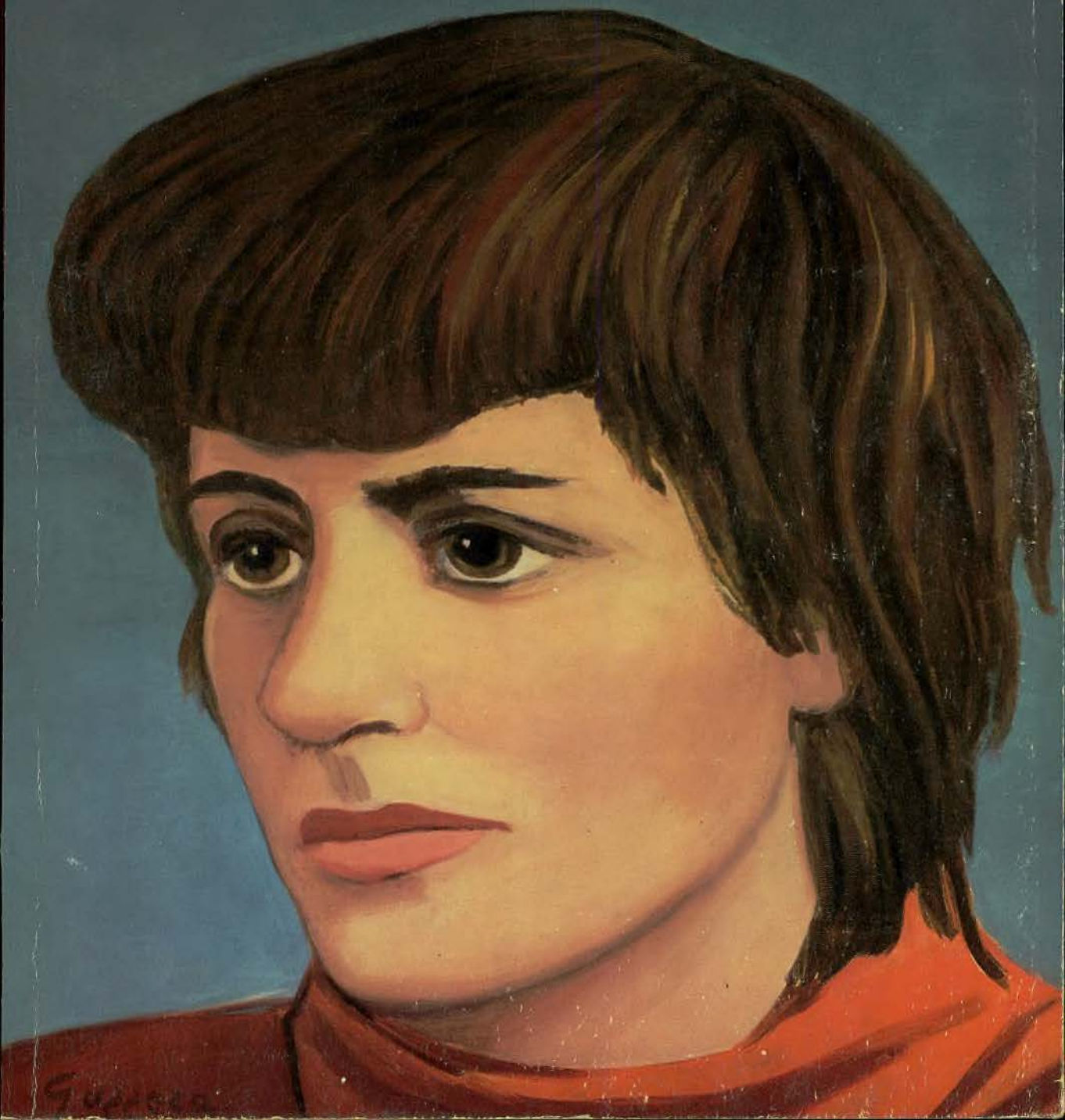


34° ANNO - N. 262 - LUGLIO 1958

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

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI



**IL SOLO GRANDE CRITICO DRAMMATICO CHE ABBIAMO AVUTO
L'ITALIA CONTEMPORANEA È RENATO SIMONI * PER QUESTO, LA
RACCOLTA DI TUTTE LE SUE RECENSIONI AL 'CORRIERE' DAL 1911 ALLA MORTE (1952) CO-
STITUISCE IL DOCUMENTO PIÙ IMPORTANTE NELLA BIBLIOGRAFIA TEATRALE NAZIONALE**

Renato Simoni

**SONO GIÀ USCITI TRE
VOLUMI ED ABBIAMO
IN PREPARAZIONE
IL QUARTO**

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

«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 Ojetto). Il volume «Le commedie» di Renato Simoni, con una smagliante introduzione dello stesso Simoni, costa 1500 lire.

Gli abbonati de «Il Dramma» vecchi e nuovi (fino al 31 marzo 1958) hanno uno sconto del 50% su tutti i libri di teatro editi dalla Ilte. Chi non ha il Simoni non perda questa occasione. Il primo volume è esaurito.



Renato Simoni con la «sua» barca dei comici a capo del letto. Il dipinto di Casimiro de Rossi, «Goldoni sulla barca dei Commedianti», si trova alla Galleria d'Arte moderna di Firenze. La copia appartenuta a Simoni è al Museo della Scala.

Trent'anni di cronaca drammatica

ILTE

«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/e postale n. 2/56, intestato a ILTE - Industria Libreria Tipografica Editrice.

io, Aniante

Incominciai a diciotto anni con una tragedia storica in molti atti, *Quinziano*, e poco mancò che i tremila catanesi armati che riempivano l'anfiteatro non mi linciassero per avere io mancato di rispetto alla santa patrona. Anche i milanesi, nel teatro arcipieno dell'«*Olimpia*», furono lì per linciarmi una sera del 1925, quando Petrolini diede la mia novità *Mezzuomo*. Altro che Zuloaga, come scrisse qualcuno! Miglior fortuna ebbero, agli «*Indipendenti*» di Bragaglia, gli altri miei lavori, da *Gelsomino d'Arabia* (pubblicato da «*Il Dramma*») a *Carmen Darling*, a *Bob Taft*, alla *Femina del Toro*, al *Fecundatore di Siviglia* (scritto con Pietro Solari), alla *Carmen*. Con Alberto Cecchi composi l'*Avventura amorosa di Cristobal Moreno*.

Quindi gli anni trascorsero nei viaggi e nelle peripezie.

Ed ecco il mio ritorno al teatro con *La rosa di zolfo* recitata in francese dalla «*Troupe du Petit Théâtre du Quai Saint-Jean-Baptiste de Nice*» nel febbraio del 1957, con gli attori Lucienne Lange, Henry Revel, Judith e Nils Daum. La Radio-Télévision Française diffondeva *La rosa di zolfo* alla stessa epoca. Nell'aprile, ed ancora qualche mese dopo dello stesso anno, la Compagnia di Radio Firenze trasmetteva *La rosa di zolfo* sul programma nazionale prima, e secondo, poi. Desidero ricordare gli interpreti, poiché le voci della radio sembra non abbiano corpo, ma quegli attori furono bravissimi; erano: Anna Lelio, Margherita Nicosia, Corrado Gaipa, Gianni Pincherle, Giorgio Piamonti, Franco Luzzi, Corrado de Cristofaro; regia di Umberto Benedetto, musica di Stefano Platamone. Ed ora sono sugli altari di un Festival della Prosa, a Venezia. Il Teatro Stabile di Trieste, come «*Il Dramma*» ha ripetutamente annunciato, avrebbe dovuto tenere a battesimo *La rosa di zolfo* fin dal gennaio scorso, ma nell'attesa hanno tutto guadagnato, perché — una volta decisa la rappresentazione a Venezia — l'impegno è diventato forte e gli attori sono stati scelti su misura, come non avrei certo sperato: Paola Borboni, Enrica Corti, Ottorino Guerrini, Domenico Modugno. Regista Franco Enriquez. Marisa Mantovani non c'è, ma io debbo ricordarla perché lei ha letto alla Stabile di Trieste *La rosa di zolfo* ed è lei che mi ha incoraggiato e sostenuto.

