che va trattato come un altro.

IL NONNO (*raddrizzando la schiena*) — Io, no. Non è vero. Non mi conosci. Non ho mai esitato... Volevo solo essere certo che le cose fossero... Non voglio fare la figura del Don Chisciotte...

LAURA — Fidati di me. E' così. Che si faceva ai tuoi tempi?

IL NONNO (*si alza, quasi ringiovanito, prende una decisione, sorride nel ricordo di altri tempi*) — Oh, molto semplice. Gli si allungava un paio di schiaffi... Schiaffi, bada, e non pugni... E gli si indicava la porta... (*Quasi didattico*) Lo schiaffo degrada chi lo riceve, il pugno chi lo dà... Con poche parole adatte.. O senza dir nulla... Più efficace... E lui doveva battersi... Sul terreno, gli si passava una lama attraverso il corpo e lo si consegnava al medico... La faccenda era sistemata... (*Torna sul discorso fatto con Antonio*) Prendere... prendere, diceva lui... Prenderlo a schiaffi!

LAURA — Senza paura delle conseguenze?

IL NONNO — Che conseguenze? (*Ride*) Perderò la casa... L'ho già persa... E poi? Resteremo... come prima... A te dispiace? A me, no. Non ho mai avuto una lira io. (*La prende tra le braccia, paterno*) Senza una lira, Laura, ma con la coscienza a posto, pulita... Ci sono io che penserò a te. Non è vero che noi due siamo fatti allo stesso modo, che ci si capisce? Faremo qualche cosa, andremo per il mondo... Io lavorerò e tu terrai casa... (*Cambia idea*) Oppure lavorerai tu e terrò casa io... Tu sai che cuoco sono... Non aver paura! Ci penso io. Penso a tutto io! Che scelta d'Egitto... Non c'è da scegliere... La via dell'esilio e non quella del disonore... Va messo a posto, quel mascalzone... (*Entra Antonio, da camera sua, pronto, con valigetta*).

ANTONIO (*mondano, cortese, affabile, disinvolto*) — Fabrizio, io rientro a Roma in macchina... Vuoi venire con me? Vado a far rifornimento e poi torno a prenderla... (*Laura non dice nulla. Guarda il nonno, con una certa trepidazione. Lo segue, quando si muove e parla, con un piccolo sorriso sulle labbra, che si spegne alla risposta di Antonio, dopo gli schiaffi*).

IL NONNO (*severo e virile come un giustiziere, non volgarmente offensivo*) — Non posso venire in macchina con lei...

ANTONIO — Peccato... Sono solo, ho la macchina vuota... Si potrebbe parlare di quella sua faccenda... Ha paura di come guido? Le prometto di andare adagio, come lo «chauffeur» di una vecchia signora... Ah, ah! (*A Laura*) Laurettina, chissà quando ci si rivede... Non fra altri dieci anni, spero... E la mamma? Dorme ancora? Me la saluti per me?

IL NONNO (*calmo e inesorabile*) — Non si tratta di questo... Non viaggio con lei perché la disprezzo... Lei è un farabutto... Se ne vada e non metta più piede in questa casa... (*Avanza verso di lui e gli indica la porta, con fermezza*) Esca!

ANTONIO (*ride, come davanti ai capricci di un bambino*) — Farabutto? Ah, ah! E' questione di punti di vista... Tutto è relativo...

IL NONNO (*sempre calmo*) — No. Lei è un vero mascalzone, da tutti i punti di vista... Ha tentato di sedurre questa povera figliola, di comprarla con un assegno... Cose africane... Non la vogliamo più vedere, ha capito? Fuori dai piedi! Fuori!

ANTONIO (*imbarazzato, tenta di cogliere l'occhio di Laura per chiederle: «Che gli piglia?». Ma Laura non lo guarda, perché fissa attenta il nonno*) — Che stupidaggini... Si calmi... Si tratta senza dubbio di un equivoco... Io non so nulla... Che cosa va immaginando.

IL NONNO (*gli arriva a tiro e gli dà due schiaffi*) — Anche bugiardo! (*Laura fissa la scena con attenzione, come assistesse ad un esperimento. Ed è un esperimento: vedere se le armi di ieri servono ancora contro i nemici di oggi*).

ANTONIO (*prende gli schiaffi senza reagire, si tocca la guancia, e dopo una pausa minacciosa*) — E adesso?

IL NONNO (*fiero e imbarazzato*) — Lei sa cosa deve fare.

ANTONIO (*torna se stesso, l'uomo brutale che non accetta di essere contrariato e contraddetto, con voce fredda*) — Lo so. Dovrei restituirle un paio di schiaffi... Ma non posso... Lei è un povero cretino... Deve ringraziare il Cielo che sono un uomo

d'onore... Se no... (*Gesto minaccioso e volgare*) Lei non sa quello che fa... A me, nessuno mi butta fuori... *Io* me ne vado, quando mi pare... e torno, se mi piace... Ha capito? (*A Laura*) E mettetelo in una casa di riposo, il nonnetto, se no chissà quante ve ne combina... (*Al nonno*) *Io* ho tentato di sedurre una giovane intemerata? *Io* ho voluto comprarla? Ma lei è pazzo... Lauretta non si compra, Lauretta fa quello che vuole... Lei non la conosce ancora. (*Al nonno*) E la rispetto, vede, m'interessa... vorrei aiutarla proprio per questo... Laura è libera! (*A Laura, preso da una subita idea*) Non sprechiamo parole inutili... Tu non puoi buttar la vita tra questa gente ridicola e sorpassata... (*Guarda l'ora*) Vado a far rifornimento. Torno tra dieci minuti. Non hai tempo da perdere. Fa' la valigia, saluta la mamma, e via... (*Al nonno*) Tanti saluti... (*A Laura*) Colazione a Parigi... (*Antonio esce. Dopo un breve intervallo si sente il rumore della macchina. Il nonno resta trasecolato. Laura si precipita verso di lui, malgrado l'insuccesso palese dell'esperimento*).

LAURA — Grazie. Nonno... Sei stato grande.

IL NONNO (*emozionato, un poco pallido, ma fiero*) — Ho fatto il mio dovere. Adesso lui mi deve mandare i padrini... (*Si aggrappa alle certezze del codice cavalleresco*) Dovrà battersi.. Se no, esce dal novero dei gentiluomini... Nessuno fa al mondo ciò che vuole... Qualcuno doveva pur insegnarglielo! Per fortuna... (*Mette un braccio protettivo attorno alle spalle di Laura*) ...ci sono io, vecchio cretino, in questa casa...

LAURA (*intenerita, lo bacia sulla guancia*) — Povero caro... Temo che aspetterai per un pezzo quei padrini... Nessuno li manda più.

IL NONNO (*consolandosi*) — Comunque, se ne è andato.

LAURA — Non ancora del tutto.

IL NONNO — Se ne andrà. (*Stringe Laura a sé con affetto, e anche come per cercare un sostegno*) E' come non fosse mai venuto, Lauretta... Dimentichiamolo... Antonio? Mai sentito nominare...

LAURA (*l'occhio intenerito le cade sull'assegno*) — Dimentichiamolo... Cancelliamone ogni traccia! (*Prende l'assegno, lo dà al nonno*) Ecco...

IL NONNO (*lo prende, perplesso, delicatamente, con riguardo, lo gira, lo legge*) — E' una somma... Che vuoi che ne faccia?

LAURA — Strappalo!

IL NONNO — Ma che dici? Non è intestato a me... Non è roba mia... Lo può strappare solo tua madre...

LAURA — La mamma non lo strapperà mai... Strappalo, tu, nonno, ti scongiuro!

IL NONNO — Ma... è contro la legge, Laura. E' un crimine... Io non posso...

LAURA (*un poco isterica*) — Ah, hai paura anche tu? Nessuno lo strappa, quest'assegno? Parole, retorica, schiaffi, padrini, la via dell'onore... Ma un assegno così non si tocca...

IL NONNO (*offeso*) — E tu? L'hai avuto in mano anche tu. Non l'hai strappato neppure tu. (*Glielo porge*) Strappalo... E' facile...

LAURA (*non lo prende, e grida sottovoce, isterica, andando in camera sua*) — Io non voglio più saperne di nulla... Sono sola... Sono sola! Nessuno mi aiuta, nessuno mi capisce... Basta... Siete tutti uguali... Basta, basta, basta! (*Esce. Resta il nonno, in piedi, con l'assegno in mano, ancora nel gesto di offrirlo a Laura che non c'è più. Si scuote. Guarda l'assegno. Lo stira con le mani. Ci mette su un peso perché il vento non lo porti via. Tutto questo, meccanicamente, di sfuggita, senza sottolineature, quasi inconsapevole, non per rispetto per la somma ma solo per senso d'ordine. Poi guarda l'ora. E' tardi. Il treno è perso quasi di certo, perché non ha più il tempo di andare alla stazione a piedi. Il nonno esprime il disappunto col volto, senza dire parola. Entra Elvira*).

ELVIRA (*premurosa*) — Se non se ne va di corsa, perde il treno, signor Fabrizio.

IL NONNO (*amaro*) — L'ho già perso. Ho perso, sempre, tutti i treni, io.

ELVIRA (*materna, protettiva, pratica*) — Che dice? Sciocchezze. Ce lo porta il mi' figliolo in vespa, alla stazione; in cinque minuti... Su, su, su, andiamo...

IL NONNO — In vespa...

ELVIRA (*raccoglie la valigia*) — L'ha messo a posto quel signore... Ho sentito tutto...

IL NONNO (*con semplicità*) — Era il mio dovere. Per Laura...

ELVIRA — I giovani sono tutti uguali, quelli d'oggi e quelli di ieri... Si fanno tentare dalle cose che, poi, da vecchi, si scopre che non contavano nulla... Noi, signor Fabrizio, noi sì sappiamo quali sono le cose vere.

IL NONNO (*avviandosi verso la porta, seguito da lei, si volta*) — E quali sono? (*Si ferma per ascoltare la risposta*).

ELVIRA — Scherza? Me le potrebbe insegnare, lei così istruito... La coscienza a posto... I figli che crescono con giudizio... I conti che tornano... Non dover dir grazie a nessuno... Sono le cose che ci fanno addormentare tranquilli la sera... E perché non ci dovrebbero accompagnare tranquilli alla morte? Gliela saluto io, la signora Fernanda... Riposa.

IL NONNO (*a se stesso, infilando la porta*) — Addormentarsi tranquilli la sera... (*Elvira e il nonno escono. Resta la scena vuota. Si sentono gli stessi rumori lontani del primo atto, abbaiar di cani, il respiro del mare, il vento... Poi il rumore di una vespa che si allontana con il nonno. Infine, nel silenzio, appare la mamma in vestaglia. Brancola,*

appoggiandosi un poco ai mobili, debole e un poco svanita).

LA MAMMA (*chiama, con un piccolo crescendo, la voce afona*) — Elvira! (*Pausa*) Fabrizio! (*Si guarda in giro*) Non c'è nessuno? (*Va verso la sua poltrona e ci si affloscia dentro debole, spaventata dalla subitanea solitudine*) Nessuno? (*Chiude gli occhi con tristezza. Entra Laura. Si è messa un impermeabile di plastica trasparente. Ha una valigetta in mano. Fernanda non la vede*).

LAURA — Mamma!

LA MAMMA (*senza aprire gli occhi, con dolcezza, rassicurata*) — Lauretta... (*Respiro di sollievo*) — Credevo te ne fossi andata... (*Ride quasi impercettibilmente*).

LAURA (*ferma ma senza spavalderia*) — Me ne vado.

LA MAMMA — Cosa?... Come?...

LAURA — Sì, parto!

LA MAMMA (*apre gli occhi, la vede pronta per il viaggio, resta fulminata, e fa per alzarsi, appoggiandosi ai braccioli*) — No! No! Non è possibile... Perché? Non te ne andare... Non lasciarmi sola... Antonio è già partito...

LAURA — Torna tra poco.

LA MAMMA — No, Laura, non prendere decisioni irrimediabili. Pensaci!

LAURA — Me ne vado. Vado per me. (*La mamma la guarda con orrore credendo che vada a buttarsi nel letto di Antonio*) Oh, non guardarmi a quel modo... Vado a lavorare. Vado a tentare la sorte... Forse avrò successo... Non so. Vedremo...

LA MAMMA — Ma ti ci portavo io, a Parigi, se era quello che veramente volevi. Appena ero in forze... Chi ti difenderà? E Antonio?

LAURA — Antonio è un povero diavolo come noi, mamma, sperduto come noi... Che ci vuole per tenerlo a bada? Basta dirgli di no. Me l'hai insegnato tu. Lo terrò al suo posto, fuori della porta, stai sicura. E' una canaglia. Ma io saprò essere più canaglia di lui. Ho capito tutto...

LA MAMMA — Vieni qua... (*L'abbraccia singhiozzando*) Non puoi aspettarmi?

LAURA — No. Non è possibile. (*Si rialza*) Sta' tranquilla, me la caverò anche senza di te. Questo momento doveva pur venire no? (*Entra Lorenzo e resta titubante davanti a Laura pronta per il viaggio*) Tu mi sognavi al braccio di un giovane in tight, non è vero? Milionario, possibilmente, a San Giovanni di Porta Latina, al suono della marcia nuziale... E' andata così, invece... Forse è meglio!

LORENZO — Parti? Con Antonio?

LAURA — Perché? Non vuoi che vada?

LORENZO (*implorante*) — Laura...

LAURA — Anche la mamma, vedi? Non mi ferma.

LA MAMMA (*offesa, dolorosa*) — Oh! Laura! Resta, resta con me, bambina, mia!

LORENZO — Ero solo venuto per dirti... Ma sono parole inutili. Buon viaggio! Buona fortuna!

LAURA — Perché inutili? Dille, dille.

LORENZO — Volevo dirti che ci ho pensato tanto, oggi, sono un imbecille. (*Cambio di voce, implorante, quasi un mendicante*) Laura, senza di te non posso campare. Se mi vuoi, trovo un impiego, un appartamento... La mia vita è tua. (*Amaro*) Ma tutto ciò è ridicolo, adesso.

LAURA — Grazie, Lorenzo. Perché non me l'hai dette ieri mattina queste cose?

LORENZO (*fervido*) — Avevo perso la testa... l'attesa di tanti mesi... Ma non è troppo tardi... Dimmi che non è troppo tardi! Pensaci, a Parigi... Ci scriveremo... Verrò a trovarti... (*Pensa alla spesa*) In qualche modo... Ne riparleremo, non è vero, Laura?

LAURA — E' inutile. Ci siamo detti tutto. (*Due chiamate di clackson fuori scena. E' un clackson americano che mugge come un bue*) Addio, Lorenzo... Addio mamma. (*Altre due chiamate di clackson*) Addio. (*Laura esce. Lorenzo la segue con lo sguardo. Rumore del motore americano che si allontana. La mamma chiude gli occhi. Poi, dopo una pausa*).

LA MAMMA — Caro, ti prego, c'è troppa luce. Chiudi quelle tende. (*Lorenzo va verso la finestra, si ferma al tavolino dove il nonno ha deposto l'assegno, lo raccoglie, lo guarda distratto, lo riposa. Poi tira la tenda. La camera è in penombra. La mamma, nella mezzaluce, è bella come dieci anni prima, un poco pallida, tristissima. La voce si abbassa un poco, diventa più intima*) Le volevi bene, no? Anch'io. E che si poteva fare? Correrle dietro? Supplicarla? Non ci avrebbe capito. Bisogna lasciar fare alla vita. Forse è un bene che sia andata così. Chi può indovinare il futuro? Quando la ritroverai, perché la ritroverai, ti sembrerà un'altra, diversa, lontana... E quando la ritroverò io? Mi tornerà celebre, ricca, un'estranea? O piangente, sconfitta. Ma Laura mi nasconderà una sconfitta... La conosco. (*Cambio di voce*) Tu sei ancora un ragazzo, Lorenzo, hai tutto davanti a te... Quante cose devi ancora imparare... (*Lo guarda*) Come anche tu non somiglierai a te stesso tra qualche anno... Da non sembrare la stessa persona... Lorenzo, non bisogna mai guardare indietro... Bisogna avere sempre il coraggio di ricominciare. Se no, si diventa pazzi...

Fine

★ Questa commedia è stata rappresentata al Teatro Valle di Roma, il 13 dicembre 1957, dalla Compagnia del Teatro Moderno, con Carlo Ninchi, Vivi Gioi e Camillo Pilotto. Regia di Daniele D'Anza. Le parti sono state così distribuite: **Elvira** (Olga Solbelli); **Pietro** (Roberto Paoletti); **Laura** (Carla Macelloni); **Lorenzo** (Giovanni Materassi); **Fabrizio** (Camillo Pilotto); **Fernanda** (Vivi Gioi); **Antonio** (Carlo Ninchi); **Il marinaio** (Nino Bianchi).

★ **Copyright Luigi Barzini jr. 1958.**

CAOS

SE QUESTA PAROLA HA IL SENSO CHE GENERALMENTE LE SI ATTRIBUISCE NULLA PIÙ LO GIUSTIFICA

Continuiamo la pubblicazione degli inediti (o soltanto in parte inediti, supponiamo) di Renato Simoni, che andiamo rintracciando non senza fatica per la collocazione cronologica, tra le molte e moltissime carte e lettere che Egli ci affidò prima della Sua morte. In una cartella che contiene lettere di Pirandello, per il momento non pubblicabili, abbiamo trovato il manoscritto di un articolo che porta il titolo " caos ". Si tratta di una visita fatta da Renato Simoni in Sicilia, nell'ottobre 1939, come abbiamo potuto precisare con esattezza dopo varie ricerche, a quella che fu la casa amata dal Maestro e da Pirandello esaltata nella sua poesia " Ritorno " che noi abbiamo pubblicata, riproducendola autografa, nel fascicolo del dicembre 1956, celebrando i " Venti anni dalla morte di Pirandello ". Renato Simoni si recò in pellegrinaggio al Caos tre anni dopo la morte del Maestro.

Non molto lontano dalla casa dov'è nato Luigi Pirandello, verso ponente, qualche fila di alberi porta il nome di Caos. Se questa parola ha il senso che generalmente le si attribuisce, nulla più lo giustifica. Quel po' di bosco alza sparsi i suoi tronchi e le sue chiome in vista del mare, belli e placidi e circonfusi di aria lucida; e chi andasse là a cercare le origini della tragedia pirandelliana, troverebbe invece una solitudine beata e un silenzio raggiante. Anche il grande pino che, dalla parte opposta al Caos, domina i mandorli bassi e i vigneti del pianoro strapiombante, più in là, sul mare, « l'ombrellone del pino solitario » de *I vecchi e i giovani*, che, in quel mondo amaro di Pirandello, si poteva immaginare ormai folgorato e anchilosato come il cipresso che, ne *I giganti della montagna*, è posto tra la realtà opaca e la « superflua e misteriosa materia » dei prodigi, pare felice di predominare libero e gagliardo.

La casa sola è triste, ma per la sua ruinosa decadenza, ma perchè, denudata com'è dall'abbandono, non serba alcun ricordo visibile di vite vissute; e, a ricondurvi dentro quell'uomo tanto presente ai nostri occhi, con la sua ansia potente, con la sua opera, con la sua gloria, con la sua morte, sembra di diroccarla anche di più. Case povere di artisti sovrani, umilissimi presepi della loro grandezza, tutti conosciamo; ma qualche cosa vi resta, che fa sentire vivace il contrasto tra una misera natività e un'opera immortale; ma lì, presso al Caos, si ha il sentimento di uno sgombero di tutto, anche della polvere del passato; e la luce, versandosi nelle stanze senza frangersi su alcun arredo, pare dilatarne l'inutile vacuità.

È un casale bianco, col pianterreno e un primo piano che, al lato sinistro, s'alza e si spiana a terrazza. Vi si monta per una scala esterna che fiancheggia il muro, senza ringhiera, con gradini di terra e di sassi sbrecciati. Le stanze sono ampie, con l'ammattonato che trema e s'incuna, sì che in alcune di esse sarebbe imprudente entrare. Al primo piano, dalla parte verso il Caos, è la camera dove Luigi è nato, precocemente, poco dopo che a sua madre atterrita s'era presentato, inatteso, quel suo gigantesco e burrascoso marito con l'orrore sul volto del colera selvaggiamente vinto ingollando molto alcole bruciante e scottandosi il ventre coi mattoni arroventati. Non c'è

nulla in quella camera, tranne il senso d'una irrevocabile assenza e una piccola immagine sacra e un sonetto d'un amico incorniciati e appesi al muro. Si mostra, tra una finestrella e una parete, il posto ov'era il letto di Caterina Pirandello; e là, dove la vita di Luigi « s'aprì piccola al mondo immenso e vano », pensando all'uomo che « a forza di scavare s'era ridotta l'anima una tana di talpa », si ha pietà del bimbo inerme che egli è stato e della lievità della sua cenere lontana. Al lato opposto della casa, sotto la terrazza crollante e calcinata dalle estati torride, la camera nuziale di Pirandello si guarda dalla soglia, perchè il pavimento più non regge peso di passi. In una stanzetta attigua si sovrappongono in mucchio, ritti, gli scheletri e i seccumi di alcune vecchie ghirlande; e i nastri, aridi come le foglie, si stingono e bruciano al sole e alla polvere.

Eppure una villetta comoda e piacente era certo, quando, dall'afa insolforata del Porto Empedocle de *I vecchi e i giovani*, la famiglia Pirandello vi si recava; proprio quale egli la descrisse: «... *romita in mezzo alla natìa - campagna aerea qui, su l'altipiano - d'azzurre argille, a cui sommesso invia - fervor di spume il mare aspro africano* ». E in quella campagna, oltre ai mandorli che, al fiato della primavera, alzano, a migliaia di rami, i bioccoli, i fiocchi, gli intrecci, i nuvoli, le compagini delle corolle immacolate, a perdita di vista, per tutta la terra d'Agrigento, ed oltre ed oltre, in tavolieri e spianate, giù per declivi, entro conche e valli, anche nel burrone che si rompe aspro e precipite tra il podere ove sorge la casa e il colle ai cui piedi biancheggia Porto Empedocle, su per morbidi dossi e liscie groppe e monti, a pie' delle immani rovine e dei templi color d'ocra, numerosi dovevano essere gli olivi saraceni centenari « dal grigio poderoso tronco stravolto » simili a quelli che, nella novella *Il fumo*, stanno « immobili, come assorti in un sogno misterioso nel chiarore lunare », se Luigi, ripensando la puerizia, di cui più tardi disse: « arcana favola di ricordi — ombra chi a te s'avvicina, ombra chi da te s'allontana », così rievocava il paesaggio natìo: « *da questo sentieruolo tra gli olivi - di mentastro, di salvie profumato - mi incamminai pe 'l mondo ignaro e franco* ». E quell'odore delle buone erbe e dei « *fiorellini schivi - tra l'erma siepe* » gli restò sempre, tenerezza e malinconia, nell'anima. Ne parlava spesso; e il suo paese mandava a lui, ombra che gli si avvicinava, l'ombra d'una fragranza « d'amare prugnole », di mente, di timi, di nepitelle e di rosmarini, lieve veniente, lieve svanente, caro e stanco vapore di illusione, delicato dissolversi d'una realtà di lui stesso, ch'egli, ombra lontanantesi, aveva sentito morirsi dentro.

E anche la casa, che non era, dunque, una casa povera, ma una casa morta, Luigi aveva sentito morire. Ecco parole sue: « s'era da gran tempo addormentato (il vecchio cascinone) nella pace dei campi; aveva da un pezzo cominciato a sentirsi, nel sogno, cosa della natura; le sue pietre, nel sogno, a risentire la montagna nativa da cui erano state cavate e intagliate; e l'umidore della terra profonda era salito e s'era diffuso nei muri, come le linfe nei rami degli alberi ». Ecco, dunque, la casa che già, a poco a poco, si lasciava riassorbire dalla natura, era quasi simbolicamente riattratta nel flusso incessante della vita; veramente casa di Pirandello, fatta perchè, chi l'abitava, sentisse, come il suo Don Cosmo Lauretano, « la vanità di tutto e il tedio

angoscioso della vita », e, profondandosi nei sistemi filosofici, solo godesse « della potenza dell'ingegnaccio umano, che su un'ipotesi, cioè su una nuvola, fabbrica » « chiese, chiesine, chiesaccie, campate in aria », che, a soffiarvi, « ruzzola tutto, perchè dentro non c'è niente: il vuoto, tanto più opprimente, quanto più alto e solenne l'edifizio ».

Ma pur, da quella casa, egli doveva vedere meraviglie indicibili: davanti, il mare che, a guardarlo obliandosi, par di respirare l'infinito della distanza e del tempo; e dalla parte opposta, sul colle ove era l'Acropoli dell'antica Acragante, le scaglie gialle delle case d'Agrigento che lo ricoprono tutto, fino a incappucciarlo di quel pastoso e morbido colore del tufo impregnato di sole, che si avviva quando il tramonto rutila le sue fiamme e si fredda dolcemente quando le porpore si mutano in mollissime viole e poi dal cielo grigio cala nella valle il ploro delle campane. Da un orlo di viali d'oleandri fioriti la città sale alla cima per vie erte e tortuose, chiare fino a mezzo monte, poi rabbuiantisi impozzate tra le alte fronti dei palazzi, stupendamente tristi di antica umidità e di inerte corrosione, opponentisi i portali superbi e accigliati e pieni di calda oscurità, gli intagli aggettanti degli stemmi e la sonnolenza e il tedio dei finestroni; vie arrampicate e strangolate fin su, alla Cattedrale, che ha la sagrestia piena di preziosissimi argenti e di paludamenti sacri d'incomparabile bellezza, sui quali brillano avvampano vibrano cangiano marezzano i più trionfali e i più delicati colori.

Quanti dei personaggi pirandelliani son vissuti e vivono ancora in quelle case? Di quanti morti e vivi egli ha rimodellato il viso, con la sua tremenda precisione ed esplorato le pene? Pare talora che l'ala della sua tristezza passi sugli uomini e sulle cose, mentre si cerca lui negli uomini e nelle cose. Ma nella valle dei Templi che s'allunga a pie' del colle verso il mare, divinamente bella e pura e solenne, lo spirito si esalta in una gioia che confina con la felicità. S'allineano, pieni di cielo, i templi e i ruderi dei templi, e sembrano d'oro. Il tempio della Concordia ha tutte le sue gigantesche colonne intorno alla cella, e il frontone potente; di altri, quelli di Ercole e di Giunone, resta soltanto la nuda e sacra fierezza di colossali steli scanalati; e anche le colonne scoronate dal capitello hanno tale maestà che, ruinate così, esprimono la forza di un destino compiuto e vittorioso. Dove più s'accanì la distruzione, come nel Tempio di Giove, le rovine si stendono su tanta vastità che gli uomini vi sono sperduti, nella presenza inespugnabile e solare del nume. Quel crollo delle immense pietre s'è ricomposto in una nuova grandezza, che, non la caducità delle cose sembra significare, ma l'eternità. E i ruderi hanno una vita riposata, poderosa e magnifica, attorno alla quale, in una luce che è un perenne incantesimo, cresce e gode la fresca vita minima dei geranei scarlatti e degli asfodéli, pallidi fiori della sotterranea Persefone.

Nel tempio di Giove sono state riunite le parti scolpite d'uno dei giganti che lo decoravano. È un corpo disteso a terra, immenso, duramente sbozzato, dai tratti informi, chiuso in un pesante sonno senz'occhi. E forse, nella fantasia di Luigi Pirandello, quel morto s'è rilevato sui tozzi pie' di rupe, ed è diventato uno dei giganti dell'ultima opera sua, che scendono urlando dalla montagna, schiantando gli alberi e agitando le fiaccole.

Renato Simoni

PROVE SBAGLIATE

La gente di teatro sa benissimo che la « prova generale » difficilmente riesce. Se ne allarmano i novizi, e i benpensanti esclamano: « Vedete come siamo fatti in Italia? non si studia, manca la serietà! ». I benpensanti, come sempre, hanno torto; ma, poveretti, i benpensanti non possono sapere queste cose. Sì, è vero, quella cara, vecchia attrice si è impaperata e stizzita, due o tre « entrate » sono fallite, il proiettore non ha funzionato, l'amorosa colava, ruscellava, occhi naso bocca, per un tremendo raffreddore, e non una battuta andava a segno, non una intonazione reggeva: slittamenti, un precipizio di parole, il fraseggio rotto e ingarbugliato, pareva che tutti si impuntassero, o scivolassero, slegati, nel baratro della discordanza. Gli errori, i provvidenziali errori della « prova generale » tempestavano il testo, rovesciavano lo spettacolo. L'abbiamo detto: gli errori alla « prova generale » sono forse una provvidenza. Ed ecco il perché.

L'errore alla « prova » è una scarica, uno sfogo al « troppo pieno » dell'interprete, al soffocamento di un poveraccio che per giorni e giorni, per settimane, si è rimpinzato di quelle parole, di quelle metafore, si è riempito, letteralmente, di un personaggio. Gli è avvenuto il fatto misterioso di un uomo che caccia dentro di sé, a forza, un altro uomo, e sia pure, quest'altro, una finzione, per l'attore è tutto vero, tutto vivo e prepotente e invadente e ingombrante: una maledizione che toglie il fiato, finché non diventi una poetica coesistenza. La troppa pienezza dà la vertigine. Si tratta di far sì che alla pelle mortale dell'interprete aderisca agile, aerata, snodata e lieve l'immortale figura fantastica, inventata dal poeta; l'adattamento, come quando si insacca, avviene a strappi e scrolloni. Ma al punto della « prova generale » l'attore non ha ancora digerito il personaggio; ci vuole questa strizzatina finale, alla soglia della rappresentazione, perché il fantasma gonfio, lievitante nell'involucro dell'attore, si assesti definitivamente. Per il buco, per la fessura della papera, della mossa falsa, del benefico sbaglio, il di più sfila via sibilando, il capogiro è scongiurato, l'attore è ritto in piedi con il suo personaggio accanto che acconsente: ed alla « prima » tutt'e due faranno meraviglie.

Vertigine di una tentazione. Bisogna comprenderli, questi avventurosi artisti che si debbono trasmutare in altre innumerevoli creature. Hanno pure, gli infelici, intimi affetti, segreti personalissimi, preoccupazioni, e sono costretti a portarsi a spasso, con il proprio io, altre esistenze in gestazione, fittizie e divoratrici. Che fatica! che peso! Essere la Duse ed essere anche, contemporaneamente, la Donna del Mare. E' come l'attesa di una nascita, greve, irritante, ansiosa. E sorge la vertiginosa tentazione, l'assillo: ce la farò? non ce la farò? arriverò alla fine dell'atto, lancerò quel grido, e se mi coglie il panico, e se ci casco, nella « papera », nel contrattempo? Benedetti! e cadeteci dunque; e ci cadono alla « prova generale », ed è la liberazione. L'angoscia della memoria che potrebbe tradire, il terrore della scivolata fuori parte, tutto è scomparso. Fino a quel punto erano attori contro personaggi; da questo momento non vi sono che personaggi puri, belli, smaglianti, che si muovono nella irrealtà. Alla necessaria ed espiatoria « prova generale », di fronte all'attore attratto dalla « papera » irresistibilmente, chi ama il teatro, e ne sa la varia e improvvisa fantasia, ritrova tutta la storia patetica e immaginosa di una interpretazione scenica, ne scopre, in trasparenza, la più gelosa psicologia.

Abbiamo detto che la grande tentazione, la grande paura dell'attore è di sbagliare, di fare fiasco. Ebbene, no; la più grande tentazione è quella di resistere al personaggio e alle sue sopraffazioni. L'attore è tentato dalla propria realtà di uomo, è tentato a fronteggiare l'incubo del personaggio, un po' come l'uomo medioevale; il Santo Padre del deserto si difendeva dall'assalto del demonio che, anch'esso, assumeva aspetti fantastici e affascinanti, anch'esso voleva invadere e soffocare il povero eremita. Vi è un margine tra la cercata finzione e la possibilità di fingere, un margine di ispida umanità che si ribella e che è difficile valicare. Su questo margine si svolge la battaglia dell'attore. Il suo io profondo, quello che Dio gli ha dato, si solleva, si erge contro la prepotenza dell'invasore illusorio e potentissimo e che tuttavia, per un nulla di dispetto o di odio che si sprigioni dal cuore dell'attore, potrebbe dissolversi e svaporare. La tentazione dell'attore in questi attimi fragorosi e segreti non è propriamente quella di scivolare nella cosidetta « papera », ma quella più profonda di cadere nella contraddizione. La fatale contraddizione del poeta che non accetta di annullare totalmente se stesso nel suo poema. Gli errori della « generale » non sono che le apparizioni futili di un profondo « errare » dell'attore che non ha ancora risolto in se stesso il contrasto tra la sua anima e l'anima del personaggio, che non ha ancora fissato, ancorato per sempre l'immagine evocata. E' questa estrema fluttuazione a esalarsi e perdersi negli sbagli dell'ante-prima; l'attore si affranca da se stesso, dal suo « uomo » antico, si scioglie in fantasia. E la fantasia giustifica e perdona l'atto innaturale di essere nati in un modo e di vivere, per il piacere e l'incanto di uno spettacolo, in altri mille modi falsi e insidiosi.

Francesco Bernardelli

PICASSO

DALLA COMMEDIA AL FILM

BROADWAY HOLLYWOOD

Dal 1945 ad oggi l'Europa occidentale ha visto gradatamente affermarsi in seno ad essa una egemonia culturale statunitense, che appare non soltanto in diretta relazione all'egemonia politica ed economica (patentemente esercitate, com'era fatale, da quando gli Usa avevano dato sviluppo alla maggiore produzione industriale del mondo) ma deve dirsi effetto di una reale maggiore rispondenza ai desideri del pubblico (non bisogna dimenticare comunque che su questi desideri esercita un'ampia influenza la formazione del gusto operata attraverso il filo americano) diffusa nel prodotto culturale statunitense.

Le grandi epoche della cultura «yankee» sono fiorite, la prima nel secolo scorso, tra Melville e Poe, tra Hawthorne e Whitman; la seconda nel periodo tra le due guerre mondiali, con Pound ed Eliot, Hemingway e Faulkner, il jazz e il film (mi riferisco sempre agli echi pervenuti in Europa. Non si può dire che la fase attuale sia la più feconda: eppure, mentre le prime due, così vaste e profonde, si sono fermate e ai vertici culturali europei (la letteratura) e in superficie (il film e il jazz); la terza fase, sulle ali della vittoria e dell'egemonia, impregna profondamente dei suoi umori la vita europea attuale, tanto che sfuggire a queste elaborazioni si fa di anno in anno sempre più difficile. Nel teatro la produzione offre la grande opera di Brecht, la napoletanità di De Filippo, i discepoli di Artaud a Parigi, le rare occasioni in cui si presentano Sartre e Gênêt; ma nell'ambito medio, un sicuro e persistente richiamo sul pubblico, anche sulla base di nobili intenzioni, viene esercitato, a Tokio come a Roma, a Melbourne come a Copenaghen, soprattutto dal repertorio di Broadway. Arthur Miller e Tennessee Williams sono oggi gli autori a cui più facilmente vengono aperte le porte dei teatri di tutto il mondo. Non so fino a che punto ciò possa dirsi positivo, ma è la realtà di fatto.

Le caratteristiche della drammaturgia americana di questo dopoguerra, si stanno mettendo ormai in chiara luce. Sono scomparse definitivamente le avanguardie sociali e formali, che avevano colorito la vita di Broadway di una occasionale (e destinata a non lasciar tracce) volontà rigeneratrice. Sorgevano il più delle volte sulle stampe europee, ed in particolare espressionista, anche se poi tentavano sviluppi autonomi. Non si potrebbe neppure ripetere il caso di O' Neill, teso ad assorbire i significati più complessi delle elaborazioni europee, allo scopo di illuminare la sua visione della realtà americana, e di Thornton Wilder, in cui questa interpretazione riveste un aspetto dichiaratamente più formale e brillante.

In compenso, la produzione normale si porta ad un livello superiore, più impegnativo ed elaborato anche quand'è brillante. Assume un aspetto schiettamente « yankee », dal teatro europeo non mutua ormai che determinati canoni espressivi, sull'esempio di Ibsen, di Cecov, del « mélo » e del « vaudeville »: in linea meramente tecnica. Mentre nel teatro europeo sono sempre prevalsi e il gioco della espressione teatrale, e l'intento ideologico, la produzione americana di questo dopoguerra sposta il suo obbiettivo sulla raffigurazione concreta e attenta della realtà ad essa circostante. Di qui la sua freschezza e la sua vitalità, di qui l'interesse che ad essa porta anche il pubblico europeo, che vi riconosce pulsare una vita a lui più vicina e consentanea, delle ricerche intellettuali e del gusto teatrale a cui s'informa la produzione del suo continente.

Lo spettatore medio europeo si rispecchia meglio — anche per quest'osmosi di civiltà verificatasi — nel personaggio del dramma americano, lontano geograficamente ma con una vita realisticamente simile alla sua, che non nel personaggio del dramma europeo, in cui, ormai il simbolismo si è fatto presente spesso in modo esclusivo. La commedia americana è anzitutto un quadro d'ambiente dai precisi riferimenti, traccia la parabola di una situazione del tutto verosimile. Ne scaturisce di conseguenza il contatto che si viene a istituire

con l'industria cinematografica. La percentuale di commedie filmate è di gran lunga più alta che presso gli altri paesi. Sta divenendo buona norma per il produttore americano affidarsi al teatro e alla narrazione di cui si sia già verificata la buona eco presso il pubblico, anziché a soggetti originali, le cui garanzie circa l'esito non possono essere altrettanto sicure.

Un buon successo di Broadway trova sempre la strada di Hollywood, a meno che non sia compromettente politicamente come The crucible di Arthur Miller che ha preso invece quella di Parigi (dove viene realizzato in film da Raymond Rouleau). Naturalmente anche i lavori letterariamente elaborati come quello di Truman Capote, della Mc Cullers, gli ultimi di Tennessee Williams, sono lasciati ai termini del palcoscenico: ma occorre notare che si tratta di opere minori, verso di cui il pubblico non ha nutrito entusiasmo, e che si muovono in un clima raffigurativo elaborato e sofisticato al punto da perdere quella nativa aderenza alla realtà, che, come abbiamo visto, forma la fortuna e la natura del dramma americano. Si tratta insomma di una trasfigurazione stilistica che ha immediato riferimento ai modi espressivi di Giraudoux, della Woolf, di Anouilh, di Cocteau.

Broadway offre dunque numerose prove generali a Hollywood: e non solo per i testi. A Broadway vengono scoperti anche nuovi registi e nuovi attori per le produzioni delle grandi società (si noti invece come le produzioni indipendenti affrontano temi di schietta elaborazione cinematografica) per cui si fa assillante la necessità del ricambio e di prevenire le trasformazioni che fatalmente si operano nei gusti del pubblico.

Gli esteti delle due opposte rive, hanno spesso deprecato le influenze del mezzo cinematografico su quello teatrale, e viceversa, condannandone risolutamente i risultati. In realtà il compito espressivo, rappresentativo, è uno solo, che si articola nei modi più vari, e che sovrasta il limite dei generi, se giunge allo scopo. E' evidente che la teatralità dei gesti e dei toni sullo schermo appare fastidiosa e superficiale; come il tratteggio bozzettistico dei tipi sulla scena, perdendo la evidenza dell'immagine reale, dà un'impressione di abbozzo in superficie, grossolano. Ma deve dirsi altrettanto certo che la necessità di dialettica e di analisi che è propria dello spettacolo teatrale, la sua tensione e progressione in base al conflitto drammatico che ne costituisce il centro motore, forniscono gli elementi base anche allo spettacolo cinematografico, da quando Griffith ne elaborò le norme.

D'altro canto la lezione del film ha giovato assai sensibilmente anche allo spettacolo teatrale, togliendolo dagli impacci della letteratura e delle allegorie, insegnandogli a basare la sua forza d'attrazione sul riconoscimento che il pubblico compie, dalla platea, di una realtà raffigurata a lui familiare e quindi per lui necessaria. Questo processo si è sviluppato con particolare favore di circostanze nello spettacolo prodotto dagli Stati Uniti: si può anzi affermare che possa riscontrarsi in esso uno dei fattori decisivi che ne hanno decretato il largo successo e la larga diffusione in ogni parte del mondo. Tutto questo naturalmente va preso in considerazione per il prodotto medio. Sull'espressione artistica, intesa nel senso maggiore del termine, incontri di tal genere hanno un'influenza relativa. L'opera d'arte raggiunge il suo scopo anzitutto in dipendenza della sua autonomia. Ma non potrebbe d'altro canto realizzarsi se non avesse alle sue radici un folto sottobosco di prodotti medi.

Per quanto riguarda la produzione drammatica americana di questo dopoguerra — ed i suoi riflessi cinematografici — il loro valore di elaborazione e verità artistica è per se stesso piuttosto relativo, anche se le loro espressioni hanno raggiunto una così larga popolarità, forse la maggiore nel repertorio di questo dopoguerra.