Molto mi lusingano Bragaglia e Calendoli quando scrivono che Tennessee Williams, Gertrude Stein, Thornton Wilder ed altri autori di così grande nome «non sono rimasti insensibili al mio teatro». Se esso può aver procurato loro una certa ispirazione, come i miei biografi scrivono, non saprei davvero; è, anzi, certo che essi ignorano le mie fatiche ed il mio nome, ma se pur lontani ed ignari come siamo loro ed io, effettivamente un'idea, un concetto, una intenzione si ritrova nelle reciproche opere, mi sia concesso di non credere ad una semplice combinazione, ma ad un ideale d'arte che ci ha ugualmente informati ed uniti. Ed in quella sola luce di ispirazione è il segno della creazione in Arte. Il gusto del pubblico viene dopo: una poesia diventa bella quando l'hanno capita tutti. Ma era bellissima anche prima.

LUGLIO 1958

Biblioteca Centro Studi TST

FONDO RIZZI - TRABUCCO

Collaboratori di questo fascicolo

DIREZIONE-AMMINISTRAZIONE-PUBBLICITA': ILTE (Industria Libreria 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

Taccuino: PREMIO RENATO SIMONI DI FEDELTA' AL TEATRO DI PROSA * LA ROSA DI ZOLFO, commedia fantastica in otto quadri di Antonio Aniante * UN CONIGLIO MOLTO CALDO, dialogo impossibile di René de Obaldia * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): ANTONIO ANIANTE, VITTORIO VECCHI, GIGI LUNARI, FRANCESCO BERNARDELLI, EMMA GRAMATICA, ELIGIO POSSENTI, MARCEL LE DUC, GINO DAMERINI, VITO PANDOLFI, EDOARDO BRUNO * Copertina: Romano Gazzera (dipinto ad olio espressamente eseguito, e ispirato alla protagonista della commedia di Aniante) * Disegni di Vespignani e Tomea * Fotografie: Giacometti, Andrea Vaga, Publifoto, Saglimbene, Foto Italia, Ledino Pozzetti, Invernizzi, Archivio fotografico ILTE.

PREMIO RENATO SIMONI DI FEDELTA' AL TEATRO DI PROSA

«Lo scorso anno, nel quinto anniversario della scomparsa di Renato Simoni e in occasione delle onoranze promosse in quella ricorrenza al grande uomo di teatro dal Municipio di Verona e svoltesi con commovente concorso di pubblico e con intervento di numerose autorità e personalità, venne istituito, per geniale iniziativa del sindaco della città, prof. Giorgio Zanotto, il "Premio Renato Simoni di fedeltà al teatro di prosa". Ottima idea che rispondeva pienamente e felicemente allo spirito dell'illustre critico e commediografo veronese. Il sindaco di Milano, dove Simoni dimorò, lavorò e chiuse gli occhi per sempre, informato della iniziativa dal sindaco di Verona, aderì con entusiasmo. E i due Comuni daranno per la prima volta, il 5 luglio prossimo, sesto anniversario della morte di Simoni, il premio della "Fedeltà al teatro di prosa" a lui intitolato. Tale premio sarà assegnato ogni anno, il 5 luglio, a chi avrà dedicato tutta una vita, o la maggior parte di essa, al teatro di prosa sotto qualsiasi forma, attività e funzione al teatro inerente. Il premio consisterà nella somma indivisibile di un milione e sarà attribuito a scelta e giudizio insindacabile di una Commissione composta di 7 membri di cui tre nominati dal Comune di Milano, tre dal Comune di Verona, oltre al presidente che sarà nominato, alternativamente per ogni anno, dal sindaco di Verona e dal sindaco di Milano. Per quest'anno il Comune di Verona ha designato presidente Eligio Possenti e a membri della Commissione il prof. Arnaldo Ferriguto; Renzo Ricci, in rappresentanza degli attori; l'avv. Piero Della Giusta, in rappresentanza degli esecutori testamentari. Il Comune di Milano ha nominato i tre membri di sua spettanza nelle persone di Remigio Paone, presidente della Associazione Capocomici, Giulio Cesare Viola, presidente del Sindacato Autori Drammatici, Lorenzo Ruggi, presidente della Società Italiana Autori Drammatici e della Casa di Riposo degli Artisti Drammatici. La Commissione si riunirà nei prossimi giorni. Il premio verrà conferito la sera del 5 luglio, al Teatro Romano di Verona (dove Renato Simoni, poco prima di morire, ha curato, da maestro, la regia della "Giulietta e Romeo" di Shakespeare), dove avrà luogo la rappresentazione di un altro lavoro shakespeariano: "La commedia degli equivoci", la cui prima recita è fissata per la sera del 3 luglio. Vi partecipano tra gli altri Mario Pisu, Augusto Mastrantonio, Arnoldo Foà, Edda Albertini e Pina Cei. Regia di Mario Ferrero. L'idea, le modalità e il nome del premio ne fanno uno dei più importanti premi teatrali».

Questo annuncio è stato pubblicato domenica 29 giugno dal "Corriere della Sera". L'anno scorso, ritornando da Verona dopo la celebrazione per il quinto anniversario della scomparsa di Renato Simoni, scrivemmo che il Comune di Verona, unitamente a quello di Milano e con la Direzione Generale dello Spettacolo, avevano istituito — nel nome di Simoni — il più onorifico ed ambito premio che mai teatrante potesse desiderare. Tale onore e questa grandissima gioia è toccata per primo al nostro direttore, per la sua vita tutta spesa per il Teatro. Mentre la Rivista va in macchina, Ridenti si reca a Verona a ricevere il "Premio Simoni di fedeltà al Teatro di Prosa". Egli ha fatto questa dichiarazione: "Lucio Ridenti, accettando il Premio Simoni per la fedeltà al teatro, che lo onora e rende felice, a maggior coronamento di tutta la sua vita di teatrante, dopo la medaglia per i Benemeriti del Teatro, conferitagli due anni fa dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale dello Spettacolo, desidera di essere coerente e restare ancora più fedele al Teatro, se possibile, facendo dono dell'importo del premio ai vecchi compagni d'arte, ospiti della Casa di Riposo degli Artisti Drammatici di Bologna".



PROGRAMMA NAZIONALE

15 LUGLIO

Chiara nell'ombra

di CESARE MEANO

29 LUGLIO

Che disgrazia l'ingegno

di A. S. GRIBOJEDOV
trad. di ETTORE LO CATTO

5 AGOSTO

Una colazione dal maresciallo della nobiltà

di IVAN TURGHENIEV
trad. di ADRIANA AIAZZI

5 AGOSTO

L'ebrea di Toledo

di FRANZ GRILLPARZER
trad. di IPPOLITO PIZZETTI

10 AGOSTO

Bettina

di ALFREDO DE MUSSET
trad. di AGOSTINO RICHELMI



la Prosa alla RADIO

2° PROGRAMMA

16 LUGLIO

La casa perduta nel tempo

di GIORGIO PASSAMONTI

17 LUGLIO

Topaze

di MARCEL PAGNOL
trad. di ALESSANDRO DE STEFANI

31 LUGLIO

E chi s'è visto, s'è visto!

di FEYDEAU e HENNEQUIN

14 AGOSTO

Non ti conosco più

di ALDO DE BENEDETTI

3° PROGRAMMA

15 LUGLIO

Il capanno degli attrezzi

di GRAHAM GREENE
versione italiana di ALVISE SAPORI

13 AGOSTO

Sotto l'albero del sicomoro

di SAMUEL SPEWACK
trad. di FRANCA CANCOGNI

18 LUGLIO

El siglo de oro:

tre intermezzi di LOPE DE RUEDA

La terra di Jauja - I servi - Un marito premuroso

trad. di RAFFAELE MELANI

23 LUGLIO

La vita è sogno

di PEDRO CALDERON DE LA BARCA
trad. di GIULIO PACUVIO

1 AGOSTO

due intermezzi di MIGUEL DE CERVANTES

L'antro di Salamanca Il giudice dei divorzi

trad. di TONI COMELLO

6 AGOSTO

Il condannato per disperazione

di TIRSO DE MOLINA



I SUPPLEMENTI DI "IL DRAMMA"

I supplementi di « Il Dramma » sono volumetti che contengono una commedia già pubblicata in un fascicolo della rivista, numero esaurito. Nel tempo, quella commedia che un supplemento ripubblica, fu insistentemente e continuamente richiesta. Vi sono commedie ristampate più volte nei supplementi: i titoli, quindi, sono quanto mai attraenti per la garanzia di successo, e gli autori tra i migliori e più fortunati.