I loro più sensibili apporti, si estrinsecano, più che nell'interpretazione di una situazione storica e di stati d'animo, in una testimonianza fedele e sincera. Il prologo di Glass menagerie è tipico a questo riguardo; date, situazioni storiche, quindi situazioni psicologiche e stati di animo; si offre ogni elemento per inquadrare il dramma, quindi farlo scaturire da esso. A streetcar named Desire non si vale di riferimenti così precisi, ma è chiaro che il tormento della sua protagonista non avrebbe senso in una società diversamente costituita. In Tennessee Williams è fondamentale l'impulso fisiologico di cui è vittima più o meno cosciente il suo personaggio: ma nel rappresentarlo l'autore non prescinde mai dall'ambiente in cui vive, di cui è il prodotto, naturalmente in una determinata circostanza storica. Alle leggi evolutive dell'uomo in quanto soggetto biologico, si sovrappongono in modo logico quelle delle strutture sociali in cui viene a svilupparsi,

dando vita a un intreccio di cause ed effetti. In Arthur Miller — da All my sons *a* Death of a salesman *a* The crucible *— il dramma lascia sullo sfondo le reazioni, diciamo biologiche, dell'individuo, per accentrarsi invece sul suo comportamento dinanzi alle norme sociali che lo circondano e ne determinano l'esistenza, la posizione, il successo. Miller imposta la situazione e i protagonisti in uno svolgimento tradizionale, che da un lato riflette la natura e le contraddizioni di taluni avvenimenti presso taluni ambienti, dall'altro tende a prospettarli in modo da renderne chiaro, anche se implicito, il senso, lo sconvolgimento intimo. In Arthur Miller la storicità si esercita tanto nei riferimenti diretti del dramma — che ha sempre il compito di scoprire le facili ipocrisie dell'« american way of life » — quanto nella attualità dei motivi che egli pone in luce, negli stati d'animo affioranti attraverso gli anni in cui li affronta.*

I commediografi minori — Inge, Axelred, Van Druten, Taylor, Kaufmann e collaboratori (che sono numerosi, perché spesso mutano) — prospettano in tono brillante e patetico conflitti della vita quotidiana, alternando alla maniera e alle trovate del mestiere, un dono d'osservazione psicologicamente realista, talora sagace. In genere il rifacimento hollywoodiano si mantiene abbastanza fedele allo spirito della commedia, forse perché non osa scardinarne i presupposti spettacolari (a differenza invece dei suoi rapporti con la narrativa, che sono per lo più di sfrontato arbitrio). Naturalmente dolcifica, alleggerisce, ricorre ad un altro ritmo, si giova ampiamente degli esterni, delle espressioni mimiche, di inquadrature significanti, ma difficilmente devia alla base gli intenti di questi autori.

Vito Pandolfi

L'ULTIMO DRAMMA POSTUMO DI EUGENE O'NEILL: "A TOUCH OF THE POET" (QUASI UN POETA)

Ci è giunto in questi giorni, ancora fresco di stampa, il testo originale di uno dei due drammi postumi di Eugene O' Neill, con i quali pare ormai accertato che si completi definitivamente l'opera del maggior scrittore di teatro americano della prima metà del Novecento. Si tratta di *A Touch of the Poet*, un titolo che non trova facile rispondenza nella nostra lingua. Quando si tradurrà l'opera in italiano è probabile che si accantonerà l'idea di darne una traduzione più o meno letterale e si ricorrerà ad altro, come accadde per *Ah, Wilderness* che da noi divenne *Fermenti*. Lo stesso titolo originale, d'altra parte, che corrisponde a un *Qualcosa del poeta*, benché abbia sufficiente giustificazione nel testo, perde il significato più ampio e preciso che doveva avere nell'intenzione dell'autore non apparendoci più collocato nella sua prospettiva originaria. *A Touch of the Poet*, infatti, è il primo di quel ciclo di nove drammi al quale O' Neill lavorava, già molto tribolato dalla malattia che doveva condurlo alla tomba, negli ultimi dieci anni della sua vita.

Secondo quelle poche notizie che egli fece avere al proposito ad alcuni critici ed amici, si sa che le singole opere, nell'intenzione di O' Neill, dovevano essere indipendenti, ma, come egli stesso scrisse al suo biografo Barrett Clark, nel medesimo tempo ognuna parte vitale di una concezione unitaria. Purtroppo, aggravatesi ulteriormente le sue condizioni di salute, il drammaturgo si vide costretto a rinunciare alla sua grande impresa; distrusse allora tutti i manoscritti che non avrebbe potuto più rivedere, salvo questo *A Touch of the Poet* che aveva già portato a compimento nel '43, e *More Stately Mansions*, l'altro dramma inedito, anche esso del « ciclo », scoperto recentemente, tra i manoscritti vari rimasti alla moglie del drammaturgo.

Del disegno generale del grande « ciclo » di O' Neill non sappiamo molto. S'intitolava, nel suo insieme, *A tale of possessors self-dispossed*, cioè *Storia di gente che possiede tutto fuorché se stessi*, e, attraverso le vicende di una famiglia di irlandesi emigrati in America, si riprometteva di tracciare la storia spirituale dell'America e forse di tutto un certo aspetto della moderna civiltà occidentale nel corso degli ultimi centocinquant'anni.

A Touch of the Poet doveva essere il primo dei nove drammi. Ne è protagonista Cornelius Melody, un uomo di mezza età che, diciannove anni avanti, ebbe la sua grande giornata combattendo con straordinario valore contro i francesi, agli ordini del Duca di Wellington, nella battaglia di Talavera, in Spagna.

Melody, a quel tempo, era maggiore e così esige d'esser chiamato da tutti benché sia ridotto alla modestissima condizione di proprietario di una locanda di villaggio nel New England. Poco dopo Talavera, infatti, Melody fu allontanato dall'esercito inglese in seguito ad una questione di donne, e di lì a poco vendette la sua proprietà in Irlanda per trasferirsi sull'altra sponda dell'Atlantico con la moglie Nora e la figlioletta Sara. Ma forse non fu solamente la sua disavventura spagnola ad indurlo ad emigrare in America. Cornelius Melody voleva liberarsi, oltre e più che del suo passato, dal peso della sua origine, che, malgrado la sua agiatezza, la sua educazione in un « college » di Dublino, la sua eccezionale prestanza fisica e il suo straordinario coraggio, gli impediva, in patria, di essere accettato da pari a pari in seno all'aristocrazia. Melody aveva visto la luce in un castello circondato da una vasta proprietà terriera, suo padre però era un povero oste che poi, smerciando liquori di contrabbando e speculando con prestiti esosi ai fittavoli, aveva con gli anni messo insieme una discreta fortuna. Al «college» suo figlio aveva imparato maniere da gentiluomo e tornato a casa aveva cercato di imporsi con la tracotanza agli aristocratici del luogo; senonché, di lì a poco, trasportato dal suo temperamento ardente, s'era invaghito d'una contadinella, l'aveva sedotta e poi, certamente tradito dalla segreta timidezza che lo faceva sentire a disagio con persone di più alto lignaggio, se l'era sposata.

Giunto in America con le sue arie da gran signore in esilio, Melody era stato facile preda di gente che l'aveva indotto all'acquisto di una proprietà incoltivabile con una locanda fuorimano, dove, al principio del dramma, lo troviamo di buon mattino con la mente annebbiata dai fumi dell'alcool ingurgitato la sera avanti in compagnia d'una cricca di poveracci, tutti irlandesi, ai quali egli, benché sull'orlo del fallimento, dà generosissima ospitalità al tacito patto che facciano credito alle sue aristocratiche pretese e che gli si rivolgano con l'appellativo di « vostro onore ». Oltre al whisky, offerto e bevuto, Melody ha altri due mezzi per illudersi intorno al suo aristocratico passato: un purosangue e la poesia di Lord Byron. Il cavallo glielo ha comprato, a prezzo d'indicibili sacrifici, la moglie, più schiava che sposa, l'unica che riesca nella sua semplicità e nella sua assoluta devozione, ad illudersi completamente sulla nobile nascita di Melody, e a giustificarne gli eccessi. I versi Melody li sa a memoria e, appena è solo, se li recita. Sono sempre quelli del *Childe Harold*, là dove l'aristocratico « poseur » dice: « Mai ho amato il mondo, né il mondo mi amò; la sua bassezza non adulai, né umile piegai il ginocchio dinanzi agli idoli che adora, né la guancia atteggiai al sorriso, né levai la voce per udirne l'eco: nella turba non poteron farmi uno di loro... lì, fermo in mezzo a loro, uno di loro mai... ».

Quella mattina, mentre sta recitandoseli davanti al grande specchio della sala, Melody vien sorpreso da una raffinata signora dall'apparenza giovanile che egli subito aggredisce con un serratissimo corteggiamento; ma respinto, apprende che la bella dama è la madre di Simon Hardord, il giovane innamorato di sua figlia Sara, il quale, tempo addietro, abbandonò la ricca casa paterna per darsi alla vita semplice, alla filosofia e alla poesia, ma che ora, per amore e per un malanno che si è buscato, è ospite della locanda.

La sera, a Melody che sta rievocando con un gran banchetto le gesta di Talavera, il legale del padre di Simon viene ad offrire una grossa somma di danaro purché Sara desista da ogni pretesa matrimoniale nei confronti del giovane Simon. Melody, che indossa per l'occasione la scarlatta divisa con la quale trent'anni fa si coprì di gloria militare, fa cacciare il malcapitato dai suoi accoliti e decide di recarsi in città per avere comunque soddisfazione dell'offesa che gli è stata arrecata.

Invano la moglie e la figlia lo scongiurano di desistere dal suo proposito. Melody parte accompagnato da un irlandese avvinazzato; un cavaliere antico, gli par d'essere, che parta per una eroica avventura con il suo fido scudiero. Ma all'alba, quando torna, è un altro uomo. Harford non l'ha ricevuto e, in risposta alle sue indignate proteste, lo ha fatto bastonare dai suoi servi e dalla polizia. Melody, contuso il volto, a brandelli la fiammante divisa conservata per tanti anni con religiosa cura, scende nella stalla con le sue pistole da duello — anche queste preziose reliquie del suo mitico passato — e uccide il purosangue. Quando torna in casa, lui che per esprimersi faceva uso solamente di un linguaggio scelto, di sapore finemente arcaico come l'aristocratico pellegrino di Byron, parla il più volgare dialetto irlandese come suo padre, oste e strozzino. Alla moglie ed alla figlia che lo guardano sgomente dice che il « maggiore » è morto. Cornelius Melody, «Con» come lo chiama la sua zotica consorte, è tornato ad essere quel che era in principio, senza più illusioni su se stesso: finalmente ha trovato la pace. Questa la vicenda centrale del dramma, sulla quale s'innesta la storia d'amore della figlia, dal cui matrimonio con il giovane Harford nascerà l'intreccio del secondo dramma del « ciclo » — *More Stately Mansions* — che forse vedremo stampato entro l'anno prossimo. Per quanto riguarda *A Touch of the Poet*, le vicende amorose di Sara non sono essenziali. I motivi più evidenti s'incentrano tutti intorno alla figura di Cornelius Melody, nel quale ritroviamo, maturati e volti verso una soluzione particolarmente interessante, i temi più tipicamente o'neilliani: innanzi tutto quello del rapporto e della lotta nell'animo umano tra illusione e realtà, il cui maggior precedente trovammo in *The Iceman Cometh* (« Viene l'uomo del ghiaccio »). Senonché in quel dramma, che fu rappresentato subito dopo la guerra, i clienti della fumosa taverna di Harry Hope, di fronte all'intimazione di riprendere contatto con la realtà che viene loro fatta dal disincantato Hickey, dopo una breve esitazione, riescono ancora ad abbassare sulle loro responsabilità la saracinesca della illusione, convincendosi che il loro povero amico era pazzo; Cornelius Melody, invece, quando la sua spedizione notturna, vagheggiata come un'impresa cavalleresca, gli si rivela esser stata nient'altro che una volgare aggressione plebea conclusasi in una rissa con dei servi e una solenne bastonatura da parte di questurini, non cerca cavilli, accetta la realtà per quella che è, e ritrova se stesso di là dalle illusioni coltivate angosciosamente per tanti anni.

Si riaffaccia a questo proposito un altro motivo che ricorre spesso in precedenti opere di O'Neill; quello della liberazione dall'angoscia per mezzo della rinuncia ad una condizione d'esistenza superiore o alla dolorosa aspirazione ad essa. Vi ricordate, per esempio, di Yank, il fochista di *The Hairy Ape?* Non riuscendo a stabilire armonica relazione con la vita più evoluta che egli ha simbolicamente scorta sul ponte di prima classe della nave, Yank finisce con l'andare a cercar requie al suo tormento nelle braccia fraterne dell'orang-utang dello zoo, che peraltro lo soffoca nella sua amichevole stretta, a significare che per l'uomo non c'è più via di scampo neanche verso il basso, avendo perduto la possibilità fondamentale d'essere in armonia con la natura.

Unica via di affrancamento sembrava dovesse dunque rimanere per O'Neill l'illusione, di solito favorita dall'alcool, che nelle sue opere acquistava un valore simbolico sempre più deciso. Poi venne la rivelazione del dramma postumo ed autobiografico, *Lunga giornata verso la notte*. In qualche modo, O'Neill aveva scoperto che ad una soluzione si potrebbe giungere anche per mezzo della comprensione, dell'accettazione cioè delle ragioni e delle giustificazioni di tutti: i dialoghi tra padre e figlio, in quel dramma, ne sono una evidentissima testimonianza. Molte cose, tuttavia, in *Lunga giornata verso la notte* ci inducevano, nel medesimo tempo, a ritenere che l'illudersi di se stessi, il pensare « d'essere come si sarebbe voluto essere » rimaneva la conclusione fondamentale del grande drammaturgo, come se, dopo aver scorto una luce nella notte, questa gli fosse poi parsa troppo lontana per tentare di raggiungerla, almeno nella sua opera.

Ma ecco ora questo *A Touch of the Poet*, che, scritto in quegli stessi anni in cui O'Neill lavorava al suo dramma autobiografico, affronta di petto il tema da lui agitato, si può dire, per tutta la vita, e, senza alcun segno di sforzo o di forzatura — che si notava invece nel fideistico *Giorni senza fine*, superficiale e gratuito — lo risolve positivamente nel superamento dell'illusione. E, si badi, per gli elementi che sono in causa non si tratta di una soluzione come sarebbe potuta essere quella

di Yank, il fochista, senza il letale abbraccio finale dello scimmione. Il ritorno di Melody alla sua vera condizione non costituisce una abdicazione alla condizione di uomo, di essere ragionevole. Melody, decidendo di tornare a vestire i suoi panni di popolano, non solamente non perde, ma anzi acquista, riconquista il meglio di sé: i suoi modi, infatti, alla fine della vicenda, fanno intravedere sentimenti di affetto coniugale e paterno che gli erano preclusi proprio dalle sue pretese aristocratiche. Il conflitto che si notava nei precedenti eroi di O'Neill tendeva a risolversi nel senso dell'evasione, non importa se verso il basso, come nel caso di Yank, o, sempre fallacemente, verso l'alto per mezzo di una ambigua fuga mistica dalla realtà; ora, con Melody, quel conflitto si risolve nell'umile accettazione della nostra condizione di uomini. Ma, dopo tutto questo, qualcuno ancora si domanderà e giustamente: « Il titolo però che cosa c'entra con questa vicenda? ». E' una domanda che ci siamo posti anche noi ed alla quale non abbiamo saputo trovare risposta del tutto soddisfacente. Come dicevamo all'inizio, esso ci pare che trovi giustificazione principalmente se considerato nella prospettiva del piano completo del « ciclo » e certi passi del dramma, là dove la signora Harford, parlando del figlio, ammette che ha « qualcosa del poeta », ma che non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze perché ben presto si manifesteranno in lui anche i segni di una decisa vocazione pratica, ci confermano in quest'opinione, specialmente tenendo conto che O'Neill voleva raccontare una sorta di storia tipica, anche se non esemplare della America, questo paese dove accanto, spesso insieme, ad un'ansia di poesia e di verità essenziali riesce ad allignare uno spirito utilitaristico chiuso alle più alte aspirazioni dell'uomo.

In quanto al linguaggio, l'analisi del resto ci dimostra un'insolita cura da parte di O'Neill, una compattezza di dialogo, una sensibilità di toni e di mezzi toni e di sfumature che non trova alcun riscontro nelle opere del primo periodo e una stringatezza superiore a quella del suo dramma autobiografico.

Speriamo che, quando si deciderà di tradurre il dramma nella nostra lingua lo si affidi a persona veramente competente. Purtroppo, la maggior parte dell'opera di O' Neill, compresa *Lunga giornata verso la notte*, ha sofferto molto in Italia per la scarsa sensibilità e per l'imperizia dei suoi traduttori.

Mario R. Cimnaghi

Ancora una "prima" di O'Neill in Svezia

(MA QUESTA VOLTA IN TONO MINORE)

Il Teatro Reale Drammatico di Stoccolma negli ultimi due anni si è venuto facendo una particolarissima reputazione: è infatti la sala dove si svolgono le « prime » mondiali delle opere postume di Eugene O'Neill. Tuttavia non si è ripetuto quest'anno l'avvenimento che ha reso sensazionale la scorsa stagione quando, cioè, fu messa in scena l'amara autobiografia dello scrittore scomparso, il Lungo viaggio verso la notte, *così penetrante, così vivido e mosso.*

A Touch of the Poet *che il Teatro Reale ha presentato quest'anno, pur essendo una produzione di alto interesse, è ben lontana dal ripetere l'intensità drammatica del* Lungo viaggio; *non è, come quella, il mirabile specchio di una grande personalità. La commedia, com'è ormai noto, è inserita in un ampio ciclo che O'Neill aveva in animo di dedicare alla storia d'America di cui veniva elaborando una sua originale interpretazione. Scarse purtroppo sono le notizie intorno alle reali dimensioni e alla qualità di questo ciclo (si dice, addirittura, che l'autore l'abbia in gran parte distrutto prima di morire); ed è soltanto dopo la scomparsa di O'Neill che si ritrovò fra le sue carte il manoscritto di* A Touch of the Poet. *Un'altra opera sopravvive del ciclo disperso, è intitolata* More Stately Mansions *(Palazzi ancor più maestosi) e, per essere rappresentata, avrebbe bisogno di un non lieve lavoro di adattamento: tagli, raccordi, eccetera.*

In A Touch of the Poet, *O'Neill si rifà alla propria origine irlandese: la figura centrale è infatti — e anche questa è cosa nota — un vecchio celta che ha servito sotto Wellington nella campagna di Spagna combattuta contro Napoleone. L'uomo non può dimenticare questo suo glorioso passato anche se, quando il dramma comincia, egli è precipitato nella più squallida miseria e, da buon miserabile o'neilliano, è dedito ai piaceri dell'alcool. Mentre nel* Lungo viaggio *affiorava a tratti l'influenza di Strindberg, Dostoiewsky e Cecov, qui è a Ibsen che occorre rifarsi per ritrovare il modello che O'Neill tien d'occhio. Il maggiore Cornelius Melody vive nella menzogna convinto tuttavia d'esser rimasto il gentiluomo che era in altri tempi: i primi due atti di* A Touch *sono praticamente dedicati ad illustrare in termini drammatici il rifiuto di quest'uomo a prendere atto della realtà.*

Il settantenne attore svedese Lars Hauson, il più grande interprete del teatro scandinavo d'oggi, ha splendidamente caratterizzato la figura di Cornelius Melody, che entra pertanto a far parte, con tutti gli onori, della galleria di personaggi o'neilliani da lui fin qui portati in scena e fra i quali

Un drammatico momento di *A Touch of the Poet*. Sono di scena Lars Hanson *(a sinistra)* come Cornelius Melody ed Eva Dahbeck, sua figlia.

rimane insuperato modello quello del padre Tyrone nel Lungo viaggio. *Un'attrice sui quarant'anni e fin qui non molto nota, Sif Ruud, ha fornito una sensazionale, «veramente sensazionale» interpretazione della moglie di Melody, mentre la ben più celebre Inga Tidblad, in una breve apparizione, ha confermato la squisitezza del proprio talento.*

Il teatro svedese riceve, com'è noto, considerevoli aiuti dallo Stato (il che non esclude, naturalmente, l'esistenza di numerose imprese a carattere privato, attive soprattutto a Stoccolma). Sarebbe quindi logico attendersi che i teatri più lautamente sovvenzionati — e primo fra tutti il Teatro Reale — fornissero gli spettacoli migliori. Al contrario: non sempre ciò avviene. I teatri municipali di Göteborg e di Malmö, per esempio, hanno uno standard artistico ben altrimenti elevato che quelli di Stoccolma. Dove, appunto, l'esito di A Touch of the Poet *fu in parte compromesso dalla recitazione di alcuni attori cui erano affidate le parti minori. Il regista, l'ottimo Olof Molander (specialista di teatro ibseniano), non ha in particolare saputo fondere il realismo scenico dei più anziani interpreti con le inclinazioni al recitar «poetico» che contraddistinguono i giovani.*

Sif Rund *(a destra)* è stata la rivelazione della serata: nella parte della morte del maggiore Melody ha fornito un'interpretazione sensazionale.

Ancora O'Neill, dunque, sulle scene di Svezia: ma in tono minore. Grati dell'onore che ci vien fatto, d'esser ormai per tradizione i promotori delle «prime» mondiali di questo grande uomo di teatro, desidereremmo che all'importanza dei testi a noi affidati corrispondessero in egual misura cura, impegno, senso d'arte.