Vecchia Serie

9. Giovanni Cenato - HO PERDUTO MIO MARITO
13. Eugene O' Neill - IL LUTO SI ADDICE AD ELETTRA
17. Michele Caramello - LE TRE MARIE

Nuova Serie

1. Marcel Achard - ADAMO
2. Maxwell Anderson - WINTERSET
3. Ija Eremburg - IL LEONE DELLA PIAZZA
4. William Shakespeare - AMLETO
5. Giovanni Mosca - L'EX ALUNNO
6. Gherardo Gherardi - QUESTI RAGAZZI!
7. André Roussin - LE UOVA DELLO STRUZZO
8. Carlo Veneziani - L'ANTENATO
9. Vittorio Calvino - LA TORRE SUL PALLAIO



I supplementi di « Il Dramma » hanno questa presentazione come copertina.

* * *

Ogni supplemento di « Il Dramma » costa 100 lire - Sei volumetti insieme: 500 lire.

ILTE

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE
Corso Bramante, 20 - Torino - Telefono 698.494

DI QUESTA COLLANA SONO DISPONIBILI I SEGUENTI VOLUMI



Biblioteca Centro Studi TST
FONDO RIZZI - TRABUCCO

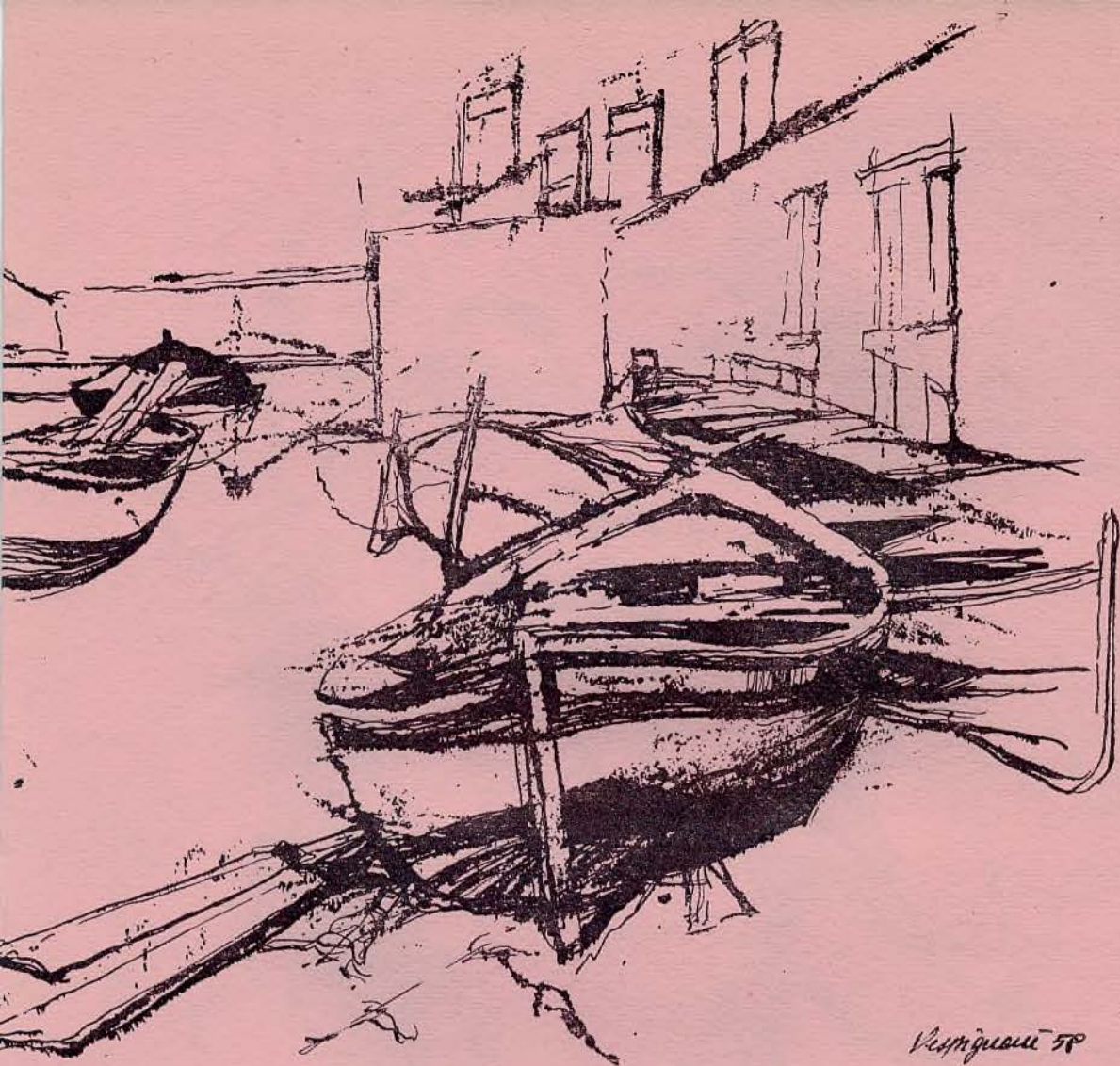
Collana
TEATRO
RACCOLTA DI COMMEDIE DI OGNI
EPOCA DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

4. Goldoni, **LA CASA NOVA** - 5. Tolstoj, **GLI SPIRITI** - 6. Benavente, **LA MALQUERIDA** - 8. Ju-Pe-Tuen, **LE METEMPSICOSI DI YO-TCHEOU** - 10. Augusto Bon, **LA TRILOGIA DI LUDRO** - 12. Goethe, **CLAVIGO** - 15. Diderot, **E' BUONO? E' MALVAGIO?** - 16. Anonimo del secolo XV, **RAPPRESENTAZIONE DI « SANTA » ULIVA** - 17. De Musset, **LA NOTTE VENEZIANA** ovvero **LE NOZZE DI LAURETTA - IL CANDELIERE** - 18. Banville, **GRINGOIRE - LE FURBERIE DI NERINA** - 19-20. Giraud, **L'AIO NELL'IMBARAZZO - DON DESIDERIO DISPERATO PER ECCESSO DI BUON CUORE** - 21. Beaumarchais, **LA FOLLE GIORNATA** ovvero **IL MATRIMONIO DI FIGARO** - 22. Shakespeare, **RICCARDO III** - 23. Mérimée, **LA CARROZZA DEL SANTO SACRAMENTO - LA DONNA E' IL DIAVOLO - L'AMORE AFRICANO - IL CIELO E L'INFERNO** - 24. Calidasa, **SACUNTALA** - 25. Raimund, **IL DISSIPATORE** - 26. Ruiz de Alarcón, **LA VERITA' SOSPETTA** - 27. Toller, **HINKEMANN** - 28. Kaufman-Connelly, **IL POVERO A CAVALLO** - 29. Lope de Vega, **LA DAMA BOBA (LA SCIOCCA)** - 30. Dumas (padre), **ANTONY** - 31. Shakespeare, **RICCARDO II** - 32. Molière, **DON GIOVANNI** - 33. Alberti, **LO SPAURACCHIO** - 34. Labiche, **UN CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE** - 35. Clara Boothe Luce, **DONNE**.

I numeri mancanti sono esauriti. Ciascun volume di circa 100-150 pagine e del formato 15 x 29 costa **L. 200**.



Ricompare su questa nostra Rivista una nuova commedia di Antonio Aniante. Quanti anni fa abbiamo pubblicato le altre? Non chiediamocelo, e per noi e per lui. Esule di Sicilia, esule d'Italia, esule di Nizza, dove ora risiede, Antonio Aniante dà al proprio teatro, alla propria narrativa, un andamento che sa di periplo. Quando sbarca siamo qui ad accoglierlo, quando si reimbarca i fidi vanno al pontile a salutarlo. Nelle intermittenze di questo percorso, se si è concesso a definizioni, Aniante è stato, dapprima, uno scrittore della giovane generazione siciliana che ha tentato coi suoi coetanei (e sono Brancati, Villaroel, Patti) le vie del Continente. Gli altri ci son rimasti, magari sepolti. Lui no, ha proseguito. In tempo, nella Roma di Via degli Avignonesi (di Bragaglia, per intenderci) fu nel drappello dell'insurrezione e fece la sua buona parte di scompiglio. Chi rilegge oggi i nomi degli uomini che si adunarono intorno a Bragaglia per gli « Indipendenti », scopre che costoro, senza equivoco, indipendenti erano davvero; diversi l'uno dall'altro: futuristi e crepuscolari, vociani e rondisti. C'è di tutto. Ci volle, allora, la seduzione di Anton Giulio per raccogliere nella cantina vini tanto diversi, che una volta sturati sarebbero stati folletti che mai avrebbero patito rientrare in bottiglia. Una sosta in terra di Francia è stata per il Nostro al tempo stesso illuminante



Vespignani 58

e sedatrice. La sua narrativa, che rischiava le troppe punte di altri suoi conterranei tuttora in Italia, ha trovato nel modello francese più agili cerniere, quel tocco che sta fra la grazia e la condiscendenza. Ora da la Côte d'Azur ci arrivano i suoi racconti, le sue commedie.

Se ne va e se ne sta per il mondo, Antonio Aniante, con una Sicilia coeva ai suoi primi ricordi di lettere, della sua infanzia stessa: la sua isola ritrova, riconosce, in altri paesaggi, in diverse conoscenze. Negli scrittori che abbiamo detto e in lui, sovrasta un mito dal quale, per estraniamento, ribellione, restano esclusi, ma che vorrebbero recuperare per prepotenza di fantasia, nell'insorgere di ebbrezze. Oh quei lontani profumi!

La Trinacria, loro, l'hanno in petto, la disegnano, la fantasticano. Basta un arancio sul mercato parigino a farla esplodere, dopo deludenti oblii. Un siciliano porge il saluto come nessun altro ai



Vespignani 58



V. Vecchi 58

mondo, non si camuffa attraverso accettazioni esotiche, si pone a rapporto coi paesani del mondo in un modo che vorrebbe ritrovare in ognuno. Sulle nevi dell'Etna risiedono ancora gli Dei, forse. Un po' più in basso i pastori si trattano con l'abigeato. Di sotto, carabinieri vegliano. Lungo la Via Etna, famiglie in fila si incontrano e fanno riverenza. È la Sicilia che li perseguita, questi esuli, ovunque essi siano. Brucia i suoi aromi e li manda lontano. Noi definiremmo La rosa di zolfo un sogno per sete; e del suo autore e del personaggio protagonista: Rosalia. La quale, nell'assedio della siccità, dell'arsura, vede la sua stanza popolata di personaggi evocati per fantasia. Si insegue e li insegue. Il suo stesso sposo, Colao, ridiventa uomo da amarsi in cima a questo suo onirico esaltarsi; ma quante trasformazioni dovrà egli subire! L'invenzione del lavoro è nello scambio di parti dei personaggi (c'è Pirandello e, al fondo, «i pupi»); nel loro prestarsi al trasogno di Rosalia, mescolarsi, subirne la stralunata rincorsa, obbedirla per aiutarla. Fino alla fine. È là, che salendo i gradi della invocazione, si dà luogo al rito che prelude al naturalistico miracolo: la tanto attesa acqua dovrà arrivare, per le crepe che sono nella terra e nelle anime, per lo spasimo d'arsura delle labbra. Si nebbia il sogno: ci si dispone alla appagante verità.

Vittorio Vecchi

LA ROSA DI ZOLFO

COMMEDIA FANTASTICA IN OTTO QUADRI DI

Antonio Aniante

RAPPRESENTATA AL TEATRO DELL'ESPOSIZIONE DI VENEZIA, L'OTTO LUGLIO 1958, PER IL XVII FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO DI PROSA, DALLA STABILE DI TRIESTE, CON ENRICA CORTI, PAOLA BORBONI, OTTORINO GUERRINI, DOMENICO MODUGNO. REGIA DI FRANCO ENRIQUEZ.

le persone Rosalia, 20 anni - Il Pagnolo, 20 anni - Colao, 20 anni - Il padre di Rosalia -
La Piluccherà (pettinatrice), 90 anni - Coro - Zolfatari - Staffetta della mano nera

Quadro primo - **CORO:** C'era una volta un paesetto di poche case nel cuore arido della Sicilia, e lontano dal paese c'era una miniera di zolfo. La vita si svolgeva fuori e dentro la zolfara. I minatori di allora avevano tutto da invidiare ai loro compagni di oggi, eccetto che le zolfare si trovavano come si trovano adesso sotto la terra e non alla luce del sole. La leggenda vuole che nel selvaggio e umile paesetto dei minatori fra gente che porta addosso più che visibile il marchio delle fatiche e delle sofferenze proprie degli antichi servi e non degli uomini, crescesse una fanciulla figlia della stessa terra e della stessa razza ma quanto diversa dai suoi miserabili simili. Si chiamava Rosalia come la santa patrona della Conca d'oro, questa bella creatura dalle fattezze arabe.

(Rosalia ha lunghe chiome di corvo spesse e lisce, è di opaca carnagione d'avorio, ha la bocca carnosa e larga, gli occhi grandi, a mandorla, aureolati di nero, veste di un vaporoso abito bianco lungo fino alle caviglie e ha i piedi fini, calzati di scarpine d'argento come si conviene alle donne dei mafiosi; va abbondantemente agghindata di coralli e braccialetti ed è la sola che possenga un meraviglioso ventaglio di carta colorata. Senza volerlo, Rosalia mette insieme le tinte più sgargianti e seducenti come se andasse a posare per un pittore mondano e sensuale. Cresciuta sfaticata, indolente, nostalgica, scontenta, ha continuato a scansare qualsiasi lavoro e a trascorrere le sue giornate nel languore così come il padre, zolfatario, esige per l'eccessivo amore che le porta. Fra poco tempo andrà in sposa a Colao, zolfatario. La piluccherà (la pettinatrice) è una vecchietta di oltre ottant'anni, curva da toccar la terra, ma intrepida sempre, veste di nero con una cintola sacra al ventre e un fazzolettone giallo sul cranio spelato:

non debbono aver sembianze diverse dalle sue le streghe).

IL PADRE DI ROSALIA — Che ne dici, tu, piluccherà? che dobbiamo farne di Rosalia? suggerisci tu un buon partito per lei, tu che sei savia.

LA PILUCCHERA — Sposiamo Rosalia con Colao, poi si vedrà.

IL PADRE — Poi si vedrà? che si vedrà una volta che sarà maritata?

LA PILUCCHERA — Si vedrà chiaro il suo destino.

IL PADRE — Io sono d'accordo per Colao, è un bravo ragazzo ma non è troppo poco importante personaggio per mia figlia eccentrica? Colao non chiede di meglio, è da tempo che ne è innamorato e non osa dichiararsi.

LA PILUCCHERA — Rosalia ha due anime in un sol corpo, una è fatta per Colao. (Lo zolfatario Colao ha venti anni. E' un moro dai capelli crespi e abbondanti, di media statura, né bello né brutto, non sa né leggere né scrivere, il suo aspetto e il suo carat-

tere sono quelli di un essere primitivo, mite e violento, zotico e gentile, animale e angelo).

IL PADRE — Se è così le daremo Colao (esce).