Ake Perlström

Autore estremamente fecondo, produsse, in un quarantennio, oltre trenta commedie in lingua e in dialetto. In collaborazione con Armando Falconi scrisse La canzone di Rolando; *con Gino Rocca, compose* America; *con Innocenzo Cappa,* L'onorevole Nino. *Il suo maggior successo fu* La moglie del dottore, *una commedia che per popolarità e successo stette a pari di* Come le foglie *di Giacosa. Dal 1906 e per i primi venti anni del secolo, tutte le prime attrici, maggiori e minori, recitarono quella bellissima commedia.*

RICORDO DI SILVIO ZAMBALDI

VENTICINQUE ANNI DALLA MORTE DI SILVIO ZAMBALDI

Si sono compiuti, ma non ricordati, i venticinque anni dalla morte di Silvio Zambaldi. Perché nessuna Compagnia, nessuna attrice di quelle che hanno avuto fama dall'interpretazione di quel limpido capolavoro che è *La moglie del dottore,* ha pensato di far conoscere alle nuove generazioni (che pur ne avrebbero tanto bisogno per disintossicarsi dall'ingurgito più o meno forzato del teatro straniero) questa commedia che al suo apparire, nel 1908, ebbe un esito tanto festoso da entrare subito nel repertorio di tutte le primarie Compagnie, tanto che c'è chi si sovviene che a Milano, nella stessa sera, essa si rappresentava in ben quattro teatri della città. L'aveva messa in scena Virgilio Talli, che se ne intendeva, e la interpretò Maria Melato, che alla commedia dovette, se non la sua rivelazione, certo la sua affermazione clamorosa. E non era facile, allora, per un autore conquistare la palma del successo, quando sulle scene era ancor sì vivo Giacosa, e gareggiavano scrittori di teatro come Rovetta, Praga, Butti, Giannino Antona Traversi. Tempi veramente felici, in cui il pubblico era sovrano, padrone anche di fischiare giudiziosamente, e la critica era austera e non mai arrendevole o compiacente, e gli attori consideravano gli autori, anche sconosciuti, i collaboratori della loro fama e non delle fastidiose zanzare, né era di rigore il nome d'altro Paese per aver precedenze, e tanto meno si conosceva la gloria artificiale.

Silvio Zambaldi conquistò meritatamente e onestamente la sua fama. Cominciò col giornalismo, che è sempre stato l'anticamera o della politica o del palcoscenico, forse per l'oscura parentela che, spesso, v'è fra le commedie dell'una e dell'altro. Discendeva da una nobile famiglia veneta: il nonno suo era stato collaboratore di Daniele Manin, il padre, avvocato, aveva fatto la campagna del '66 nell'esercito piemontese. Ce n'era abbastanza perché il Nostro, nel 1915, già coi capelli grigi, si arruolasse volontario nella grande guerra. Era nato a Palazzolo sull'Oglio nel 1870, e a 22 anni si laureava in legge a Pavia, ma non per far l'avvocato. Avvocato era il padre suo, Emilio, che però era anche acuto critico teatrale della « Perseveranza » a Milano, onde si comprende la inclinazione letteraria già affermatasi nello zio prof. Francesco, valente grecista, che ebbe fra i suoi allievi il futuro re Vittorio Emanuele III. Il giornalismo lo ebbe subito valido redattore-capo al « Piccolo » di Trieste, dove ebbe modo di affermare il suo spirito di italianità in un senso altamente profetico. Passò poi

al « Giornale d'Italia » e alla « Gazzetta di Venezia ». La sua giovinezza fu fervida di lavoro, gaia di speranze, animata da fecondi propositi, rumorosa, ma mai sventata. Era un ragazzone tarchiato e alla buona, pieno di un buonsenso che vorremmo definire campagnolo, per dire quanto era valido e generoso, cordiale e riflessivo. La natura lo aveva favorito di un fisico perfetto che i sarti coprivano sì di buoni abiti, ma che Zambaldi trascurava sistematicamente, a somiglianza di Balzac.

Cominciò presto a scrivere per il teatro e, secondando la nativa modestia, tentò prima il dialettale, lombardo e veneto a vicenda, dando subito prova di buon gusto, di inventiva e di colore (*La fine, La baila, Il neo, El nemigo de le donne, La ciaccera che gh'è in gir*). Dice Arrigo Boito che i primi saggi sono come i gattini, che si buttano ad annegare. Eppure anche i primi lavori del Nostro ebbero giustamente lunga vitalità. La grande affermazione doveva venire nel 1905 con la *Voragine*, commedia che attirò l'attenzione di tutti i pubblici, che salutarono in Zambaldi una sicura promessa, promessa che venne mantenuta pienamente tre anni dopo con *La moglie del dottore*, commedia nella quale rivelò appieno le doti formative del suo grande ingegno teatrale: la bontà e il sentimento. No, non c'era bisogno allora di regìa, bastava arrivare al cuore del pubblico, e aveva ragione Calderón de la Barca di dire: « Quattro panche e un sentimento: ecco fatto il teatro »... (Ed ecco risparmiati dei milioni...). Questo gran merito di arrivare al pubblico, di commuoverlo attraverso palpiti di vita, con verità semplici e grandi, Zambaldi l'ebbe per dono di natura e l'adoperò con una tenacia sapiente, abile, elegante, e con un dialogo saporito e dilettoso.

Aveva la saggezza nel cuore, ma non la saggezza pedante, polverosa, asfissiante, e ne infiorava la vita per sé e per quelli che avevano la fortuna di essergli vicini. A Milano, ch'era divenuta la sua città d'adozione, aveva amici e ammiratori, e godeva di una chiara popolarità. Era stato eletto proboviro all'Associazione dei Giornalisti, e sentiva la colleganza con slanci di fraternità. Modesto, senza alcuna jattanza, anche nei giorni dei suoi migliori trionfi, aveva il culto della famiglia, ch'era il suo altare. Per essa lavorò con gioia, pur faticando, perché aveva sette figli da crescere, e li guidò tutti, vigile e trepido, senza perdere un giorno della sua grande e silenziosa missione. Si può dire che il padre superò in lui il commediografo. Quando fu presso a morire, disse ai suoi figli: « Non posso lasciarvi dei capitali (si capisce: non faceva il canzonettiere o il canterino della radio), ma vi lascio l'esempio della mia vita, cioè un insegnamento, una morale, che vale tutto ». E quanto valesse lo dimostra la riuscita dei figli, avviati a nobili e laboriose mete, vittoriosamente raggiunte nel nome suo, col pensiero a lui e per il nome di lui.

Numerose sono le sue produzioni drammatiche e letterarie, e fra esse vanno ricordate: *Un dovere d'umanità, La macchinetta del caffè, La fidanzata di Cesare, La canzone di Rolando, Il peccato di Paolina, L'onorevole Nino, Fiori d'arancio,* e poi romanzi, libri di novelle, sparsi in moltissime riviste, che cercavano il suo nome, e che egli profuse con brillante stile, con ammirabile versatilità, ritraendo sempre gli aspetti, i caratteri, le commozioni della vita, con sapore e trasparenza goldoniana spesso, o con acuta e profonda indagine quando affrontava e scioglieva i tormentosi problemi che attanagliano la vita. Ma sempre il valore dell'uomo superava l'opera. Disse un filosofo che basta un minuto per essere eroi, ma occorre tutta una vita per essere buoni. C'è un episodio toccante che rivela tutto Zambaldi, e che fu conosciuto solo dopo la sua morte. Ai suoi funerali, che furono imponenti per partecipazione di amici, di ammiratori e di popolo, comparve, disperato e piangente, un suo vecchio collega, cieco, il quale, fra i singhiozzi scomposti, lamentava d'aver perso l'unica luce che gli rimaneva. Era Virgilio Ramperti, un certo giornalista rimasto privo della vista, e solo. Si seppe così che Zambaldi andava tutte le mattine da lui per un paio d'ore a leggergli i giornali e a conversare per confortare quell'amico due volte solo. Questa pietosa opera di carità Zambaldi la tenne sempre celata, mascherandola quasi con amena furbizia: aveva infatti il gusto di andare ogni mattina a far le provviste di casa, e approfittava di questa casalinga occasione per salire da Ramperti, giustificando poi coi suoi il ritardo col tempo perduto nei negozi, gli incontri con amici, o le passeggiate mattutine ai giardini. E tutto ciò perché non si sospettasse la sua pia opera.

Si comprende come da un simile animo nascessero lavori di una sanità morale alla quale oggi non solo il teatro ma la vita stessa ci ha disabituati. E come ben si possa rimpiangere la perdita, per l'uno e per l'altra, di un uomo la cui opera meriterebbe di durare, anche per arginare certo sfrontato dilagare della immoralità camuffata da mèntore sulle scene e nella letteratura, in questo nebbioso navigare senza timone e senza stelle.

Giovanni Cenzato

MISURA PER MISURA

AL TEATRO STABILE DI GENOVA, STRENNA NATALIZIA DEL TEATRO ITALIANO: L'OPERA DI SHAKESPEARE NON ERA MAI APPARSA SULLE SCENE DEL NOSTRO PAESE

■ *Il Teatro Stabile della città di Genova si è offerto il lusso di realizzare un testo scespiriano affidato— per noi italiani — finora soltanto alle pagine del teatro stampato. Conveniamone: questo è per il nostro organismo spettacolare un merito di non poco conto, ed è, soprattutto, un atto di coraggio. E' stata chiamata « la Stalingrado del teatro », questa città di mercanti orbata durante la guerra della quasi totalità dei suoi locali adibiti a pubblico spettacolo (tutti meno uno: sette su otto) e Tatiana Pavlova l'ha sempre chiamata « la tomba », riferendosi ai « forni » squallidi preparati anche a Compagnie di ottima e significativa consistenza artistica. Per anni e anni, la prosa ha vegetato, nella città portuaria e mercantile, mentre vi facevano affari d'oro le operette e le prime riviste, e non parliamo del cinema. Ma un nucleo di estremi difensori ha tenuto duro sulle macerie (di qui la definizione che non è sinistroide ma eroica) ed ecco, a dieci anni dalla fine della guerra, i primi risultati di una lotta dura, quasi perduta in partenza, difficilissima nei suoi faticati e sofferti sviluppi. Da qualche anno, la prosa non è più la Cenerentola dello spettacolo a Genova; qualche teatro è risorto (meno il Carlo Felice: la burocrazia comunale lo tiene a tappeto) e un pubblico abbastanza comprensivo si è andato formando. Non siamo più in provincia, insomma. Non si vengono più a fare « debutti » a Genova. E i nostri borderò si sono irrobustiti come i ragazzi gracili alle cure marine, e in certi casi si battono addirittura le cifre degli incassi di Milano.*

Naturalmente non mancano le « cantonate », gli inesplicabili vuoti d'aria. Stava per accadere qualcosa di simile al Diario di Anna Frank: *un buon esordio, un calo impressionante la seconda sera (non giustificato da agenti climaterici: non c'era il libeccio, per le strade, ad impedire l'uscita di casa dei genovesi), poi, di colpo, ripresa con incassi eccellenti.*

Tra queste notizie, fa spicco quella riguardante l'ex Piccolo Teatro, sorto per volontà di pochi, otto o nove anni fa, dedicato ad Eleonora Duse, vissuto eroicamente agli inizi, poi ondulante su pericolose montagne russe, infine capitato nelle mani di Ivo Chiesa, l'unico, fino ad oggi, che ha saputo farci. E i risultati sono lampanti come un'alba su Portofino.

Eccoci, dopo La gibigianna *bertolazziana, allo spettacolo inedito di Shakespeare.* Misura per misura *non è testo appariscente per muscolosità di vicende o per mitica lievitatura di eroi. E' un testo che si è fatto prendere tardi tra le mani dei teatranti; e il gusto della scoperta e l'equilibrio di una comprensione, sempre da parte dei comici, hanno faticato a farsi strada fra le scelte padreternistiche, e le preferenze istrionesche, e i gusti esclusivistici. Non vedrei, restringendoci nel panorama del nostro teatro dell'Ottocento, un solo attore capace di scorrere tutte le scene di* Misura per misura, *decidendo per l'immediato inizio delle prove. E non so dare torto a chi s'è tenuto prudentemente discosto da questo testo fino alle prime battute del Novecento, per quanto sappia dei ragionamenti e dei vogliosi tentennamenti di Ermete Zacconi, più e più volte accostatosi al disegno di portare in scena l'unica opera scespiriana sconosciuta al nostro palcoscenico. Ma con quali risultati, poi? Nella migliore e più rosea delle ipotesi, un successo di stima. Né dippiù sarebbe stato lecito chiedere al nostro pubblico, per il gusto del quale non si potevano correre soverchi rischi: per oltre due secoli, Shakespeare sulle scene italiane voleva dire grossi nomi di facile orecchiabilità, e le « arie » celebri da ascoltare con il « libretto » alla mano, e da acclamare in delirio con le relative e madornali richieste di bis (è storia). Uno spettacolo con* Misura per misura *e un altro con* Troilo e Cressida *(scelgo due esempi tipici, altri sono passibili di eguale classificazione), e a Shakespeare, tra noi, il pubblico avrebbe finito per mancare di rispetto e poi di fiducia. Occorrevano tempi nuovi.*

Non voglio peccare di ottimismo: i « tempi nuovi » non sono ancora esattamente questi, né sappiamo se mai verranno; comun-

que l'ora di Misura per misura *è giunta, ed è già un risultato positivo.* Measure for measure, *del resto, è un testo poco battuto anche dagli stessi comici inglesi. Ad un Festival di Stratford sull'Avon, apparve l'ultima volta — parliamo di tempi d'ieri o d'oggi — nel 1949, per la regìa di Peter Brook, e l'interpretazione di Harry Andrews e John Gielgud, rispettivamente Duca e Angelo. Da poche settimane, a Londra, l'opera è stata ripresa: e, nel darne notizia, un critico osservava: forse è questa una strenna natalizia per i grandi bambini uomini?*

L'allusione è meno facile e meno leggera di quanto possa sembrare a prima vista; il fatto che nel clima natalizio londinese, accanto alla immancabile ripresa delle favole di Peter Pan e di Alice nel Paese delle meraviglie, si possa chiedere e prelevare una carica di insegnamento morale dalla vicenda di Measure for measure, *è profondamente meditabile. Perché?*

Per rispondere, vediamo in brevi accenni l'invenzione (che poi pura invenzione, al solito, non è: le fonti sono indicate in una novella degli Ecatommiti del Giraldi e in Promos e Cassandra *di Giorgio Whetstone e più indietro nell'immancabile Boccaccio, e poi addirittura in un personaggio storico, Giacomo I, modello di Vincenzo). C'è un duca regnante a Vienna, che sorprende nel suo popolo e nel suo stesso «entourage» un forte rilassamento di costumi; la legge è vecchia, nessuno l'ha rinnovata, e gli uomini non sono più tenuti a bada con sufficiente tesura di redini e di pene. Un suggerimento favolistico (forse un tema delle* Mille e una notte) *induce il duca ad abbandonare per qualche tempo il suo gradino d'alta responsabilità, per mettersi in circolazione, sotto segrete spoglie, fra il suo popolo: cerca una verità, cerca una prova, vuole «tastare il polso». Vecchio e pericoloso trucco. Al governo, in vece sua, lascia un vicario, un tale Angelo. E' da questi che nasce ogni guaio. Un giovane, Claudio, ha posto nei pasticci materni la fidanzata Giulietta. Non basta ad Angelo, salito al potere assoluto, una intemerata al giovane, e una spinta alle nozze immediate e riparatrici. Angelo, nuovo duca, è un moralizzatore di prima forza, e, nell'essere suo rallegratissimo, sceglie questo fatto per imporre la propria violenza morale: a morte il seduttore Claudio.*

La macchina è in moto, ormai. Isabella, sorellina del Claudio condannato, va ai piedi di Angelo ad implorare grazia comprensione bontà, ma il «duca» è un «duro», scatta come serpe velenoso all'attacco. Allora qualcuno (qui è un lunatico ed osceno Lucio) consiglia Isabella a muovere incontro alla ferrea porta morale di Angelo con l'adatto grimaldello: e Isabella non tarda a conoscere una lasciva proposta dell'incorruttibile tarlato di corruzione: la vita di Claudio in baratto dell'onore di lei, a tutto vantaggio degli immoralissimi appetiti del moralista.

La giovane Isabella, ch'è alla vigilia dei voti religiosi scelti per colpa di un grosso dolore amoroso, prima rifiuta, poi lotta strenuamente, infine, avvicinata da un buon frate, aderisce ad una trama burlesca e astuta, che condurrà tra le braccia del voglioso vicario non già lei, ma una tale Mariana, ex fidanzata di Angelo stesso (e poi vilmente abbandonata) in uno scambio di persona ordito dal frate che s'è accampato al centro dell'intricata vicenda.

Frate Ludovico e il duca Vincenzo sono tutt'uno; è il gioco del travestimento che il teatro ha sempre amato, un gioco che sa di infanzia, di ingenuità, di innocenza, ma che diventa anche arma, intrigo, violenza, o salvezza, a seconda di chi lo manovra. Il frate Ludovico circola tra questi sudditi come aria libera di primavera; potrebb'essere anche scambiato, senza voler bestemmiare, per un diavolo: preludio a quello claudicante e litteratissimo di Le Sage, per esempio, scoperchiatore di tetti e imbrogliatore di trame... Ma l'uomo di Stratford l'usa a fin di bene, affidandogli un compito ch'è più morale della morale stessa. Si ché, dopo altre vicende e dopo altri imbrogli, e dopo la storia di una testa mozza che si sa e non si sa a chi appartenga (quasi una «entrata» clownesca per una pista surrealistica), frate Ludovico rideventerà duca Vincenzo e il vicario Angelo avrà la lezione meritata.

Tutto finisce come in una favola: «stretta la foglia, larga la via», cioè nell'ampio giro di ben tre matrimoni; e il girotondo assume la festosa incongruenza delle più illogiche fumisterie scespiriane, ovvero un fiorire di giochi umani sul terreno ingenuo ma fertilissimo delle fiabe.

Gli approdi di Misura per misura *sono molti. Si potrebbero individuare in una regola del Machiavelli, o nella condanna dell'amore al troppo comando, o nella insopprimibile forza della fantasia di fronte alla fragilità delle costruzioni materiali, o infine nell'estrema punizione del bigottismo trasudante e ammorbante. Bisogna anzitutto accontentarci di ammirare l'opera del teatrante. Non è tutto d'oro fino, questo dramma (o commedia? o farsa? o che altro?), e in certi punti la smaccata inconsistenza delle situazioni e la quasi fastidiosa meccanica dei personaggi saltano agli*

occhi di chiunque. Ma quell'Angelo è ricco di sugo umano, e il suo disegno — per l'epoca e l'autore — è di un bel coraggio: senz'avere lievito di gigante, s'accampa sulla vicenda, e la domina con una sorta di velenosa sbavatura che meraviglia e intorpidisce.

Più scoperto può apparire invece il disegno del duca, facili i suoi giochi, grossolani i suoi intrighi, grotteschi i suoi atteggiamenti. E invece questo duca è personaggio di prim'ordine, solo occorre saperlo giustamente lievitare. Attorno a questi due protagonisti di così diversa struttura, appare una bella schiera di altri personaggi, tutti giudiziosamente prospettati, con gli immancabili «clowns» ai quali sono affidate le «entrate comiche» sì care a Shakespeare e al suo pubblico, e, pare, anche alla sua interessata regina. Un mosaico, quest'opera. V'è il tragico, e il granguignolesco, e lo scherno macabro, e gli smaccati scherzi comici, e il romanzesco e l'intrigo senza ritegno e le «tirate», e le pene d'amore, e, tutto insieme, il Teatro. V'è il Teatro, ch'è specchio di tutti i tempi. Le risultanze morali di Misura per misura, *valide nel secolo elisabettiano, sono validissime ancor oggi, nel pieno del secolo di altre Elisabette. Sotto certi aspetti, quest'opera sembra satanicamente suggerita dai nostri tempi. Con questa sola differenza: otterrebbe un certo «placet», se scritta oggi, la proiezione scenica della condotta di Angelo?*

Misura per misura, *così come finalmente è apparso sulle scene italiane, s'è rivelato spettacolo più che ragguardevole. Il testo — interpretato senza tagli né arbitrii da Luigi Squarzina — ha trovato sul palcoscenico di ridotte dimensioni del nostro Stabile una sicura struttura, un'acuta illuminazione, una sottile indagine esplorativa d'ogni personaggio, e, infine, una vasta e resistente acclimatazione nei confini di un clima elisabettiano intelligentemente creato e accortamente mantenuto radunato su ogni scena e attorno ad ogni personaggio.*

La condotta della vicenda, pur nell'intrico delle svolte, è sì chiara da non ammettere altra illuminazione di quella di un grande rispetto alla sua chiarezza. Questo ha fatto Squarzina, e queste sono le prime doti dello spettacolo. Le scene, molte, create da Polidori con magnifico stile e originale visione, sono passate rapidissime sotto gli occhi del pubblico, come pagine vive di un grande libro sfogliato; e i costumi bellissimi di Maria De Matteis, e le musiche inedite, sugose, sensibilissime di Angelo Musco, hanno definito lo spettacolo con apporti preziosi.