ROSALIA (canta precisamente il motivo di una antica canzone che dice: «Io non mi voglio maritare, zitella rimango e così morirò», mentre tesse distratta in mezzo al cortile) — E non mi marito, no - schietta mi staio...

LA PILUCCHERA (entrando) — Non vuoi sposarti! Vuoi morire zitella e verde e gialla come un limone! Passa la bellezza. Anche io ero bella sessanta anni or sono. (Rosalia risponde riprendendo il motivo della canzone) Testarda, questa volta approverò tuo padre. (Gli zolfatari ritornano ai focolari e lungo la strada cantano in coro la stessa canzone: «E non mi marito, no...». Rosalia anche lei fa coro ed eco al canto degli zolfatari, fin che riappare suo padre, che chiede, fermandosi alla soglia).

IL PADRE — Chi è morto in questa casa? (Alle due donne) Perché mi voltate le spalle?

LA PILUCCHERA — Rispondi a tuo padre (grida a Rosalia), diglielo tu che questa casa non è un cimitero!

ROSALIA — Io non voglio sposarmi. (Esclama, voltandosi di colpo) No, io non mi mariterò mai.

LA PILUCCHERA — La figlia di uno zolfataro, quale tu sei, non vuole sposarsi perché si è messa in testa di divenire la donna legittima del contino di Pagnolo.

IL PADRE — Ah? (Afferma, andando amorosamente verso la figlia) Sì, io la vedrei bene Rosalia al braccio del contino, sua sposa.

ROSALIA — Ma a chi mi volete dare se nessuno mi vuole? (Sospira piagnucolando e posando rispettosamente le mani pallide sulle spalle del padre, pur rimanendo da lui staccata per disgusto) Nemmeno i cani della masseria mi vogliono.

IL PADRE — Oggi dicevo ai miei compagni di lavoro alla miniera: «Mia figlia è bella e sarà la regina della zolfara. Mia figlia Rosalia si sposerà con il contino del Pagnolo, proprietario della miniera di zolfo.

ROSALIA — E i minatori che ti hanno risposto? (Chiede, sempre piagnucolando).

IL PADRE — Si son messi a ridere. (Appoggiando la testa sul petto della figlia) Ridevano da tenersi il ventre.

ROSALIA — Figli di male femmine dei bassifondi di Palermo. (Trasalendo stupita e furiosa) Lingue di vipere gialle di zolfo, concime, immondizie, putridume vivente!

IL PADRE — «Ma è troppo poco per tua figlia il conte del Pagnolo», mi hanno risposto con ironia, «e perché no il figlio unico del governatore di Palermo?».

ROSALIA — Bevoni di fiele. (Grida di più in più

furiosa) Mangiatori di zolfo in polvere e a pezzi, che la miniera vi seppellisca vivi.

IL PADRE — E tu, pilucchera? (Chiede in tono supplichevole alla vecchia) Che ne pensi? Che ne dici? Che dobbiamo farne di Rosalia? Suggestiscimi un buon partito, tu che sei savia, tu che sai farle ritrovare il sonno ben pettinandola, tu che sai levarle i pidocchietti dai capelli filo a filo con le uova, togli le idee nere e la bile a mia figlia. (Accovacciata in mezzo alla stanza, la pilucchera, levando gli occhi al cielo come per domandare l'ispirazione, sentenza).

LA PILUCCHERA — Sposiamo Rosalia con il minatore Colao. (Dopo un attimo di silenzio) Poi vedremo sul da farsi. (Rosalia si getta sulla pilucchera, e scuotendola con ambo le mani, le urla in faccia).

ROSALIA — Poi vedremo che cosa? Vecchia scimmia, che si vedrà dopo che sarò sposata allo zolfataro Colao?

LA PILUCCHERA — Vedrò chiaro nel tuo destino.

ROSALIA — Vedrai chiaro nel mio destino? Ma sarà troppo tardi allora per scegliermi un altro uomo.

IL PADRE — Lasciatemi parlare tutt'e due. (Prega) Io dò il mio parere. Sta bene per Colao: è un bravo ragazzo, zolfataro come me, figlio e nipote di zolfatari anche lui; Colao, figlio di Colao. Ma un dubbio mi rode e mi dico: Colao non sarà abbastanza importante per una figlia così bella e così eccentrica. Colao non chiede di meglio che di sposare Rosalia, lui stesso me lo ha dichiarato. Rosalia, Colao ti ama da quando aveva quindici anni, tu sei il suo primo amore, non ha osato mai dirtelo.

LA PILUCCHERA — Ed ora a me di concludere. (Energica, alzandosi e svolazzando pari a un pipistrello per quindi accoccolarsi di nuovo in mezzo alla stanza) Ho novant'anni di esperienza.

ROSALIA (minacciandola con il lungo ventaglio, le grida sul naso) — Cerca di concludere bene, brutta veggente, se non vuoi che ti spezzi il mio ventaglio in testa.

LA PILUCCHERA — Le mie parole (sentenza) scaturiscono dal Vecchio e dal Nuovo Testamento di nostro Signore Gesù Cristo e papa Sisto scomunica chi mi disubbidisce: io dico che Rosalia ha due anime in un sol corpo, un'anima è fatta per Colao e l'altra per il Pagnoletto.

ROSALIA — Ma la mia prima anima per chi è? Dimmelo subito.

LA PILUCCHERA (coprendosi la testa fra le due mani per il timore di venir battuta, urla con tutte le sue forze e solenne) — Per Colao!

ROSALIA — Profeta di disgrazie. (Grugnisce sferzando un calcio che la manda rotoloni per terra) Strega d'inferno. (Va in un angolo oscuro della

stanza e voltando le spalle al padre e alla pilucchera, piange nervosamente).

IL PADRE (senza perder tempo fa segno a Colao, che sta dietro l'uscio ad aspettare, di farsi avanti. Colao timidamente entra, si muove lentamente dondolandosi, con gli occhi bassi e il fez in mano) — Colao, scusami, è la prima volta che tu metti piede nella mia casa e trovi mia figlia che piange: non è bella con gli occhi rossi di lacrime. (Colao risponde con un leggero muggito).

LA PILUCCHERA — Colao, forse Rosalia piange per farti piangere, d'un pianto di gioia. (Spiega al giovanotto. Senza farsi pregare Colao comincia a piangere anche lui).

IL PADRE — Oh bestia! Perché piangi, Colao? Non perdiamo tempo, vuoi o non vuoi sposare mia figlia? Si direbbe a vederti con quella faccia di funerale che te ne sei pentito. Che pretendi forse, tu zolfataro e figlio di zolfataro, di unirti in matrimonio con la contessina del Pagnolo? No, e allora? (Commosso, confuso, Colao non sa rispondere che con brevi mormorii di maialetto) Ti manca forse la parola? Ma se tutta la giornata in fondo alla zolfara non hai fatto che chiacchierare. Rispondi: vuoi o non vuoi mia figlia?

COLAO — Sì.

IL PADRE — E tu? (Alla figlia) Lo vuoi Colao?

ROSALIA — Io non dico che lo voglio e non dico nemmeno che non lo voglio. (Piagnucola, rimanendo sempre contro il muro) Dirò quel che mi pare e piace non qui, ma davanti al sindaco.

LA PILUCCHERA (dando un sospiro di sollievo, bacia tre volte la terra, leva gli occhi al cielo e conclude) — Rosalia ha detto di sì. Così sta scritto nel meraviglioso libro del suo destino.

CORO — E la volontà della pilucchera fu rispettata. Rosalia andò sposa allo zolfataro Colao.

Quadro secondo

CORO — E' l'ora della colazione nella zolfara e i minatori, attorno al capociurma, spiegano i larghi fazzolettoni che avvolgono il pasto. Quale pasto, di grazia? Pane nero o bigio di granturco, ma fatto in casa con sarmenti di vigna; olive nere ma grosse come mandorle e morbide d'olio; vino delle terre forti a venticinque gradi che stronca la malaria. Sedano ha qualcuno al posto delle olive o formaggio pecorino o ricotta salata o caciocavallo; pane e formaggio, o pane e carciofolini selvatici, cotti al sole o al sale.

PRIMO ZOLFATARO — E tu, Pràssido, che mangi?

SECONDO ZOLFATARO — Pane e ciliege.

PRIMO ZOLFATARO — E tu, Zefarino?

TERZO ZOLFATARO — Pane e cipollina calabrese, rotonda, rossa e caparbia, ti fa spuntar le lacrime anche se non hai voglia di piangere.

PRIMO ZOLFATARO — E tu, Micio?

QUARTO ZOLFATARO — Pane e spicchi d'aglio contro la febbre infettiva.

PRIMO ZOLFATARO — E tu, Colao, che mangi?

COLAO — Pane nell'olio caldo come tutti i giorni tanto per non cambiare.

PRIMO ZOLFATARO — Pane che ti sa di zucchero e miele ora che Rosalia ti ha promesso la mano.

COLAO (stuzzicato, attacca) — Chi la vuole se la piglia la mia fidanzata, non sono io a trattenerla per i capelli: il mio pane ha lo stesso sapor di ieri.

PRIMO ZOLFATARO — Chi la vuole se la piglia dici tu, e finisce a parapiglia aggiungo io. Sii sincero, Colao, non ti sembra vero di sposare una ragazza come Rosalia.

COLAO — Non mi sembra vero ed è vero, e chi d'invidia campa disperato muore.

PRIMO ZOLFATARO — Ma Rosalia ti ama?

COLAO — E che mi sposa forse per interesse? Non sono un minatore come voi altri? Ho forse la fortuna dei Pagnolo?

PRIMO ZOLFATARO — Le donne hanno sempre qualche idea dietro la testa nascosta dai capelli, noi ti parliamo così, Colao, perché il padre di Rosalia si è sempre vantato di darle un marito altolocat.

COLAO — Non ho mai udito suo padre parlar di partiti ricchi, tanto è vero che è stato lui ad invitarmi a casa sua e a darmi la mano della figlia.

PRIMO ZOLFATARO — Colao, rispondi così agli amici: io sono modesto e mi accontento di poco, mi basta figurare nel paese come il marito della più bella ragazza di Sperlinga e Carini, il resto non mi importa.

COLAO — Mi importa più il resto che altro. (Con tono deciso) Rosalia mi deve giurare fedeltà, altrimenti non ci maritiamo.

PRIMO ZOLFATARO — Ingenuo, le donne giurano il falso con la più bella disinvoltura: e più si credono belle le donne e più sono spergiuere.

SECONDO ZOLFATARO — Smettetela, lasciate mangiare Colao, parlate così per invidia e gelosia; e se io chiedessi a tutti voi: siete sicuri delle vostre donne mentre siete qui nella miniera? Lo sapete che stanno facendo e se son sole o accompagnate da maschi o da femmine?

PRIMO ZOLFATARO — Mia moglie sta sempre fra la casa e la chiesa. (La risposta a queste parole candida è una risata generale).

TERZO ZOLFATARO — Mia moglie, appena esco io la mattina, si chiude a chiave e non risponde a nessuno.

TUTTI — Ah, ah, ah! (*Risata*).

QUARTO ZOLFATARO — La mia donna trascorre la giornata da sua madre nel vicioletto dietro casa mia.

TUTTI — Ah, ah, ah!

QUINTO ZOLFATARO — E la mia se ne rimane a letto perché soffre di ipocondria.

TUTTI — Ah, ah, ah!

SESTO ZOLFATARO — La mia va a far pulizia dal fattore, il vedovo che la conosce fin da bambina.

TUTTI — Ah, ah, ah!

SECONDO ZOLFATARO — Io non metto la mano sul fuoco per dirvi dove è e cosa fa in questo momento mia moglie.

TUTTI — Bravo, solo tu sei nella verità, bravo.

SECONDO ZOLFATARO — Attenti, che discorsi sono i vostri? Non hanno né capo né coda, è la gelosia che ci fa parlare, la gelosia che abbiamo nel sangue e che fa commettere delitti. Come, non siamo sicuri delle nostre donne? Le avete prese per tante snaturate? Son cinquant'anni che sto nella zolfara da queste parti e non ho mai sentito dire che una moglie di zolfatario abbia agito male, mai.

TERZO ZOLFATARO — Ha ragione, mai! Tante volte è capitato che uno di noi è rincasato d'improvviso e mai ha sorpreso la propria moglie in cattive azioni.

PRIMO ZOLFATARO — Ma le nostre mogli sono belle quanto Rosalia?

QUINTO ZOLFATARO — No, né belle né stravaganti, povero Colao. (*Risata generale*).

Quadro terzo

(*Rosalia e Colao, fin dalla prima sera del loro matrimonio, vanno ad abitare una casetta rustica a pianterreno, tutta bianca e rosa che sta in fondo ad un cortile moresco, fuori del paese, sulla strada mulattiera. La casetta ha una porticina bassa e una finestrina a un lato incorniciata di gerani. Un gelosmino arabo rampicante orna il muro, mentre il cielo è nascosto dal pergolato. Il cortile dà sullo stradone attraverso un antico arco su cui si spiega la terrazza. Da pochi giorni, la bella sposina è entrata in convalescenza dopo grave malattia. Ancora debole, Rosalia se ne sta seduta dinanzi alla soglia, nel vicioletto*).

CORO — Così trascorrendo le ore a Rosalia vien di sognare ad occhi aperti. Questa volta, sotto il cielo luminoso quasi bianco del crepuscolo estivo, Rosalia sogna ad occhi grandi aperti la più bella avventura della sua monotona vita. Sogna mentre la pilucchera la pettina e le cerca in testa i pidocchietti venuti fuori con la meningite. Sogna che la pilucchera le dice mettendole sotto gli occhi un pidocchietto nero e un pidocchietto rosso:

LA PILUCCHERA — Rosalia, che avvenimento si prepara in questa casa?

ROSALIA (*chiede nel sogno a occhi aperti alla pilucchera*) — Perché?

LA PILUCCHERA — Non vedi? Un pidocchietto nero e un pidocchietto rosso, su uno stesso filo dei tuoi capelli.

ROSALIA — Che vuoi dire? Che significa?

LA PILUCCHERA — Significa questo: che un giovanotto con gli occhi neri verrà in questa casa su un cavallo bianco. Non ti meravigli?

ROSALIA (*ricadendo nel languore e nella indifferenza*) — Eh?

LA PILUCCHERA — Chi c'è nella contrada che è un bel ragazzo e possiede un cavallo bianco?

ROSALIA — Non c'è che il Pagnolo.

LA PILUCCHERA — E' lui! Il conte del Pagnolo! il Pagnoletto! (*Contenta della scoperta*) O pidocchietto rosso, tu vuoi dire che verrà innanzi sera, fra poco, al tramonto tutto rosso.

ROSALIA — Il Pagnolo! Non verrà da me certo, dalla moglie di un povero zolfatario, sei una ingenua, pilucchera.

LA PILUCCHERA (*smettendo di pettinarla, le grida all'orecchio*) — E se saprà che sei più maliosa di una vergine?

ROSALIA — Chi vuoi che glielo dica? Chi vuoi che glielo abbia detto? Nemmeno io qui so leggere e scrivere.

LA PILUCCHERA — Ma si parla di te nella zolfara.

ROSALIA — Come se il Pagnolo scendesse nella zolfara! La vede da lontano la sua zolfara, non la conosce, non sa nemmeno dove si trova la sua miniera.

LA PILUCCHERA — Lo dici tu che non ci va: di padre in figlio i conti del Pagnolo andavano di notte in fondo alla miniera per riempire i sacchi di zolfo. Di notte come tanti fantasmi, li ho visti io con i miei occhi il nonno, il padre, il figlio coi picconi nel cuore della miniera, sotto la lampada a mezzanotte. E' anche vero però che non si danno nemmeno la pena di amministrare i loro beni: il Pagnoletto, per esempio, suo padre sì, ma lui no, non sa nemmeno dove cominciano e dove finiscono i suoi feudi, viaggia, va e viene, si diverte, alla malora i latifondi.