Ad impersonare il duca Vincenzo è stato chiamato Renzo Ricci, ed il grande interprete (già creatore di illustri e vibranti eroi scespiriani, quali Amleto, Otello, Lear) ha composto un personaggio di altissimo livello, sia sotto l'aspetto umano che sotto quello artistico. Enrico Maria Salerno ha scavato profondamente il suo Angelo, con intelligenza e sensibilità vive, e Valeria Valeri ha offerto una gamma di sentimenti squisitamente femminili alla sua Isabella. Franco Parenti ha fatto di Lucio uno strumento personalissimo di comicità e di umorismo, e Bianca Galvan, Gino Bardellini, Osvaldo Ruggieri, Gianni Pincherle, Gastone Moschin, Renzo Palmer, Ada Vaschetti, Luigi Carubbi, hanno composto un vivido e mosso affresco umano.

A tre secoli e mezzo dalla sua prima apparizione sulle scene inglesi, Measure for measure *si è fatto applaudire il 23 dicembre 1957 — segnare questa data per la storia del teatro scespiriano in Italia — dal pubblico di Genova (Italy).*

Enrico Bassano

ore perdute

★ Al Teatro Stabile della Città di Torino la Compagnia del teatro stesso, il 26 dicembre 1957, ha rappresentato la commedia in tre atti e ventisei quadri di Joseph Hayes «Ore disperate», traduzione di Luciano Losi e Gianrenzo Morteo.
L'autore ha tratto la commedia, come aveva già ricavato il film, dal suo primo romanzo «The desperate hours», tradotto anche in Italia. Il film fu diretto da William Wyler, con Humphrey Bogart e Fredric March. La commedia fu rappresentata il 18 aprile 1955, all'Ethel Barrymore Theatre di New York, con Paul Newan, nella parte del nostro Sanipoli. La regia al Teatro Stabile di Torino è di Gianfranco De Bosio; la scena girevole di Mischa Scandella.

Sin dal momento in cui fu allineato con gli altri titoli sul cartellone del Teatro Stabile, *Ore disperate* di J. Hayes attirò su di sé i maggiori sospetti; la sua inclusione dapprima non prevista suscitò dubbi giustificati da preoccupazioni non trascurabili. Che la linea del repertorio si definisse come ricerca di spettacoli che agitassero motivi «attuali» per meglio servire a impegnare la reattività del pubblico, non poteva certo voler dire che il maggior mordente, giustamente auspicato da tutti, potesse essere soltanto al livello epidermico, più formale che sostanziale. Il fatto che la storia di *Ore disperate* già la si era potuta conoscere al cinema, incarnata da interpreti indubbiamente ottimi, pareva dichiarare esaurita la nostra curiosità in proposito (quella «storia» del resto, anche nel film, era apparsa soltanto come l'occasione per un cimento interpretativo). Il sospetto, dunque, che la scelta fosse suggerita da considerazioni esteriori, per la facile suggestione di un linguaggio imme-

diato, o che fosse avvenuta per sfruttare gli echi residui di un successo, non era del tutto inconsistente; anche se era troppo severo e, forse, permaloso.

Non si riusciva, soprattutto, a vedere la necessità che un testo del genere venisse accolto da un teatro, al quale le stesse caratteristiche economiche, etiche, impongono un criterio di scelta rigoroso. *Ore disperate* è uno di quei testi la cui matrice più autentica — la sola valevole — è negli studi holliwoodiani: se non vengono direttamente da quelle parti, presto o tardi lì vanno a finire, perché quella è la sede per cui sono stati pensati. Alla convenzionalità dei tipi e delle situazioni, alla convenzionalità senza risorse di stile del linguaggio — convenzionalità tanto più cercata in quanto ci si vuole rivolgere al pubblico più largo — tocca in definitiva alla fotografia (alla possibilità che questa possiede di dare peso ed efficacia ai dettagli e di scandire mediante una loro successione il tempo prolungato di una tensione psicologica) di conferire una verità: la verità appunto delle cose fotografate, così precise che non possono essere reali.

Ma il teatro le sue suggestioni le affida inevitabilmente alla parola, alla forza delle immagini, alla dinamica di un dialogo (non ha la possibilità « fisica » di fare altrimenti): le sue verità vengono dall'interno dei fatti, sono una loro interpretazione assai più che esserne la descrizione; il dettaglio veristico spesso può essere calcolato approssimativamente, ma la intonazione di una frase, la sua sincerità, la sua forza quelle sì debbono essere autentiche.

A queste osservazioni gli intelligenti animatori dello « Stabile » torinese hanno replicato ma senza respingerle. D'accordo sulla qualità, mediocre, del testo, sui limiti angusti entro cui costringeva la inventiva, eppure... Visti in trasparenza certe situazioni e certi motivi, che sul copione non andavano più in là di una descrizione standardizzata, parevano arricchirsi di echi più profondi, entro cui venivano trascinati i riflessi di problemi e di sentimenti più complessi. In fondo questi personaggi, con tanta convenzionalità radunati e definiti (sono un po' il « digest » di tutta una letteratura tipicamente americana, della disperazione e della violenza, in cui confluiscono in parti uguali il filone « western » e quello del « gangsterismo »), messi così alle corde, compressi in quello spazio ed in quell'ossessione del tempo, avrebbero potuto spremere da se stessi qualche succo di un'autentica disperazione, nient'affatto aliena da certo ingranaggio proprio di quella società.

Perché tanto accanimento, esasperato, assurdo, da parte del bandito? E più ancora che contro la polizia, contro la quiete borghese di quella famiglia in cui è piombato all'improvviso con i suoi due compagni evasi? E perché, ancora, quella paura da parte del padre, quella evidente sensazione di sentirsi lui e i suoi familiari l'impotente bersaglio al centro di una gara di violenza tra la legge e i fuorilegge, quasi a testimoniare che una difesa meccanica di certi valori ha sopraffatto e finito con il rendere inoperosi quei valori stessi? Al di là di un esercizio di pura tecnica, regolato sui toni scabrosi della brutalità, queste avrebbero dovuto essere le domande che, trascurate dall'autore, il regista dell'edizione italiana era tentato di assumersi o di avvertire almeno, anche se ad esse — con quel testo — difficilmente avrebbe potuto dare una risposta esauriente. Non è la prima volta che un copione confezionato con materiali convenzionali viene riscattato in sede di spettacolo dal peso dei sentimenti immessivi dagli attori: ciò che è accaduto, ad esempio, la scorsa stagione al *Cappello pieno di pioggia*. Sono tracciati drammatici che tocca agli attori di « riempire » di una certa dose di verità, che li renda credibili. D'altra parte i realizzatori italiani di *Ore disperate,* proponendosi questo trattamento particolare delle possibilità del testo, si ripromettevano esplicitamente di lavorare a questo approfondimento stando al sicuro entro un successo già collaudato, muovendo in tal modo anche alla scoperta e alla sollecitazione di certe zone del pubblico sorde e diffidenti verso un teatro troppo impegnato.

Stando così le cose, e cioè oscillando la valutazione del testo fra questi sospetti legittimi e alcune interessanti ipotesi di soluzione, non meno legittime, non c'era che da aspettare la pratica realizzazione dello spettacolo per controllare in concreto la validità di un esperimento operato sfruttando con buone intenzioni materiali un po' ambigue. Lo spettacolo c'è stato, allestito da De Bosio come sempre con un puntiglio estremo e con profusione di intelligenza: e ha dimostrato che avevano ragione i sospettosi. Non che sia brutto, povero di risorse, vuoto di attrattive: tutt'altro. Lo spettatore ha parecchia materia per far lavorare la propria curiosità e i propri impulsi emotivi; ma in concreto lo spettacolo ha detto che la convenzionalità di quel racconto in teatro nemmeno la bravura degli attori la può riscattare.

E sì che fra loro ve ne sono di eccellenti: la ossessiva e sadica aggressività del « cervello » del gangster è stata rappresentata da Sanipoli con robusta sicurezza di atteggiamenti e di toni e altrettanto ottime sono apparse le realizzazioni che Rissone, Vannucchi e Cesco Ferro hanno rispettivamente dato della primitiva brutalità di Robish, della risentita sensibilità del giovane Griffin e del drammatico imbarazzo — un embrione di dilemma morale — dell'ufficiale di polizia. Meno sicuro e meno convincente il « set-

tore» familiare: Ferrari, la Cei e i loro due giovani collaboratori hanno precipitato spesso i loro slanci in un patetico troppo smaccato e dolciastro, davvero inadatto al clima del dramma. Diligente, e ben collocata, la definizione dei personaggi di contorno in cui erano impegnati il Rebeggiani, il Cortese, l'Esposito, il De Toma, l'Aprà; simpaticamente rifinite le caratterizzazioni portate dalla Sammarco e dal Butarelli. In movimento sulla imponente costruzione scenica montata da Scandella su di un palcoscenico girevole, tutti questi attori hanno saputo reggere a quel complicato gioco di insieme che era nelle richieste del copione.

In fondo si è trattato di una macchina carica di ingranaggi complicati (molti dei quali servono essi stessi da effetto) che ha funzionato puntualmente. Ma nel ritmo incalzante del suo funzionamento sono rimaste decisamente sacrificate quelle possibilità di scavo che il regista in sede teorica si riprometteva: le domande sulle più segrete ragioni che avrebbero potuto animare quei personaggi lasciati allo stato di una convenzionale indicazione sono rimaste senza risposta.

Alla tensione psicologica, alla concentrazione sull'effetto del particolare intepretativo, che sono le sole forze di questo tipo di spettacolo, è stata sostituita la complessità dei movimenti, una moltiplicazione di dettagli che, per quanto mirante a ottenere una ricostruzione veristica, è risultata dispersiva. La messa a punto di una costruzione così macchinosa ha assorbito le migliori energie del regista.

Non lo vogliamo negare: forse un sondaggio in questa direzione dei gusti del pubblico andava fatto, i suoi risultati partecipando anch'essi alla ricerca e alla definizione di un moderno linguaggio drammatico. Adesso sappiamo che, con simile materia prima, il tentativo non va più ripetuto.

Giorgio Guazzotti

ACHARD - PATATA

TRENT'ANNI DOPO

Al Teatro Nuovo di Milano, l'11 dicembre 1957, la Compagnia diretta da Gino Cervi ha rappresentato la commedia in tre atti di Marcel Achard: « Patata ». Regìa di Gino Cervi.

■ L'ultimo Achard di *Patata* è un astuto geniale autore di teatro che si è dedicato con sagace attenzione allo studio di un tipo. Voleva forse il Nostro rievocare la commedia di carattere? Ce ne viene il sospetto, perché, considerando a ritroso ogni sua opera, si scorge il progressivo diradare di quelle lievitazioni liriche che ai primi anni quelle opere raccomandavano, ed un cercare di dar consistenza ai personaggi, collocandoli in una definita linea costruttiva. Giudicare dal raffronto fra il *Jean de la Lune* e questo *Patata* i trent'anni intercorsi, di questo scrittore sempre presente, incline alle influenze, se non alle mode, ci pare un modo d'indagine troppo sommario. Marcel Achard non è personalità facilmente afferrabile: si preserva sempre una giustificazione di sortita. Il suo teatro vive fra l'ironia e la malinconia; ha punti d'evasione ed altri dove invece si rapprende. E' teatro anche di prestidigitazione fantastica: ricordate *Il corsaro*? E a momenti di estetismo aristocratico vede avvicendare altri di clownistica innocenza: rammentate *Voulez vous jouer avec moâ*. Se, ora, avanzando di età e di esperienza, tenta la via del carattere, vuol dire che sta soggiacendo a nuova tentazione. Anche la mutevolezza, in lui, può essere virtù.

Che cosa è questo Patata (il titolo francese è *Patate* ed è più finemente sfumato) che occupa di sé l'intera commedia? Un uomo di rozza e cordiale generosità, ricco di idee, ma al quale manca la capacità di organizzarle al fine del successo. E che si è fatto una famiglia, prendendosi una moglie che maternamente lo lascia fare; ed adottando, in maniera davvero singolare, una bambina che noi conosciamo alle soglie della giovinezza. Poiché Patata vive di funambolismi finanziari, quando è alle strette ricorre ad un amico. Questi *deve* aiutarlo in quanto, per prima cosa, ha per moglie una donna che Patata avrebbe potuto sposare; poi perché ha fatto fortuna, ghermendo all'invenzione del nostro protagonista ciò che poteva fruttare: tant'è che è ricco e riverito. I rapporti fra i due sono un continuo accostarsi e sfuggirsi; un rammentare ognuno quello che giova a piegar l'altro. Su una situazione ed un personaggio siffatti, Achard impianta la commedia che è un giustificato e progressivo scattare di sorprese. Veniamo a sapere al primo atto che la figlia, che raggiunge Patata quando questi chiede soccorso all'amico, dell'amico è amante, anche se giovanissima. Al secondo, della rivelazione si impadronisce Patata che vuol finalmente rivalersi sul corruttore, fargli pagare tutto ciò che da lui ha subito, anche in passato. Questa esasperata volontà di giustizia, che ha le parvenze del ricatto, disarmerà per quella che è la costante della natura sua. La ragazza, che ha dimostrato per tutto il lavoro una acerba immoralità, ricupererà un coetaneo in desiosa attesa, per una fuga riparatrice. E Patata, che non gliel'ha fatta a vendicarsi, a sopraffare per una

volta sola l'amico, accetta ancora l'umiliante compromesso.
La commedia vive nell'ambito di una precisa geometria, compita negli atti: costruiti ognuno con diversa tecnica, ma tutti di serrata teatralità. Di una teatralità che può sopravanzare la logica che scopre un dialogo che viene via via a colorire, costruire, tatuare i tipi. Nella rigorosa osservanza di questa sua recente ricerca teatrale, Achard ha sacrificato estrose dispersioni; obbligandosi anche al «colpo di scena» indotto con accanita intelligenza.
Resta a chiedersi se Patata da *tipo* diviene *personaggio-carattere*, se la via intrapresa da Achard è quella che proviene da Molière, e di lontano potrebbe riportarsi a lui. I critici, il pubblico francese per questa commedia hanno gridato alla «riforma»; noi siamo più dubitosi anche perché, nella sua carriera, di «riforme» Achard ne ha intrapreso più di una. E quante ne abbia portate a termine non sappiamo ancora. Per noi Achard resta l'intelligenza francese che a teatro cerca la propria dimensione. Soprattutto è un commediografo nato che può fare teatro come vuole.
La commedia l'ha sorretta con buone spalle Gino Cervi, che ha dato al personaggio calore, verità, umore. Il suo recitar naturale è stato determinante per l'autorità, la consistenza ed il continuo variare di Patata. Un grande attore. Ci viene il sospetto che se non fosse stato lui il protagonista, ciò che abbiamo scritto della commedia dovrebbe essere, forse, riconsiderato. Gabriele Ferzetti ha dato alla figura dell'amico una studiata contrapposizione: bravissimo. Da segnalare Lea Padovani in una parte ingrata; ed Adriana Asti che, come figlia, sembra davvero che dal principio alla fine la stiano spennando, proprio sulla scena, tanto strilla.

v.v.

PAOLO FERRARI 1851

Al Piccolo Teatro di Milano, il 23 dicembre 1957, la Compagnia del teatro stesso ha rappresentato la commedia di Paolo Ferrari: «Goldoni e le sue sedici commedie nuove». Regia di Giorgio Strehler.

Ogni volta che riappare sulle nostre scene *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* è una taciuta polemica che si affaccia. Paolo Ferrari appare in quest'opera un restauratore della commedia italiana. Lo sanno tutti che nel 1851 (il lavoro è di quell'anno) spadroneggiavano sulle nostre scene Dumas e Scribe; e farse appasticciate e drammoni romantici. Il giovane Ferrari ebbe il destro di affermarsi alla vena goldoniana e, anziché pregiudicarla, con immissioni di contemporaneità, l'ha sventagliata sotto forma di ricostruzione. Il suggerimento gli è venuto più che dalle commedie dell'avvocato veneziano, da *Les mémoires*: personaggi trovati sugli itinerari del grande comico, Ferrari li ha portati di peso sulla scena. Quindi il civettare fra la rivalità dei padroni di teatro, degli attori e soprattutto delle attrici, proponevano la rivelazione, se non la volgarizzazione del mondo goldoniano. Era stato un apprendere ed era un far sapere come eran nate, nell'annata della grande messe, le portentose sedici commedie. Quelle vicende portate sulla scena, spettacolo su spettacolo. Ferrari ha svelato l'innesto che congiunge il teatro con la vita. Ma, una volta compiuta l'operazione, tutto è ridivenuto teatro di una settecentesca meccanica: i personaggi sono apparsi figurine di carta al confronto di quelli da cui provenivano. Ai suoi tempi la cosa fece scalpore; l'Italia d'allora impegnata nelle fatiche risorgimentali (alle quali peraltro Ferrari di persona partecipava) gridò al miracolo, perché, a quella maniera, l'ordine rientrava a teatro.
Ferrari è stato il primo ad avvertire il provvisorio esito della sua idea; tant'è che l'ha continuata solo con diverso animo, ma più modici risultati ne *La satira ed il Parini*, dopo è stato un provare tutte le proposte che gli giungevano d'oltralpe; e se ha fatto due o tre commedie che si raccomandano alla storia della civiltà teatrale, è riguardoso considerarle una per volta; perché, a compararle, si rischia di scoprirne la mancanza di unità stilistica. Se queste considerazioni si possono fare, oggi, su Ferrari, vuol dire che il commediografo di una certa ampiezza c'è e che ogni discorso lo si tiene per meglio definirlo in rapporto alla nostra contemporaneità.
Dunque, ogni volta che vien fuori questa *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* è il teatro italiano che rispunta: un Goldoni «mediato» da altra epoca, il quale conferma la propria perennità.
L'idea di ripresentare la commedia è venuta al Piccolo Teatro: come poteva Strehler, dopo esser passato da un Goldoni in cifra di commedia dell'arte con l'*Arlecchino*, ad un altro inoltrato sino a Cechov con la *Villeggiatura*, sottrarsi al ristoro d'idee, alla confidente retorica di questa commedia? E come, soprattutto, non lasciarsi allettare da un rifugio nel letto, dopo il suo andar brado, della comoda polemica a favore della commedia italiana, quando soprattutto questa può esercitarsi ad autori morti (due: Goldoni e Ferrari)?
Lo spettacolo, tuttavia, è stato una prova di virtuosismo registico e se tutto non è proceduto come il meccanismo della commedia obbligava, interverranno certamente i ragionevoli assetti a rifinirlo. Basta

che Strehler si plachi dell'ansia della foga con le quali arriva sempre alle « prime ». Ed a tal proposito, un consiglio: recarsi agli spettacoli di questo regista almena alla decima replica. Tino Carraro, bravissimo. Ha tolto al personaggio di Goldoni il lezio veneto e gli ha attribuito un po' di utile perfidia. La più bella parte della commedia, quella del « suggeritore », è stata intelligentemente animata da Marcello Moretti. Citiamo gli altri: Enzo Tarascio, Relda Ridomi, Valentina Fortunato, Gabriella Giacobbe, Antonio Battistella (a quando una sua promozione a protagonista? Se lo merita proprio, questo eccellente attore), Cesare Polacco, Ottavio Fanfani. Le scene di Luciano Damiani hanno prospettiva ed intimità: ottime.

v. v.

L'UOVO PIENO

Al Teatro Odeon di Milano, il 29 dicembre 1957, la Compagnia Proclemer-Albertazzi ha rappresentato la commedia-conferenza in due atti di Félicien Marceau: « L'uovo ».

Abbiamo detto sopra, per Achard, che è un commediografo che può fare teatro come vuole. Aggiungiamo ora che, in Francia, non è il solo. Eccone subito un altro: Marceau. Ma gli autori francesi sono aiutati da molte cose e, prima di tutto, dalla civiltà teatrale di quella Nazione, per cui essi sono portati ad operare, aver rapporti, poter entrare in un teatro come in una loro fabbrica. Marceau (1) è anche scrittore (non attore, come alcuni hanno creduto; l'attore è Marcel Marceau, cioè « Bib » il mimo) e tra i più apprezzati. Ha quarantotto anni ed ha al suo attivo romanzi come *Chasseneuil; Capri, la petite île*; *L'homme du roi*; *Bergère légère*; *En de secrètes noces*. Il libro e l'esperienza fatta con esso, gli è servito da buona palestra. La sua commedia parte da niente: da una confidenza di un personaggio ad una platea che si « conosce » presente. E' il bandolo che viene portato avanti come l'equilibrista si colloca e tende il filo, prima di percorrerlo con le punte. Marceau, la sua creazione se l'è trovata fatta, qua e là della strada che ha deciso di percorrere. Mescolando casi della vita e convenzione teatrale, ha proseguito con piglio, destrezza, e l'animo impenitente dell'uomo moderno.