ROSALIA — I latifondi senza acqua e con le zanzare della malaria, e ce ne stiamo qui come in paradiso noi poveri diavoli, in questo disgraziato paese senza una goccia di acqua.

LA PILUCCHERA — Né potabile né buona per le bestie.

ROSALIA — Né per le bestie né per le piante. (*Rosalia dice queste amare cose con un solo tono di voce, strascicoso, monotono, lamentoso, sfiduciato. Quanto*

contrasto fra la sua gentilezza dolcissima e le sue amare parole!

LA PILUCCHERA — Forse il Pagnoletto non ne sa nulla delle nostre disgrazie, ha l'aria di essere più buono della buon'anima di suo padre come tu sei più dolce e più gentile della santa anima di tua madre e di tuo padre. Vuole una ragazza senza dote il Pagnoletto.

ROSALIA — Sì, vuole una ragazza senza dote, per una notte soltanto.

LA PILUCCHERA — Il Pagnoletto? Ti inganni sul suo conto (*furiosa*), lo conosci male assai, ha un cuore d'oro.

ROSALIA — Ed io ti assicuro che son tutti fatti della stessa pasta questi proprietari.

LA PILUCCHERA — Ma il contino è diverso dagli altri, come se non li avessi visti per le strade di Sperlinga i signorotti che tornano dal continente con le sventatelle al braccio, certe sciantose che non han vergogna di nulla, mentre lui è tornato tutto solo e con gli occhi in lacrime come se avesse mangiato notte e giorno cipolle, per la morte di suo padre.

ROSALIA — Sfido che è venuto solo, non ce lo dice a noi e non lo stampa sui giornali che ha intenzione di divertirsi con le ragazze del paese. Venga pure da me, vedrà che schiaffi si piglierà, gli metterò il cantaro al posto del cappello.

LA PILUCCHERA — E' lui che arriva! Vedi il cavallo bianco?

ROSALIA (*pur non credendo a quel che dice la pilucchera, si ricomponde lentamente sulla sedia e guarda allo specchio, quindi si riassopisce mormorando*) — Se è proprio lui, e può anche darsi, vedrai, pilucchera, che non lo tratterò meglio del baronetto di Sperlinga.

LA PILUCCHERA — Non mi ricordo.

ROSALIA — Sinemorata! Si pigliò il ventaglio sulla testa, se lo meritò.

LA PILUCCHERA — Screanzata, che male ti fece?

ROSALIA — Mi diede un pizzico al braccio che me lo sento ancora.

LA PILUCCHERA — Fu spontaneo perché avevi il braccio nudo. (*E' radiosa al pensiero di incontrarsi con il contino del Pagnolo, si agita senza tregua*) L'ho visto nascere il mio bel Pagnoletto, m'è cresciuto fra le braccia, quanto sono felice, povera me meschinella. (*Non ha finito queste parole che va a nascondersi in un angolo del cortile dietro un largo straccio come inseguita dallo scalpito di un cavallo: è il Pagnoletto che scende dal suo purosangue dietro l'arco della strada e lega l'animale al gelso, che dà l'ombra alla creatura del sogno*) Come si è fatto bello, stando nel continente, il contino! (*Sospira dal suo nascondiglio*).

ROSALIA (*tranquilla*) — Bello di fuori e marcio di dentro.

LA PILUCCHERA — Come fai a saperlo e ad affermarlo, la tua è petulanza di rispostiera: io vedo, per conto mio, un bel giovanotto dritto come una torcia e fiammeggiante di salute fisica e morale; mandano fuoco i suoi occhi, fuoco e faville.

ROSALIA — Anche la sua sigaretta manda fumo e fuoco e poi si consuma e non rimane che la cenere delle belle parole.

LA PILUCCHERA (*soffia con voce cavernosa ed eccitata all'orecchio di Rosalia*) — No, ti sbagli, Rosalia, il contino entra, il contino arriva, viene da te, il Pagnoletto.

PAGNOLO (*avanzando nel cortile, si inchina profondamente, portandosi una mano al petto. Indossa un costume bianco da caccia, anche i gambali e i guanti sono bianchi, sotto il braccio tiene il frustino. Comincia col dirle*) — Passavo di qui e mi son fermato un momento, giusto il tempo di chiedere notizie della tua salute, Rosalia. Non mi trattengo, vado via, volo, scappo subito più veloce di un daino o di un'aquila. (*Rosalia china la testa. Il Pagnoletto ha un sorriso*) Ah, mi congratulo, la rosa della zolfara ha riacquistato i suoi bei colori. (*Così dicendo le prende gentilmente il polso, e con sicurezza*) Niente febbre.

ROSALIA (*leva il capo e senza guardarlo gli chiede*) — Siete anche dottore, signorino?

PAGNOLO — Ho qualche infarinatura di medicina e di chirurgia, a servirla.

ROSALIA — Così potrete rendervi utile a questa povera gente, non c'è nulla in questo paese, né medici né medicine né farmacie, ci si sta peggio che nel deserto.

PAGNOLO — Giustissimo: io son qui da sette giorni appena e ti posso giurare, Rosalia, che se la buona anima di mio padre non fosse morto, non ci avrei messo piede. Conosci Roma?

ROSALIA — Ma che, non sono andata a Sperlinga e a Carini!

PAGNOLO — Si sta così bene nel continente!

ROSALIA — Come in tutti i paesi civili.

PAGNOLO — Ma io, Rosalia, o rimango e rifaccio tutto daccapo e rinnovo usi e costumi, o parto per non tornare più. Ti confesso che per ora mi annoio, mi annoio da morire. Ma dimmi tu dove sono gli uomini, qui. Io non vedo che bestie da zenia. Maledetti interessi che mi inchiodano a questa zolfara della malora, altrimenti me ne andrei a stare a Palermo. Ho casa alla Favorita, una villa alla Ziza, amici a Mondello e a Mondellino, a Sferracavallo e a Pallavicino, a Giampileri e sul Pellegrino.

ROSALIA — Là almeno (*schiacciando maliziosamente un occhio*) le donne non mancano, ho indovinato?

PAGNOLO (*non attendendosi una simile frecciata*) — Mi piace la tua franchezza. Chi me lo avrebbe mai detto che avrei incontrato una creatura diversa dalle altre? Tanto è vero che se io dico a te che qui mi annoio tu davvero mi capisci, non ti stupisci; posso essere ricco, giovane, non tanto brutto, e annoiarmi, non è vero?

ROSALIA — Anch'io mi annoio e non posso viaggiare.

PAGNOLO (*graziosamente malizioso*) — Però, da questo momento... rispettosamente parlando con vossignoria, sempre che tu lo voglia, io non potrei annoiarmi più. Per esempio (*e la guarda fissamente*) questo paesaggio che mi sembrava triste e brutto ora improvvisamente è divenuto bello e gaio ai miei occhi, anzi bellissimo e sorridente, davvero magnifico.

ROSALIA — Dove volete andare a finire con questo discorso?

PAGNOLO — Concludo: io in questo preciso momento non sono più infelice. (*Il continuo non apre più bocca, non sapendo che dire e fare. Quindi machinalmente mormora*) Rosalia, me ne vado.

ROSALIA — Perché?

PAGNOLO — E' l'ora che si chiude la zolfara, tuo marito se arriva può pensare male di me con la gelosia; riconosco che la gelosia è un sentimento rispettabilissimo, ma io preferisco scappare, ritornerò domani, se permetti; non ho la minima intenzione di compromettermi agli occhi del paese e delle male lingue, non so, forse domani non verrò nemmeno; mi dirai che parlo da egoista e che vengo a te perché mi annoio, può darsi che sia così, ma perché da te e non da un'altra? (*Fermandosi un istante, scatta*) Ma tu, Rosalia, tu mi sembri un sogno. Sei vera? Esisti? Non sei venuta fuori da una fiaba? Come mai sei qui? Da dove vieni? Chi ti ha portato qui? Come mai sei qui?

ROSALIA (*leva gli occhi un po' tristi, un po' fieri, non trova che una risposta banale*) — Dove dovei essere?