A guardar bene questa commedia, *L'uovo*, è a suo modo cartesiana. L'autore-attore, divenuto personaggio, comincia a ricercare un sistema che gli permetta di entrare nella vita, con la soddisfatta cecità di coloro che ad essa intensamente partecipano. Un conto è l'autocritica, lo strider delle contraddizioni degli esiliati; altre sono le ragioni dei nutriti. Due mondi. Si tratta, per il protagonista, di acquisire la serietà e la persuasione che gli altri hanno nel compiere risibili azioni. Gli altri, ad esempio, a vent'anni la ragazza la trovano senza fatica, il nostro Ernesto la deve cercare ed incorre in equivoci. Bisogna davvero che apprenda ad agire senza collustrare ogni proprio atto, a dar una regola alle cose. Ha una madre ed una sorella che richiedono la sua decisa azione per richiamare il fidanzato di quest'ultima che se la squaglia; ed è come la prima prova della conquista di un metodo. Dalla ragionevole combinazione di finzione ed errori, il mancato cognato, che ha la sua simpatia, può andarsene e la madre e la sorella veder soddisfatto il loro orgoglio borghese. E' già un primo accostamento. Poi l'ingresso nella famiglia di un funzionario che ha figlie da maritare: il primo bacio sarà per la minore, il matrimonio per la maggiore. Nel continuo discorrere del protagonista a sé ed al pubblico (si tratta, in verità, di un lungo monologo) è la propria vita che viene esemplata e le considerazioni sono il solo modo per reagire alla disgregata fatalità che la inducono. Ma suonan protesta, salvazione e liberazione. Nell'uovo lo strano individuo è riuscito ad entrarci, acquisendo la possibilità di viverci, ma cercando nuove sostanze per alimentarsene.

Fra il pubblico che ascolta e le azioni che via via vengono a svolgersi, scoperte da casuali sipari, abita il nostro scopritore in un suo interrogante limbo. Una volta sposato (siamo in Francia) perché non deve diventar cornuto? Un vagheggino della moglie, lustro di glorie coloniali, ritorna e sotto l'ossessiva vigilanza sua giunge all'amplesso con lei. Al nostro personaggio, per dimostrare come si può essere dentro la vita e condurla con incolpevoli temerità, non resta che compiere il delitto perfetto: uccidere la moglie con la pistola dell'amante. E portare costui davanti ai giudici con tutte le prove della colpevolezza. Farlo condannare. Dentro l'uovo c'è, compiutamente, il nostro demiurgo: è divenuto padrone delle formule per le quali il comportamento può vincere le apparenze della logica, il rispetto delle leggi. E giunge così a dare giustificazione, moralità, ad ogni proprio atto. « Immoraliste », a suo modo.

La commedia, scusateci, ve l'abbiamo detta così, è un po' come il suo personaggio la vien dipanando, ragionandola, ma con l'aculeo della domanda che predispone la successione delle azioni. Il pregio di quest'opera è d'esser più importante di quel che non sembri. Ed ha il merito di non giungere a schianti di dram-

(continua dopo le illustrazioni)

(1) La nostra rivista ha pubblicato, nel fascicolo n. 208, nuova serie, del 1° luglio 1954, la commedia in un atto di Félicien Marceau: *La scuola del dolore*. In quell'anno era stato rappresentato, al Théâtre Hébertot, insieme a *Fils de personne* di Montherland. Anche quell'atto unico, come *L'oeuf*, era stato indicato dall'autore come « moralità » e non commedia.

MISURA PER MISURA

In alto, il regista Luigi Squarzina; sotto: bozzetti di Maria De Matteis, per il Duca e per Angelo.

Sopra: Renzo Ricci e Valeria Valeri, come il «Duca Vincenzo» e «Isabella» nella commedia di Shakespeare: *Misura per misura*, recitata per la prima volta in Italia, al Teatro Stabile di Genova ★ Qui sopra: Enrico Maria Salerno, come «Il vicario Angelo», e Valeria Valeri.

TAVOLE SEPARATE

BOSCO SACRO

LA GRANDE FAMIGLIA

Tavole separate, di Rattigan: nelle due sopra, a sinistra; in alto: pr.ma commedia (l'opera è divisa in due commedie e cinque quadri). *La tavola accanto alla finestra:* Gianni Santuccio e Olga Villi; sotto: gli stessi attori nella seconda commedia *La tavola numero sette*.

Il bosco sacro, di Caillavet e De Flers: Armando Francioli, Laura Solari ed Ernesto Calindri, protagonista, come « Il conte Zakonskine ». Nella foto più piccola: Francioli e la Solari.

La grande famialia, di Fabrizio Sarazani: nella prima foto, Maria Laetitia Celli, come « Principessa Sista » e nella foto accanto, Maria Laetitia Celli e Carlo Tamberlani, come « Principe Altaspada ».

GOLDONI E LE SUE SEDICI COMMEDIE NUOVE

AL PICCOLO TEATRO DI MILANO

Goldoni e le sue sedici commedie nuove, di Paolo Ferrari: nelle foto a sinistra, dall'alto in basso, Valentina Fortunato e Tino Carraro (Goldoni); Remo Varisco, Relda Ridomi, Delia Bartolucci, Marcello Moretti; Delia Bartolucci e Gabriella Giacobbe; Armando Alzelmo, Giancarlo Dettori, Valentina Fortunato.

STREHLER
regista dello spettacolo

Nella fotografia scontornata, Marcello Moretti, come «Tita, suggeritore» famosa interpretazione del «brillante», secondo la tradizione, nelle Compagnie della seconda metà dell'Ottocento.

DIEGO FABBRI A PARIGI: 100 RAPPRESENTAZIONI DI "INQUISITION"

Con la fine del 1957, cento repliche di *Inquisition* ha registrato il Théâtre de l'Oeuvre. La commedia era già stata recitata, nel 1953, al Théâtre de l'Humour, attuale Comédie de Paris e prima ancora al Théâtre d'Aujourd'hui. Il successo della commedia si è rinnovato con un crescendo eccezionale. Di Diego Fabbri, l'11 gennaio, è andata in scena allo « Schauspielhaus » di Düsseldorf la riduzione scenica di *I demoni* di Dostoiewskij, che abbiamo pubblicata nel fascicolo doppio di dicembre. La traduzione tedesca è di Carl Stroux. Un successo eccezionale di critica e di pubblico: le prenotazioni sono esaurite per le prime tre settimane ★ Nelle due foto in alto ed in quella sotto a sinistra, gli attori: François Maistre e Lila Kedrova; Henri Massiet e José Quaglio; Henri Massiet e Lila Kedrova.

FABBRI

CALLEGARI

CALLEGARI A BUDAPEST: "LE RAGAZZE BRUCIATE VERDI"

Nel fascicolo di dicembre 1956, quindi un anno fa, abbiamo pubblicata, inedita, perché la rappresentazione in Italia era ed è (purtroppo) proibita dalla censura, la commedia in tre atti e tre quadri di Gian Paolo Callegari: *Le ragazze bruciate verdi*, premiata al « Marzotto teatrale » 1956. Che si tratti di un'opera di costume, eccezionalmente interessante e teatralissima, si sono accorti, ormai, attraverso « Dramma », in tutta Europa. E' già stata rappresentata a Budapest, a Praga, in Germania. ★ Nella foto, rappresentazione al « Megperzselt Lanyik » di Praga, con gli attori Dezdo Kertesz, Ilona Kallay e Rita Bekes.

maticità; va via librata, invece, sulla freccia di un ragionamento. Dimostra un aspro assunto esplicativo della vita. Sembra solo un gioco di teatro (noi abbiamo dimenticato Pirandello, Marceau no) ma questo è un gioco che può aver luogo perché sulla scena sono accorse le sagome, le vestigia della vita e han fatto connubio con la ragionante fantasia.
La regìa di Luciano Salce, che è colto e ardito uomo di teatro, è stata cedevole, lasciandosi prendere la mano dalla favola ironica del personaggio. Spieghiamo meglio: diverso è questi con i suoi asserti, dal mondo sul quale si applicano. Dando a questo mondo la costante pennellata della satira vuol dire anche rinunciare a quella malinconica ambiguità che, per noi, è presente nella commedia. Lo spettacolo, però, Luciano Salce l'ha affrontato e risolto bene. Giorgio Albertazzi, protagonista, ha avuto la bella occasione di smentire il mito romantico dentro il quale pareva ingabbiato e di dimostrare una ricca, folta agilità di sentimenti, un virtuosismo recitativo a tutta prova. Bianca Toccafondi, nella parte di moglie, bravissima. A posto gli altri. **Vittorio Vecchi**

FUOCO AL CONVEGNO

Al Teatro del Convegno di Milano, il 21 dicembre, hanno celebrato il S. Natale con una commedia italiana. Temiamo molto che Ferrieri sia stato indotto a tentare tale esperimento, più per la dote IDI ecc., che un copione simile generalmente comporta, che per propria convinzione sull'opera, o meglio ancora per favorire gli autori nazionali esclusi dal natalizio desinare milanese, con tacchini, patate e uova. Si tratta della commedia di Clotilde Masci, Fuoco sulla roccia, *ambientata in un paese della Sardegna, con la protagonista che indossa il costume, la casa dei pastori, il luglio avvampante, il sangue, il dolore, ecc.*
Orio Vergani ha scritto che un futuro storico, ritrovando questo copione senza indizio di tempo, potrebbe collocarlo tra il 1910 e il 1920. Ed afferma, inoltre, che «l'opera sa tutta di ricalco ed i riecheggiamenti sono troppo numerosi perché l'autrice riesca ad esprimersi con un suo linguaggio ed una sua poesia».
La commedia della Masci si è replicata per pochi giorni, cioè tra Natale e Capodanno, poiché allo stesso teatro, il 31 dicembre, sono stati rappresentati tre atti unici; meglio, due atti e un monologo. Il monologo è di Alberto Moravia, Non approfondire, *che è uno dei racconti di questo scrittore, detto alla ribalta. I due atti sono:* Saluti da Bertha *di Tennessee Williams, pubblicato in «Il Dramma» (n. 77 del 15 gennaio 1949) nella traduzione di Gigi Cane;* Alba di luna *di Lady Gregory, esponente, con Synge e Yeats, del famoso Teatro di Dublino. L'atto di Williams ripropone, con la prostituta Bertha, il tipo dell'altra prostituta, Flora, di* 27 vagoni di cotone. *Nella galleria di queste «femmine» Bertha non si esaurisce, come l'altra, nella bestialità della sua carne, ma la riscatta nella sofferenza sentimentale. L'atto della Gregory, invece, è satirico: la beffa di un ricercato politico all'uomo della legge incaricato di sorvegliarlo; beffa che si risolve in un atto di fede perché il gendarme si lascia trasportare e fa causa comune con le idee del perseguitato politico.*

BOLZANO - La Compagnia stabile di quella città, il 18 dicembre 1957, al Teatro Corso, ha presentato *Re Lear* di Shakespeare, che nella passata stagione non poté andare in scena per l'improvviso malore e poi la scomparsa di Benassi. Quest'anno, Annibale Ninchi, magnifico interprete, ha — con la sua genialità — dato vita vita al Re Lear, ottenendo un eccezionale successo personale. Regìa di F. Piccoli.

UN PARNASO BORGHESE

Lungo molti anni Ruggeri si valse della commedia di Caillavet e De Flers Il bosco sacro, *per presentare una tra le sue più scintillanti e penetranti interpretazioni, in cui giungeva a dar anima e verità a personaggi in effetti solo schematici, che però il grande attore riusciva a far legittimamente vivere (egli sceglieva appunto lavori di questo tipo, di un mondo a suo piacimento, in cui si sentisse libero di creare). La ripresa attuale portata alla ribalta con decoro da Ernesto Calindri, con Laura Solari, Lia Zoppelli, Armando Francioli e racchiusa nell'elegante cornice scenografica di Luca Crippa, «conduceva inevitabilmente a riflettere sul divario di livello artistico tra le due generazioni di attori, sullo spicco che in esse hanno avuto, o hanno, le personalità».*
Proprio al lume di queste circostanze, si spiega l'attuale situazione e l'evidente disamore del pubblico. Le grandi personalità sono andate gradatamente scomparendo; pochissime ne sono sorte di nuove. Né si dice che quelle latenti sono state assorbite dal cinema (che del resto, in questa funzione, era già più che presente fin dalla maturità di Zacconi, di Novelli, della Duse, di Ruggeri). Oggi come oggi le personalità si fanno luce soprattutto nel campo dei registi: chi ne soffre di più è appunto il teatro, che fonda il suo potere d'attrazione principalmente sull'attore. Dove sono i grandi «brillanti» di un tempo? Dove le sottigliezze e l'elegante sapor comico della loro recitazione? In questo stato

di cose Il bosco sacro resta piuttosto smorto, autunnale. Ci si domanda: in verità, chi avrebbe potuto far di meglio? Forse il gruppo che l'anno scorso si formò per le Sei storie da ridere: ma si è già dissolto.

De Flers e Caillavet rinnovano abilmente la «pochade», ricorrendo alla satira di costume, anzi, tuffandovisi dentro con un gusto quasi pettegolo, con i più amabili «calembours» da salotto. Essi non cadono mai negli agguati del truce, della predicazione, del moralismo; si contentano di fotografare obiettivamente, mantenendosi nel tradizionale e sicuro ambito della commedia da «boulevard»: la realtà posta così controluce, risulta non solo tra le più divertenti, ma anche tra le più istruttive.

Il vero eroe della vicenda risulta un direttore generale delle belle arti, il suo campo d'azione, la direzione delle belle arti stessa con le diverse branche, nelle loro conturbanti intimità: detta per antonomasia il «bosco sacro», una specie di Parnaso moderno, dove le arti vengono protette, sorrette, beneficate e perfino, dopo lunghe e non facili traversie, decorate col nastrino della Legion d'Onore. Nella terza Repubblica la burocrazia era già diventata materia di sarcastici commenti circa il suo tirannico e abbrutito atteggiamento. Cosa non si dovrebbe portare oggi sulla scena, ora che essa sta invadendo con i suoi tentacoli ogni nazione, sospinta com'è dalla fatalità storica? Mano a mano che la vita della Nazione e dei cittadini si va sempre più burocratizzando (nonostante che si agitino spettri ideologici di ogni genere, puntigliosamente lontani da questa realtà) il pericolo si fa così grave e attuale che non solo non si ha più la forza di sventarlo, ma neppure di rappresentarlo.

Bisogna ammettere che la percentuale di atti e di gesti veramente liberi verificatisi durante la terza Repubblica, non ha molti equivalenti nella storia delle nostre Nazioni. Questa commedia ne costituisce un saggio; tra i più modesti, beninteso: ma la sua garbatezza e il suo senso della misura, il suo spirito spumeggiante e i suoi ben centrati tiri al bersaglio, ne fanno un utile esemplare, gettano qualche sorridente luce su taluni aspetti del carattere umano e sul funzionamento delle cosiddette istituzioni. Profittando delle consuetudini amabilmente elaborate da Labiche e da Feydeau — i paraventi, lo straniero bizzarro, l'adultera recidiva, il colpo di scena comico basato sull'equivoco, l'avvenimento d'attualità (allora erano i balletti russi) — De Flers e Caillavet imbastiscono una borghese satira alle invenzioni e ai costumi borghesi: nel loro divertimento fine a se stesso, giocano con coerenza sui gusti e sulle reazioni del pubblico, questo pubblico che ha sempre a che fare con la burocrazia, concedendogli un salutare sfogo, in cui lo scherzo rasenta agilmente l'insulto. **v.p.**

LA GRANDE FAMIGLIA

L'interesse precipuo del lavoro che Fabrizio Sarazani presenta al Teatro dei Satiri, La grande famiglia, consiste nelle notazioni autenticamente realistiche che con accorto equilibro l'autore ha sparso lungo i tre atti della vicenda. L'autore conosce a fondo il mondo che raffigura — quello dell'aristocrazia romana — e ciò rende gustosi i particolari del suo ritratto.

L'argomento sembra preso di peso dalla cronaca di questi anni. Una grande famiglia, ricca di antenati papi e cardinali, ora giunta allo stremo delle sue forze economiche. La principessa, Sista, costituisce il suo caposaldo morale. Lo scopo della sua vita è compiere il salvataggio dal naufragio, far risorgere, almeno per le finanze, gli antichi splendori. Com'è tradizionale, il mezzo tipico risulta lo sposalizio con una ricca ereditiera americana. Il primogenito, Napoleone, si immolerà sull'altare, recando ai suoi serenità e benessere. Ma questi, pur disposto rassegnatamente al passo, è uno scapestrato le cui imprese rischiano di rasentare il codice penale. Nello stesso giorno in cui giunge a Roma la miliardaria, Napoleone, in preda ad ubriachezza molesta, cade dal balcone della sua stanza e viene portato all'ospedale in pericolo di vita. Naturalmente il matrimonio va in frantumi. Quando Napoleone è guarito dovrà o vorrà sposare una celebre attrice cinematografica con la quale da lungo tempo coltivava una burrascosa relazione e che ha messo incinta. Naturalmente ciò condurrà allo sfacelo la «grandezza» della famiglia. La principessa si ritirerà nella solitudine dell'ultima tenuta, il palazzo avito verrà posto in vendita, il resto della famiglia dovrà adattarsi ad un appartamento di periferia.

La commedia si svolge con una condotta unitaria e coerente, ha un dialogo scorrevole che trapassa con naturalezza dal patetico all'umoristico, i personaggi vengono disegnati dal vivo, tanto che penseremmo di poterli riconoscere nell'attuale vita romana. Dunque, i pregi non mancano davvero, soprattutto nella direzione che fa più difetto al nostro teatro in lingua e che costituisce l'inguaribile carenza: l'autenticità, la credibilità. Ma questa stessa diretta aderenza a un mondo reale e attuale, ha impedito all'autore di esaminarlo con la dovuta prospettiva di giudizio, col necessario approfondimento psicologico. La stessa linearità e semplicità della vicenda, non la rende sufficientemente significa-

tiva: il fatto di cronaca non si trasfigura compiutamente in dramma. L'autore ama questi suoi personaggi e non riesce a staccarli completamente da sé, per quanto ne scorga l'intrinseca debolezza vitale, e non si faccia illusioni sulla loro sorte.
La messa in scena del lavoro si è valsa di un'ottima distribuzione: Maria Laetitia Celli, Carlo Tamberlani, Achille Maieroni, Edoardo Toniolo, Ginella Bertacchi, Gianni Partanna, diretti dall'autore, hanno costituito un armonioso e fuso complesso, quale di rado ci è dato d'incontrare nei piccoli teatri romani. L'illustre e dimenticato scenografo Duilio Cambellotti è riapparso alla ribalta con una scena d'interno, un poco discutibile nei suoi particolari, anche se di eccellente impianto.

★ *Si è riaperto a tempo debito per il pubblico natalizio, il Teatro delle Muse, con una vecchia e ancora arzilla «pochade» di Verneuil,* La poltrona 47, *recitata con tradizionale brio e argute caratterizzazioni da Mario Siletti, Franco Dominici, Elsa Ghiberti, e curata con spiritosa sottigliezza di particolari, con scintillante senso del comico, da Carlo di Stefano, un regista che possiede un vivissimo istinto teatrale e meriterebbe di affrontare prove maggiori.*

Vito Pandolfi

NAPOLI - La Compagnia stabile di prosa di questa città, il 3 gennaio 1958, al Teatro Mercadante, ha rappresentato la commedia in tre atti di Gino Capriolo: *Terra sconosciuta.* Il compianto scrittore è stato rievocato, prima della rappresentazione, con un amichevole ricordo e con una acuta e dotta analisi di tutta l'opera del commediografo, da Ernesto Grassi. La commedia è stata recitata con grande impegno e bravura da Armando Migliari, Andreina Paul e Fosco Giachetti, interpreti principali. Regìa di Vittorio Viviani. *Terra sconosciuta* fu pubblicata in «Il Dramma» n. 391 del 15 dicembre 1942.

Addio a Ada Dondini

Il 3 gennaio 1958 si è spenta a Chieti, dove abitava presso suo figlio, radiologo primario dell'Ospedale civile, l'attrice Ada Dondini. Aveva 74 anni ed era «figlia d'arte».

La ricordiamo nella Compagnia di Armando Falconi, alta, maestosa, con un volto tondo e il naso aquilino, due begli occhi lievemente sgusciati ed espressivi, agile e pronta, di una comicità sostenuta e composta, sempre sicura e sempre ben calata nel personaggio. Il suo capocomico la stimava assai, il pubblico la amava e ogni sua entrata in scena era accompagnata da un mormorio bene accogliente. La si ascoltava e vedeva volentieri, era un'attrice esperta, piacevole, affiatatissima con Armando e affezionata come una allieva, ella che venne da lui scritturata nel 1920 dopo otto anni di lontananza dai palcoscenici per ragioni familiari e quando già era stata negli anni precedenti con Ruggero Ruggeri e prima ancora con Ferruccio Benini che le era cognato.
Suo padre, Achille Dondini, nativo di Ragusa e discendente dalla famiglia dei conti Savi di Cento, fratello di un altro attore, Cesare, aveva sposato in prime nozze l'attrice Maria Masi dalla quale aveva avuto un figlio, che divenne l'applauditissimo Cecè Dondini, e, in seconde nozze, Rosina Ingangiola, pure attrice, che gli diede Amelia, che fu poi moglie di Ferruccio Benini, Ida, che ebbe per marito Camillo De Riso, Cesarino e Ada.
Era dunque questa figlia d'arte con ascendenti e parenti tutti attori. Una dinastia, i Dondini, che ha onorato l'arte drammatica nella quale ciascuno di essi annoverò e migliorò per qualità proprie e per una ereditaria e accesa passione per il teatro. Benini, Ruggeri, Armando Falconi, tre compagni e tre maestri indimenticabili per Ada Dondini. Da essi apprese i segreti del recitare a dovere e il gusto di approfondire i personaggi e di esprimerli nella loro interezza, seri o comici che fossero.
Con Falconi rimase venti anni fino a quando, cioè, Armando si ritirò dalle scene. Ella seguitò a recitare col povero Stival, con la compianta Kiki Palmer. Fece anche del cinema, poi si ritirò a sua volta. Gli anni cominciarono a pesarle. La mole stessa della sua figura la sconsigliò di rimanere sul palcoscenico, sebbene avesse sempre conservato quella sua faccia lustra e fresca e quel suo sguardo luminoso nel quale sapeva far spuntare lacrime o far brillare la malizia di un sorriso.
La gloriosa progenie dei figli d'arte si va sempre più assottigliando per lasciare il posto ai figli delle varie accademie. La vita del palcoscenico che quelli hanno praticato e respirato fin da bambini aveva dato loro una spontaneità, un trovarsi sulla scena meglio che a casa propria, un gestire spontaneo, un muoversi e parlare disinvolti che le nuove preparatissime reclute dell'arte drammatica imparano quando, uscite dalla scuola, fanno le loro pratiche esperienze della ribalta.
Per questo ad ogni dipartita di figli d'arte, il saluto doloroso si fa anche più malinconico. E' un mondo che si spegne, una tradizione che si disperde, un credo che si dissolve, una testimonianza che scompare: la testimonianza di quanto la faticata, dura, nomade, a volte affamata, ma sempre desiderata e non mai tradita tenacia nell'amore del teatro ha fatto per trasmettere alle generazioni la fiamma di questa arte misteriosa e affascinante, affascinante perché misteriosa, grazie alla quale si prospettano alla ribalta gli aspetti della vita e l'immagine degli uomini al fine che questi negli uni e nell'altra si riconoscano e migliorino.
Ada Dondini è nata nel teatro e ci ha vissuto per il maggior tempo della sua vita, è stata brava e fedele. Chi la ricorda deve esserle grato di quanto ella ha fatto per dare emozioni tristi o gioiose, specialmente gioiose, ai frequentatori delle passate platee. Quando scompare un'attrice di questo tipo è un lutto per la famiglia del teatro.

Eligio Possenti

ORIZZONTI PERDUTI

LETTERA NON INUTILE

Caro ed Illustre Direttore, ha conosciuto Giovanni Ghio e la diletta moglie, Jole Piazza? Il loro ricordo è legato ad una felice epoca del nostro Teatro, quando il Teatro era veramente una passionaccia del nostro popolo. Cominciarono a Livorno, come entusiastici filodrammatici, verso l'85; passarono, poi, nelle modeste compagnie di giro, quando i grandi astri — Rossi, Emanuel, Salvini, Leigheb — erano al tramonto. Epoca di transizione, ma piena di fermenti vitali. Si spegnevano gli echi dei clamori di Melpomene, stranamente appaiati a quelli pel deteriore romanticismo francese dei drammoni, tipo «Giosuè, il guardacoste», «Le due orfanelle», «Il corriere di Lione». Si estendeva la popolarità di Dumas figlio e, nei favori del pubblico, il Mago Sardou ne era il legittimo successore. Subito dopo, mentre Ibsen vinceva le prime sorde resistenze e si affacciavano trepidanti al teatro e Giacosa e Bracco, non erano ancora dimenticati «La statua di carne», «Il romanzo di un giovane povero», «La medicina di una ragazza ammalata» e «La gerla di Papà Martin». D'Annunzio era ancora alle cronache mondane e doveva attendere da «La Figlia di Jorio» l'unanimità degli applausi.

Poi Giovanni Ghio passò all'amministrazione delle Compagnie e la brava e cara signora Jole, sinché le cure pei figli glielo consentirono, lo seguì nei suoi vagabondaggi, anche all'estero, perché allora le tournées all'estero erano una normalità nella vita delle nostre compagnie; recitava soltanto quando era indispensabile, per l'eccessivo numero dei personaggi in rapporto alla ristrettezza delle formazioni. Così, ragazzo, La ricordo ancora, nientemeno!, che ne «I due sergenti»!

Erano stati, assieme, con Elisa Severi, la pensosa attrice che le amarezze della vita sottrassero troppo presto ai prestigiosi fuochi delle ribalte. Furono anche con Filippo Butera; forse anche col Brunorini, indimenticabile nel «Ratto delle Sabine» e ne «Il Carnevale di Torino»; di certo, stettero a lungo con Lina Vidali e con Giovanni Novelli, il Novelli minore, quello che subito dopo disertò i palcoscenici per gli allora nuovi cimenti dell'arte cinematografica. Era, ormai, a cavallo dei due secoli, il periodo di fulgore della grande arte dei due grandi Ermeti: Novelli e Zacconi. Quanto impegnativi i repertori d'allora! Le locandine vedevano l'alternarsi, da una sera all'altra, del «Luigi XI» con la «Frustata» o di «Shylock» con «Mia moglie non ha chic». Andrea Maggi alternava il pennacchio di Cirano con gli scatti di un Fourchambault; De Sanctis, «grognard» infervorato, fremeva accanto ad Alda Borelli, Aiglon indimenticabile e, nel vaticinio di un teatro veramente popolare e pedagogico ad un tempo, dava spettacoli gratuiti con «Gli Avariati» di Brieux; e Ferruccio Garavaglia, l'attore forse più promettente del nostro Teatro, troppo presto scomparso, anticipava le raffinatezze, la squisita sensibilità poetica del grande Moissi, nell'ambito — anche Lui — del più eclettico dei repertori (da «Re Lear» e dall'«Amleto» al «Capitan Fracassa», di Cosimo Giorgieri Contri, al «Tristano e Isotta» di Ettore Moschino; dal «Padrone delle ferriere», proprio così, ai «Fantasmi», al «Piccolo santo»).

C'era ancora, sì, il pensoso teatro di Sudermann («Casa paterna», «L'orrore», «Pietre fra pietre»...) o di Hauptmann; non meno pensosi, anche se la latinità li salvava da quella pesantezza, i nostri Butti e Bracco facevano vibrare i nostri cuori; ma non erano caduti ancora nell'oblio «Il cantico dei cantici», «La Figlia di Jefte» di cavallottiana memoria o «Chi sa il gioco non l'insegni» dello scettico Martini... E c'erano ancora le farse, col «Casino di campagna», ch'era il termine di paragone di tutti i «brillanti» (già, i famosi «ruoli...»); e c'erano i monologhi (si può dimenticare Ermete Novelli ne «La celebrità»?); e la recitazione dei Canti della Divina Commedia nelle «serate d'onore»...

La fortuna di Benelli si era nel frattempo illuminata con «Tignola», e con «La cena delle beffe». Clara Della Guardia, Irma Gramatica, Gemma Caimmi e, da ultima, Lyda Borelli (dallo stile che riluceva degli ultimi raggi del «liberty») erano all'apice della loro fama: Dina Galli era nel pieno della sua monelleria artistica. E le famose «Serate nere», con la striscia d'avvertenza per le signorine: ma «maritatele, queste brave ragazze!» diceva ancora Ferdinando Martini. Poi venne il fatale 1914... Non c'erano ancora i «registi» non esisteva neppure la parola; le messe in scena erano quelle che erano, salvo quelle fastosissime delle opere dannunziane, ma c'era il fervore, c'era l'entusiasmo.

L'annuncio della morte di Jole Piazza, avvenuta il 25 ottobre scorso, dove Le sopravvive il venerando sposo, circondato dall'affetto dei bravi figlioli, mi ha riportato nostalgicamente a quel tempo lontano che è forse ugualmente caro a Lei, che si preparava a raccogliere i primi applausi (anche i Ghio dovettero stare qualche tempo col bravo Palmarini, come Lei, mi pare: non era all'epoca del «Terzo marito» di Lopez?). Mi abbia, con molta devozione. *Raul Martini*

MIGLIORAMENTO

I quotidiani democristiani, hanno pubblicato una notizia con questo titolo: «Confortante bilancio consuntivo per il teatro e il cinema italiani». Per ciò che riguarda il teatro, si legge: «Nelle sfere artistiche si auspica un miglioramento dell'attività del teatro, miglioramento che potrebbe derivare, secondo gli esperti, dall'ulteriore potenziamento dell'organizzazione dei teatri stabili, o comunali, o regionali. La direzione generale dello spettacolo si propone di intensificare nel 1958 il coordinamento dei teatri stabili. Il giorno che dieci teatri stabili, la cui attività si sviluppasse d'anno in anno senza disperdere quanto fu fatto negli anni precedenti, dopo aver recitato nella propria città fossero in grado di promuovere fra sede e sede un intenso scambio di spettacoli, si potrebbe considerare risolto il problema di "un teatro stabile e non immobile" (la stabilità dovrebbe essere più che altro amministrativa), capace di garantire un numero rilevante di spettacoli dei quali usufruirebbe l'intero Paese. Inoltre con ciò verrebbe assicurato al repertorio nuovo italiano un terreno particolarmente propizio».

PROCLEMER

Il settimanale «L'Espresso» nella rubrica «Persone» riferisce che «Anna Proclemer ha rifiutato la parte di protagonista femminile nella commedia "L'uovo" di Félicien Marceau. La commedia, come s'è visto anche dalla rappresentazione italiana è un monologo-conferenza per l'attore che fa la parte di Magis. Al Théâtre de L'Atelier di Parigi, l'interprete-protagonista è Jacques Duby; in Italia, Albertazzi. La commedia comporta altri 32 personaggi che servono da figurazioni dimostrative al protagonista.

D'ANNUNZIO E HAYES

Numerose repliche ha avuto «La figlia di Jorio» all'Odeon di Milano nella interpretazione di Anna Proclemer, Giorgio Albertazzi e gli altri attori della compagnia. Per l'esattezza: le recite sono state cinquanta

e ad esse vi hanno affluito 28.900 spettatori in questa misura: 19 mila 286 persone a prezzo pieno, 7496 col 50 per cento delle associazioni aziendali e 2118 col 50 per cento degli studenti. Al sovvenzionato Teatro Stabile di Torino, si rappresenta « Ore disperate » tratto da un film di gangster. Ad un certo punto dell'azione, l'altoparlante avverte: « Tutte le auto ferme; nessuno spari senza un ordine » il che è molto confortante per la cultura e l'educazione del popolo (italiano). Naturalmente ci sarà qualcuno che prende i diritti d'autore, per sé e per colui che ha fabbricato il polpettone. Leggere il « Taccuino ».

CALLAS

Gli Enti lirici italiani, oltre ad avere la cantante Callas, della quale la stampa italiana ha avuto modo di occuparsi largamente in questo mese di gennaio, hanno — per la stagione in corso — anche una disponibilità in denaro concessa dallo Stato in lire

COSTUME

Inchiesta Doxa sui « Passatempi degli italiani ». Per la voce « Andare al teatro », quanto segue:

« Della lista di tutti i divertimenti preferiti dagli italiani maschi "andare al teatro" occupa l'ultimo posto. Sembrerà strano ma è preceduto persino dalla voce "ascoltare conferenze".

« Nei gusti delle donne "andare al teatro" occupa il dodicesimo posto, preceduto da "risolvere le parole incrociate".

« Alla domanda "Preferite il teatro?" soltanto il 5 per cento della classe italiana superiore ha risposto di sì, il 2 per cento ha gli stessi gusti nella media, appena l'1 per cento nella media-inferiore e zero in quella inferiore. Il teatro è in coda a tutti i gusti ».

2.847.250.000. L'intera somma di tutte le sovvenzioni è di 3.447.250.000 di lire; quindi « alla prosa » toccano *seicento milioni*. In « Taccuino » si può leggere la specifica di tale somma.

VAN DRUTEN

Il 20 novembre 1957, il commediografo di origine inglese John Van Druten è morto nella sua abitazione di Thermal (California) per un attacco cardiaco. Aveva 56 anni.

Van Druten è autore di numerosi lavori teatrali, rappresentati con successo a Londra e a Broadway. Una delle sue opere più note è « The voice of the turtle », che fu rappresentata a Broadway per tre stagioni consecutive. Era nato a Londra il 1° gennaio 1901.

Ha scritto queste opere: « Conoscenza occasionale » (1927); « Il giovane Woodley » (1928); « Il ritorno del soldato » (1928); « Il muro di Londra » (1933); « Attenti: noi viviamo » (1934); « Lasciatela in Paradiso » (Femmina folle) 1940 scritta in U.S.A.; « Vecchia conoscenza » (1940) scritta in U.S.A.; « La voce della tortora » (1943) scritta in U.S.A.; « Ricordo la mamma » (1944) scritta in U.S.A.; « Campanello libro e candela » (1950) scritta in U.S.A.; « Io sono una macchina fotografica » (1951) scritta in U.S.A.

Ha pubblicato un volume di ricordi dal titolo « The Way to the Present » nel 1938.

DANIELE MAESTRO

E' stata istituita a Roma la prima cattedra di regia televisiva, presso la Università Internazionale di Studi Sociali. In Italia non esisteva un insegnamento del genere, ch'è invece diffuso negli Stati Uniti e in Inghilterra. La cattedra è stata affidata al regista Daniele D'Anza che terrà un corso teorico-pratico sul linguaggio della televisione, sui principi estetici che informano il giudizio su un lavoro televisivo, sulla realizzazione. La bibliografia in materia è scarsissima: qualche libro inglese e un paio di libri italiani. Il regista D'Anza detterà quindi agli allievi delle dispense su cui potranno documentarsi. Il corso è già iniziato da qualche settimana.

RIAPERTO « IL RIDOTTO » A VENEZIA

Cesco Baseggio, i Micheluzzi, Cavalieri sono ritornati con la loro Compagnia « goldoniana » al Teatro Ridotto di Venezia che, poco tempo fa, era stato improvvisamente smantellato. Evidentemente, era solo per ripulirlo, ma allora bastava un piccolo comunicato di due righe (non grossa fatica) invece di ingenerare, come scrive Alberto Bertolini, in « Gazzettino » del 4 gennaio « *qui pro quo* che sono stati resi noti con toni perfin polemici al momento della crisi, della drastica chiusura e del conseguente smontaggio del teatrino di Calle Vallaresso ».

Comunque, per fortuna, la Compagnia « goldoniana » ha trovato un teatro a Venezia, ed è andata in scena con « Il geloso avaro » di Goldoni (composto nel 1753) ottenendo un grandissimo successo.

"Coriolano" in microsolco

Nella « Collana Letteraria Documento » edita dalla Cetra e diretta da Nanni De Stefani (una pregevole raccolta discografica di testi poetici recitati dai nostri migliori attori) è apparso in questi giorni un album che merita una speciale menzione.

Si tratta del Coriolano *di Shakespeare nella recitazione della Compagnia del Piccolo Teatro di Milano con la regìa di Giorgio Strehler e le musiche di scena di Fiorenzo Carpi.*

Non era certamente possibile trasferire su due dischi a microsolco a 33 ⅓ giri l'intero spettacolo. Ma bene hanno scelto lo Strehler e la Cetra rinunciando a una rielaborazione di tipo radiofonico (tentativo che il mezzo discografico poteva senz'altro suggerire), e limitandosi soprattutto a dei tagli. E' vero che dei ventidue quadri quasi la metà è stata sacrificata, ma i tagli hanno inciso specialmente là dove era necessario — cioè nelle parti che richiedono la visione oltre che l'ascolto, come ad esempio nella scena della guerra.

Altri quadri sono stati sfrondati di qualche dialogo e battuta e il quadro secondo è stato avvicinato al quadro decimo ridotto al solo discorso di Cominio, che esalta le gesta di Caio Marzio Coriolano. Ma nel complesso non soltanto il dramma resta perfettamente intelligibile, ma serba il fascino della messa in scena teatrale, attraverso il ritmo e l'intonazione della recitazione, eccellente, del Carraro, del Polacco, del Tedeschi, del Battistella, della Capodaglio, della Ridomi e dei numerosi altri attori.

E' la prima volta, a nostra scienza, che viene registrata su disco un'intera opera di altissima prosa come questa; ed è bene che il pubblico, che ama ormai il disco a microsolco nel suo aspetto « musicale » impari ad amarlo anche in quello « letterario ».

PALERMO - La Compagnia stabile di prosa di questa città (Teatro regionale siciliano) il 2 gennaio 1958, al Teatro Bellini, ha rappresentata la commedia in tre atti e otto quadri di G. Nelson Page e Alberto Perrini: Purosangue. *La commedia, che ha avuto ad interpreti principali Luigi Cimara e Lola Braccini, attori di eccezionale valore, ha incontrato le più cordiali accoglienze da parte del pubblico. Regìa di Lucio Chiaravelli.*

BIBLIOTECA

Shaw-Campbell: « Carteggio sentimentale », a cura di Alan Dent. Pagine 454 - Collezione « Le Scie » - Ed. Mondadori, Milano.

Stella Campbell aveva già avuto il suo trionfale esordio, ed era già celeberrima in tutto il mondo teatrale, quando George Bernard Shaw ancora si dibatteva tra la critica musicale e la critica drammatica sulle colonne del « Saturday Review », pressoché sconosciuto ai più.

Stella Campbell era nata a Londra nel 1865, nove anni dopo Shaw, da padre inglese e da madre italiana; i suoi esordii sulla scena furono oscuri e — a giudicare dalla scarsa traccia che n'è rimasta — non degni di nota, e la celebrità la raggiunse d'un tratto, come per un improvviso colpo d'ala, quando le venne affidata la parte di protagonista in *The second Mrs. Tanqueray* di Pinero, che attraversava in quegli anni il suo momento di maggior splendore. Stella aveva allora ventott'anni; bella ed elegante, in una parte che le si adattava alla perfezione, Stella conquistò tutti, pubblico e critica, e fece gridare al miracolo. In realtà, di miracolo non si trattava: quel fortunato esordio non era il punto d'inizio di una parabola ascendente, destinata a portarla a chissà quali vette, ma era invece — per uno strano scherzo della sorte — il punto più alto della parabola stessa. Altri successi tennero dietro al primo, che fu eguagliato talvolta ma superato mai, finché non si iniziò anche per Stella Campbell — e assai più presto del prevedibile — quella lenta decadenza che doveva condurla a morire sola, in terra straniera, dopo alcuni infelici ed avvilenti esperimenti cinematografici.

Non fu miracolo, s'è detto; Stella Campbell era una buona attrice, che un miracoloso esordio aveva posto forse più in alto del suo reale valore. Tra tanti, proprio Shaw sarebbe stato il solo ad accorgersi che una buona parte di quel successo era dovuta più che a eccelso talento drammatico, a una buona dose di destrezza fisica; se ne accorse, e con quel suo spirito caustico e paradossale scrisse che Stella Campbell riusciva ad infilare un ago con le dita dei piedi.

Il primo incontro epistolare tra Bernard Shaw e Stella Campbell avvenne nel 1899: un biglietto che Shaw scrisse all'attrice, raccomandandole una sua « C. e C. » (*Cesare e Cleopatra?*), senza che la cosa avesse alcun seguito. Dal 1901 al 1912, praticamente fu silenzio tra i due; nel frattempo, Stella aveva compiuta la sua prima « tournée » negli Stati Uniti, e Shaw s'era definitivamente imposto come autore drammatico, in particolare tra il 1904 e il 1907, nelle famose stagioni teatrali Vedrenne-Barker al Court Theatre. Nel 1912, George Bernard Shaw discute *Pigmalione* con Stella Campbell; pensa a lei per la parte di Elisa, le legge la commedia, e per sua espressa dichiarazione se ne innamora « pazzamente ». L'amicizia tra il grande autore e l'attrice durerà praticamente fino al 1940, anno della morte di lei, e di questa amicizia, che senza fratture violente fece seguire alla passione dei primi anni il sincero affetto degli anni successivi, è documento fondamentale ed insostituibile il *Carteggio sentimentale* che Mondadori ha pubblicato alcuni mesi or sono nelle « Scie », a cura di Alan Dent e nella limpida traduzione di Paola Ojetti.

Non dirò di aver molta simpatia per i « carteggi sentimentali ». Al di là di ciò che essi possono fornire di utile per una ricostruzione storica, vi è quell'aspetto intimo e segreto che mi spiace veder turbato dagli occhi indiscreti, anche se affettuosi, di storici e di biografi; e forse di questo si preoccupava la figlia di Stella Campbell, che con molta riluttanza concesse il permesso per l'integrale pubblicazione del carteggio materno. In realtà, il Dent è stato nel caso specifico più discreto di quanto non si soglia: la mancanza delle intestazioni di molte lettere, e vari puntini di sospensione, mi dànno a pensare che dal carteggio siano scomparsi brani ed espressioni troppo personali e confidenziali per essere portati a conoscenza di un pubblico di lettori; e che ci siano stati risparmiati quasi tutti quegli sdilinquimenti cui neppure i grandi — se innamorati « pazzamente » — sanno sfuggire, e che oltre la ristrettissima cerchia dei diretti interessati non possono né devono interessare nessuno.

Quale documento, questo carteggio è una buona miniera di notizie, di fatti, di aneddoti, che potrebbero servire ottimamente per tracciare un quadro della vita teatrale e letteraria soprattutto del ventennio che va dal 1910 al 1930, e che forniscono preziose chiarificazioni sulla genesi di alcune opere shawiane. Ma da questo lato è doveroso riconoscere che un buon saggio di una trentina di pagine — condotto con metodo e ricco di citazioni — potrebbe cavare dal carteggio Shaw-Campbell quanto contiene di utile in fatto di notizie storiche, o attinenti al costume, o di semplici aneddoti.

In realtà, il vero pregio di questo volume è da ricercare altrove, e precisamente nella prosa di Shaw; in quella sua prosa vivida e precisa, che alterna momenti di quiete infinita, quasi estatica, a istanti di vivacissimo rilievo; in quel suo spirito paradossale e caustico, che affiora spesso nei suoi momenti migliori... e nella prosa della Campbell, anche; che è prosa originalissima, in quel suo bizzarro uso della sintassi e della punteggiatura, e non meno vivace e spiritosa di quella del suo grande corrispondente.

Il carteggio Shaw-Campbell è un libro da leggere. La gente di teatro dovrebbe leggerlo due volte. Ma non lo si legga come un romanzo epistolare: non ci si aspetti romanzeschi colpi di scena, vicende movimentate, rotture e soluzioni in gloria; lo si legga sapendo chi sono stati G. B. S. e Stella Campbell. Leggendolo semplicemente così, come la raccolta di brani che un geniale scrittore ed una donna di spirito e di talento si sono scambiati l'un l'altro, su vari argomenti e su se stessi, se ne trae un piacere che spesse volte diventa vero godimento. Questo libro non è mai banale o comune.

Gigi Lunari

Almeida Garrett - « Teatro e narrativa »; introduzione, traduzione e note di Enzio di Poppa Vòlture. « I grandi scrittori stranieri », n. 221. Pp. 344. - Ed. Utet, Torino.

Proprio su queste colonne, mentre tempo addietro segnalavamo l'importanza della prima traduzione italiana del *Teatro* di Gil Vicente, ci auguravamo che a questa prima fruttuosissi-

ma opera, lo studioso e traduttore Enzio di Poppa Vòlture altre ne facesse seguire in modo da giungere a colmare in parte quella falla che nella cultura italiana è rappresentata da una conoscenza estremamente scarsa e superficiale ma spesso del tutto inesistente, della letteratura e del teatro portoghese. E' quindi con soddisfazione che possiamo parlare ora di un altro grande autore portoghese, Almeida Garrett, approfittando di un volume appena uscito per i tipi della UTET a cura dello stesso Enzio di Poppa Vòlture, e nel quale assieme a una parte prosastica per altro verso interessante, sono contenuti due drammi fondamentali nella storia del teatro portoghese: *Un auto di Gil Vicente* e *Frate Luigi da Sousa*.

Almeida Garrett, nato ad Oporto nel 1799 e morto cinquantacinque anni più tardi a Lisbona, ebbe vita intensa e talora turbolenta di scrittore e di uomo politico, che lo fece partecipe delle vicende del suo Paese in un periodo agitato quant'altri mai, che lo costrinse all'esilio, che lo richiamò in Patria e lo innalzò ai più alti gradi della carriera politica, e lo fece morire infine — dopo quella varia alternanza di successi e di insuccessi che è normale nella vita pubblica — solo e abbandonato e prematuramente stanco. Alla sua attività di politico s'intreccia quella di scrittore che non fu meno varia e ricca di vicende: Almeida Garrett spaziò dalla lirica alla novellistica, dal teatro al romanzo, attingendo ora alla storia del suo paese, ora al folklore delle sue genti, ma seguendo peraltro una sua linea evolutiva costante e senza sbalzi o repentini capovolgimenti, e che lo portò dalle mosse iniziali di chiara impronta classicheggiante — soprattutto nella lirica e nella tragedia, nel qual campo si tenne all'ombra dell'Alfieri e del Maffei — ad una sempre più completa e franca affermazione di una personalità vivissima ed originale, ottenuta sia grazie all'uso di un linguaggio che meglio sarebbe poter esemplificare che tentar di definire, sia grazie ad una liberazione graduale ma mai smentita dalle consuete forme letterarie, cui il suo spirito ribelle non sempre sapeva costringere una fantasia insofferente di freni; né forse vi si provava un gran che.

Approssimativamente a metà di questa evoluzione — ma per riuscita e perfezione estetica, in uno dei punti più alti — si inseriscono i due drammi presentati nel volume; scritti a cinque anni di distanza l'uno dall'altro, essi delimitano tutto il teatro di Garrett, se si tralasciano di quest'autore i poco significativi esperimenti giovanili. Dopo *Frate Luigi da Sousa* (qui tradotto sotto il titolo de *Il romeo*) Almeida Garrett al teatro non tornerà più; forse perché assorbito dalla compilazione del *Romanzero*, forse perché nella prosa e nella lirica la sua insofferenza di ogni vincolo formale troverà un più adatto campo all'espressione del suo sentimento e del suo mondo interiore. Con *Un auto di Gil Vicente* si ha il più importante dramma apparso in Portogallo dopo, appunto, la produzione gilvicentina. Ed infatti, quanto vi fu di personale, e di geniale, e talvolta d'altissimo nel teatro di Gil Vicente, tanto vi fu di trito e di imitato e spesso di sciatto nei tre secoli successivi, durante i quali il teatro portoghese si mosse sulla scia ora del teatro italiano, ora di quello spagnolo, ora di quello francese, senza mai saper cogliere e porre in luce i tratti essenziali e vivi di un carattere portoghese e nazionale, quale pur esisteva come esiste tuttora. Questo rifarsi all'animo portoghese, al suo folklore, alla sua storia, al suo particolar modo di sentire e di vedere — modo che non è spagnolo o francese o italiano, ma portoghese com'è portoghese la lingua — si ebbe per la prima volta nel teatro tre secoli dopo Gil Vicente con Almeida Garrett, e forse non è a caso che il titolo del dramma si richiami proprio a quel grande precursore, creando per così dire un ponte ideale tra quell'età rinascimentale ancora tanto venata da una sensibilità medievale, che Gil Vicente così bene espresse, ed il secolo di Almeida Garrett che tanto doveva giovare a svincolare il teatro portoghese da un periodo d'imitazione ed a dargli voce e significati nuovi, e indipendenza, e autosufficienza, ed originalità.

A queste due opere, tradotte con il consueto buon gusto, Enzio di Poppa Vòlture ha premesso una prefazione di una trentina di pagine non inferiore a quella tanto lodata che premise al *Teatro* di Gil Vicente; anche qui, Almeida Garrett risulta sicuramente tratteggiato nella sua figura di uomo e di scrittore, ed inquadrato in un'epoca di cui ci vengono forniti anzitutto i tratti essenziali, e senza dei quali sarebbe impossibile ogni comprensione ed ogni giusta valutazione. Anche le epoche in cui le commedie si svolgono ci sono illustrate nei loro tratti salienti, e i testi corredati di note esplicative sulla storia, sugli usi e costumi di un'epoca del Portogallo poco nota solitamente a chi non si occupi di questi studi. In complesso, un volume utile e interessante.

Gigi Lunari

Andrea Calmo - « Il Saltuzza », a cura di G. Dall'Asta.

Una preziosa e rara Collana, chiamata « La Bala d'Oro » (richiamo veneziano alla palla dorata che sovrasta la Chiesa della Salute a Venezia) e pubblicata per amatori, contiene curiosità e rarità bibliografiche di storia, letteratura ed arte veneta. Il volumetto n. 2 « Edizioni della Fortuna - Venezia » contiene *Il Saltuzza*, commedia di Andrea Calmo, trascritta quasi del tutto fedelmente (solo leggere correzioni di grafia indispensabili) dalla prima edizione veneta del 1551 di Stefano De Alessi. Le incisioni sono invece tratte da *Gli inganni* di Curzio Gonzaga (1592). L'introduzione e il glossario, quanto mai necessario, sono di G. Dall'Asta.

Particolare interessante: del *Saltuzza* oltre l'edizione 1551, vivente il Calmo, esiste una seconda edizione del 1600. Ma dello stesso anno è pure la edizione di Trevisi che risente della controriforma: sono infatti tolte quelle imprecazioni chiamate antireligiose, senza che effettivamente lo fossero. Scena per scena, l'attento Dall'Asta ha riportato, con richiami, ciò che l'edizione della controriforma aveva mutato. Una ben misera lezione di ipocrisia si presenta al lettore di oggi, ma comunque efficace per lo studioso di testi originali dell'epoca.

Di questo prezioso volumetto sono stati impressi 500 esemplari numerati, per la vendita, e 12 esemplari fuori commercio.

« Ritratti di Carlo Goldoni », di Giuseppe Maria Pilo.

Nella stessa Collana « La Bala d'Oro » il volumetto n. 4 è dedicato ai *Ritratti di Goldoni*. L'autore così si esprime: « Un complesso di ritratti del medesimo personaggio, ordinati nella loro successione cronologica, a guisa, com'era giusto, di breve " mostra d'occasione ", poteva costituire motivo a considerazioni di due ordini. Se il tema doveva inevitabilmente

condurre a por l'accento sul fatto iconografico, si è tuttavia cercato di non perdere di vista la realtà artistica dei ritratti considerati, come espressioni singolarmente individuali e nei rapporti eventualmente intercorrenti fra loro. Poiché entrambi gli aspetti che il tema include non erano stati finora tenuti presenti assieme, si è qui tentato di farlo. Si sono considerati solo i ritratti sincroni con la vita di Carlo Goldoni: come quelli che appaiono utili alla rappresentazione iconografica del Poeta che in quest'anno particolarmente si onora; e, insieme, in quanto veri ritratti, possono offrire elementi di genuina validità estetica. Quanto solo per essi ciò sia vero, è superfluo sottolineare ».

Il volumetto, quanto mai prezioso, è arricchito da 17 tavole riproducenti i singoli ritratti dei quali il testo si occupa. Sono ritratti famosi e conosciutissimi, come anche meno noti. Ma l'importanza consiste nel « Catalogo dei ritratti » e nelle attestazioni della loro autenticità.

I piccoli volumi della « Edizioni della Fortuna » di Venezia, costano mille lire ognuno.

Leon Fini

PER MEMO BENASSI

Il Direttore Generale dello Spettacolo, dottor Nicola De Pirro, ha avuto la amabile cortesia di informarci del buon esito, presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, della richiesta di un aiuto da parte del Comitato promotore, per la sistemazione della tomba di Memo Benassi. L'on. Sottosegretario Resta ha autorizzato la Direzione Generale dello Spettacolo ad aderire all'iniziativa con 200.000 lire. Ma, aggiunge il dott. De Pirro, è stato anche interessato l'EIST per ottenere un aiuto in ugual misura. Ne siamo lieti e soprattutto gratissimi. A tali somme, si aggiungerà il contributo della Giunta comunale di Sorbolo, ma, pur essendo giunti a L. 1.017.300 perché — oltre le duecentomila delle quali s'è detto — 5000 lire sono del signor Carlo Rossi Leidi, sarebbe proprio necessario che a questa iniziativa prendessero parte le Compagnie di prosa e i compagni dello Scomparso perché Memo Benassi — sembra lo abbiano dimenticato — era attore.

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

Per la Casa di Riposo degli Artisti Drammatici

Lieto Natale alla Casa di Riposo. Affettuoso ricordo e auguri di moltissimi amici, ai quali tutti gli ospiti, come il Presidente, la Madre Superiora e le Suore, dicono a nostro mezzo la loro gratitudine. Inoltre, ognuno sa quanto piacere fa a noi, personalmente, anche il solo ricordo, anche una semplice parola di augurio, per i nostri vecchi compagni che all'Istituto di Bologna hanno trovato la loro serenità, la pace, la tranquillità materiale.

Incominciamo da un'offerta di 640.000 lire di Nino Besozzi. Questa somma spettava al nostro caro Nino, generoso e non immemore, per la trasmissione TV « Il musichiere » del 7 dicembre: Besozzi ne ha fatto dono di Natale ai vecchi compagni. Grazie con cuore fraterno, carissimo Nino.

Come tutti gli anni la Cooperativa Doppiatori Cinematografici, ha mandato 100.000 lire; altre 100.000 lire le ha mandate, sempre direttamente, Eugenia Galliani, vedova Maggioni, per ricordare i suoi genitori, Guglielmina Magazzari Galliani, che fu attrice con la Duse, e Antonio Galliani che fu primo attore della Duse stessa. Ventimila lire ciascuno hanno fatto pervenire, l'ingegnere M. G. Braibanti; Donna Flavia Paola Gazzoni della Noce; Donna Fosca Crespi di Milano.

Diecimila lire ciascuno, invece, Piero Mazzolotti; l'avv. Giorgio Carini per ricordare Nera e Luigi Carini; l'avv. Giorgio Barbieri, per la Società Nuova Editrice Emiliana.

Novemila lire, infine, sono dell'attore Franco Graziosi; 5000 del rag. Ugo Molterni, per ricordare pure Guglielmina Magazzari Galliani; 4000 di Pia Maccaferri in ricordo della stessa.

E veniamo ai mangerecci ed alle masserizie: 50 panettoni di Italia e Remigio Paone; 50 altri panettoni di Maria Rosa Ajmone Marsan; il consueto vino della ILTE; i confetti della Confetteria Craveia; i saponi e spazzolini e colonia ecc. della Profumeria Bianchetti; la cancelleria e libri della Libreria Garlanda; i filati di lana del comm. Edoardo Fila, di Biella. Anche le Ditte sono di Biella, poiché la consueta raccolta è stata fatta da Maria Rosa Ajmone Marsan.

Con i rinnovati ringraziamenti per tutti, diamo il

QUARTO ELENCO DEL DICIASSETTESIMO MILIONE

DARIA BERTINI, in nome del Comitato Milanese di onoranze alla memoria di Maria Melato, perché il nuovo Anno cominci nel ricordo della grande Attrice	L.	200.000
COMPAGNIA ITALIANA DI PROSA VITTORIO GASSMAN	»	50.000
COMPAGNIA GOLDONIANA diretta da Cesco Baseggio, somma raccolta dalle attrici e attori, al teatro Nuovo di Verona, la sera dell'ultimo dell'anno 1957, per ricordo e augurio ai compagni di Bologna	»	42.550
LORENZO RUGGI, per ricordare Cesare Meano	»	40.000
GIAN MARIA GUSMINI, residuo del proprio abbonamento a « Il Dramma »	»	6.800
ARMANDO ROSSI, per la « Piccola Ribalta » di Torino	»	5.000
FRANCESCO GENGHI	»	5.000
FAMIGLIA MARTINI, in memoria di Jole Piazza in Ghio	»	5.000
MARCELLA PUGNETTI, residuo del proprio abbonamento a « Il Dramma »	»	3.000
BRUNO CECCHI	»	3.000
GINO MAZZONI	»	2.000
ODDONE BRAGHINI, residuo del proprio abbonamento a « Il Dramma »	»	800
	L.	363.150
Somma precedente	»	970.797
Totale a tutt'oggi	L.	1.333.947
Meno	»	333.947
	L.	1.000.000

Chiuso il 17° milione, abbiamo sottratto dalla maggior somma L. 333.947 che riporteremo nel prossimo fascicolo, come primo elenco del diciottesimo milione.

Il diciassettesimo milione è stato raccolto nei mesi di settembre, ottobre, novembre e dicembre 1957: quattro numeri della rivista.

Che cosa ha sempre sognato ogni donna?

Che cosa ha sempre sognato ogni donna?
Avere una macchina bella
leggera
capace di fare tanti lavori
da usare senza fatica
da riporre senza fatica...
Una macchina di lievi colori,
perfetta, moderna,
preziosa, non troppo costosa.
Questo ogni donna
ha sempre sognato di avere...

Oggi ogni donna può avere
la macchina per cucire dei proprî sogni:

NECCHI

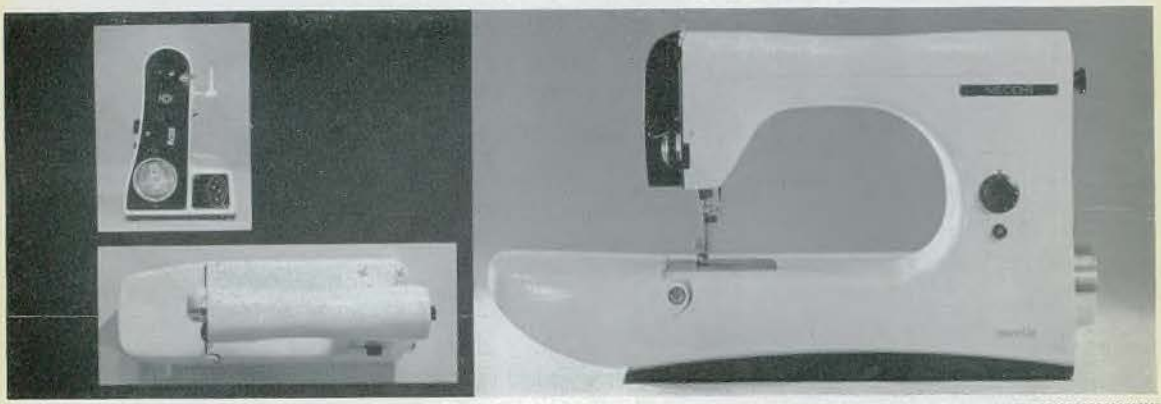
mirella

La macchina
per cucire
più bella

Una macchina di grande classe
ad un prezzo conveniente

elettrica L. 66.000 + I.G.E.

a mano L. 49.000 + I.G.E.



- cucitura diritta
- inversione di marcia a pulsante
- regolazione della lunghezza del punto a manopola
- azionamento elettrico e a mano
- riempimento automatico della spolina
- orlature
- cucitura parallela e circolare

Inviando questo tagliando alla NECCHI S.p.A. - PAVIA - riceverete gratis un pieghevole illustrativo della nuova NECCHI "Mirella" la macchina per cucire più bella

Renato Simoni

Trent'anni di cronaca drammatica

Renato Simoni

RENATO SIMONI FA TESTO: TUTTI LO CITANO PER LA SUA OPERA "TRENT'ANNI DI CRONACA DRAMMATICA"

■

Nel fascicolo scorso abbiamo riportato da «Il Tempo» di Roma del 22 ottobre, il riferimento al giudizio di Simoni in un articolo scritto da Giorgio Prosperi su quel quotidiano, dal titolo: «Lo stupore di Aligi». Riportiamo ora, dal settimanale «Oggi» del 28 novembre, quanto ha scritto Vittorio Buttafava in una sua cronaca teatrale dal titolo: «A Mila di Codro nuoce il realismo»:

«*Più di quarant'anni fa Renato Simoni scrisse:* "La figlia di Jorio *è difficilissima da mettere in scena e da recitare; ossia è abbastanza facile accostarla alla consuetudine del teatro affocandone il verbo e le crisi, ma in questo modo la si trasforma in un grandioso dramma rusticano; e il gesto e il tono realistici ne uccidono lo spirito*". *Ecco, in queste poche righe, il problema centrale della tragedia: la coesistenza di elementi realistici adatti ad una grossa storia popolare con un'atmosfera di poesia che annulla il tempo ed il luogo e che trasferisce la vicenda in quella specie di limbo fantastico tipico, ha detto ancora Simoni, del nostro dramma pastorale cinquecentesco. Ebbene, la regia deve appunto risolvere questo dualismo, cioè tentare di fondere insieme i conflitti spesso violenti, istintivi, primordiali direi, dei personaggi con la musicalità di un linguaggio dolcissimo e trasognato, idillico e potentemente lirico*».

■

«Trent'anni di cronaca drammatica» di Renato Simoni è opera di consultazione indispensabile agli attori, ai critici, a tutti coloro che si occupano di teatro sul piano culturale, ma non a questi soltanto perché la materia è così vasta da poter tornare utile a chicchessia, per una data, il riferimento ad un autore, un interprete, un teatro. Il primo volume di «Trent'anni di cronaca drammatica» comprende la critica dal 1911 al 1923; il secondo volume comprende gli anni dal 1924 al 1926, ed il terzo volume dal 1927 al 1932. Il quarto volume è in corso di stampa. Ogni volume costa 3800 lire. Il primo è esaurito.

■

Di Renato Simoni abbiamo pubblicato, in un volume del medesimo formato delle «Cronache», anche «Le commedie»: Tramonto - La vedova - Carlo Gozzi - Matrimonio di Casanova (in collaborazione con Ugo Ojetti). Il volume «Le commedie» di Renato Simoni, con una smagliante introduzione dello stesso Simoni, costa 1500 lire.

■

«Trent'anni di cronaca drammatica» e «Le commedie» sono in vendita da tutti i librai, ma non trovando i volumi, rivolgersi direttamente alla ILTE - corso Bramante, 20 - Torino. Servirsi del c/c postale n. 2/56, intestato a ILTE - Industria Libraria Tipografica Editrice.

■ *IL PRIMO VOLUME DI «TRENT'ANNI DI CRONACA DRAMMATICA» È ESAURITO*

Le commedie