PAGNOLO (*grida*) — Lontano, lontanissimo, lungi da questo paese zotico e villano, fra gente diversa, con carrozza e cavalli e servi in livrea; non scherzo, che Iddio mi fulmini.

ROSALIA — Ma se son nata e cresciuta qui, santo cielo.

PAGNOLO — E ti sei sposata con uno zolfatario.

ROSALIA — Se non con chi? E che c'è di male? Colao non è un bravo ragazzo?

PAGNOLO — Non lo metto in dubbio, giammai; vorrei dirti che meritavi meglio, molto meglio, infinitamente meglio, diamine.

ROSALIA (*rifattasi pensierosa*) — Spesso ho pensato di partire per l'America...

PAGNOLO — Eccellente idea, e perché non sei partita? (*Si corregge immediatamente e con grazia*) No, hai fatto bene a restare altrimenti come avrei fatto oggi a vivere senza di te? Pardon, quanto sono egoista!

ROSALIA — Egoista come tutti gli uomini che non si lavano e che non danno importanza al fatto che in questo paese manca l'acqua. A me piacerebbe andare a vivere in una città dove ci sia abbondanza di acqua fresca di sorgente: per bere, per lavarmi i capelli: mi gratta la testa e non posso lavarmi. PAGNOLO (*come svegliandosi da un bel sogno, alla desolata realtà*) — L'acqua, già, mi hai fatto ricordare l'acqua. Anch'io son tre giorni che non tocco l'acqua e me l'han portata con i muli dalle Madonie fino al castelletto. Nel continente pigliavo bagno e doccia calda e fredda tutte le mattine e tutte le sere. Rosalia, tu parli bene, io debbo far venire l'acqua direttamente dalle montagne delle Madonie, la mia parola d'onore.

ROSALIA (*in un gesto di improvvisa felicità, leva le braccia verso il continuo*) — Se portate l'acqua e mi chiedete la vita, io sono disposta a darvela tutta e anche di più.

PAGNOLO — La tua vita, Rosalia? (*Cadendo in ginocchio ai piedi della gentile creatura, mormora*) Ma il tuo sorriso mi basta, è tutto per me. (*Piega la testa sulle ginocchia dell'adorata amica che chiude il ventaglio per accarezzargli i capelli. Nel cortiletto arabo non si odono che i loro due sospiri. Il cielo si imbrunisce. In quel momento il silenzio viene spezzato da un tenue Angelus seguito dalla cantilena degli zolfatari che rincasano*) Addio, Rosalia. (*Sospira baciandole lungamente la mano*) Addio, Rosalia, a domani...

ROSALIA — Non aver fretta di partire. (*Con un filo di voce angosciata*) I minatori sono ancora lontani, escono appena adesso dalla miniera; ascolta, il loro canto è lontano, non è nemmeno alle porte del paese, rimani, puoi rimanere, non temere nulla.

PAGNOLO — Non ho paura di nessuno, ma perché far soffrire Colao che ti vuol tanto bene? Al suo posto io sarei molto geloso di te, tu non hai pietà di Colao.

ROSALIA — Io ho tutto per Colao: pietà bene amore dolore affetto di donna e di madre, non voglio vederlo soffrire per colpa mia, lo consolo se soffre per colpa degli altri e lo curo se sta male.

PAGNOLO — Colao merita tutto il tuo affetto, mio padre mi scrisse una volta delle sue qualità di operaio. Non sarà contento di vedermi con te, addio Rosalia, gli zolfatari sono già entrati nel paese, ascolta: uno già canta per conto suo alla soglia di casa, un altro piglia la scorciatoia e canta tutto solo per farsi compagnia; gente allegra gli zolfatari, gente

semplice e senza tormenti. (*Il contino innamorato ha appena finito di parlare che spunta sotto l'arco del cortile il marito di Rosalia, lo zolfataro Colao, che porta sulla spalla un gran vaso di ceramica dipinta in cui sta piantata un'alta rosa di zolfo. Colao sosta pietrificato alla vista del Pagnolo in ginocchio ai piedi della moglie. Pallido e sorridente, il contino si alza e, spolverandosi i pantaloni, lentamente dice a Colao, con il più affabile tono della persuasione*) Nulla di male, Colao. (*Lo zolfataro non risponde, non si muove, gira gli occhi intorno, prima di abbassarli mortificato. Pagnolo ripete con dolcezza*) Nulla di male, Colao, te lo giuro sull'anima buona di mio padre. Buona sera, Colao. Non mi credi? Colao, se avessi avuto intenzioni malvage nei riguardi di tua moglie, sarei venuto con lo schioppo; ora io non ho addosso nemmeno un temperino. Ti garantisco formalmente che sono innocente, come l'acqua, e Rosalia è più innocente di me, se ne stava per i fatti suoi ad aspettarti, seduta sulla sedia dinanzi l'uscio. Vuoi sapere di che parlavo io con Rosalia? Facilissimo a dirti, tanto è semplice: parlavo del più e del meno a cagione degli interessi locali del paese circostante. Perciò, Colao, non c'è ragione di essere geloso, perché veramente questo è un paese disgraziato. Rosalia mi diceva che manca l'acqua e quando manca l'acqua manca tutto, e che Iddio ce ne scampi e liberi. (*Senza tremore il Pagnoletto accende una sigaretta e ne porge una a Colao*) Fuma, Colao, posso offrirti una sigaretta? (*Lo zolfataro rimane immobile come un sasso. Il contino riprende*) Io farò venire l'acqua. Se non mi credi, mi vedrai alla prova. Buona sera, Colao; buona sera, Rosalia. (*Il Pagnolo fa per andar via*).

COLAO (*sbarrandogli il passo, con freddo furore*) — Vossignoria non dice tutta la verità. (*Finita la frase, depone ai piedi di Rosalia la rosa di zolfo*).

PAGNOLO (*sperando di distrarre Colao esclama gradevolmente meravigliato*) — Bellissima rosa, sembra proprio vera, eppure è tutta di zolfo, è tutta fatta di zolfo. Chi l'ha scolpita è un autentico artista.

COLAO (*sempre furioso*) — Sono io che l'ho fatta. (*Rivolgendosi a Rosalia*) Era per Santa Rosalia che ti ha guarita dalla meningite. Ma tu non la meriti.

PAGNOLO (*grida con ammirazione*) — Che magnifica rosa! Sei un buono e bravo figliolo, Colao; e la buona anima di mio padre me lo scrisse a Roma: io che ho studiato alle belle arti non saprei, non potrei, non oserei fare altrettanto, con questi petali, con queste foglie così tenere. (*Con voce che tradisce un esagerato stupore conclude*) Non le manca che il profumo. (*Ciò dicendo, il Pagnoletto tenta di svignarsela, ma lo zolfataro, dandogli una secca manata al petto, lo fa rotolare ai piedi di Rosalia*).

COLAO — Con vossignoria (*gli intima*) faremo i conti fuori di questa casa, li regoleremo nello stradone, al buio. Rosalia è ammalata e non deve vedere il sangue.

PAGNOLO — Colao, sei pazzo. (*Rialzandosi e spolverandosi*) Guardami nelle pupille degli occhi; non vedi che sono innocente? Se la gelosia non ti ha reso orbo, mi vedi, mi senti che sono schietto e sincero?

COLAO — Io non sono cieco, ho visto quel che ho visto, e non sono geloso, ma lo sfregio è grande e vossignoria lo deve pagare.

PAGNOLO — Se mi fai un ricatto pago, son pronto a pagare tutto quel che vuoi, non insisto.

COLAO — Ricatto di sangue, signor conte. (*Incalza inferocito, entrando in casa e uscendo come un lampo con una lama in mano che offre al rivale*) Prenda questa, vostra signoria, che taglia bene, è migliore della mia che sa di ruggine e d'aglio. Venga, venga con me da questa parte, non si faccia pregare. (*Al cospetto delle lame Rosalia si nasconde il viso fra le mani e così rimane come sprofondata in un pozzo, mentre i due uomini si allontanano l'uno dietro l'altro*).

PAGNOLO — Colao, ma non sei ubriaco? Colao, ma non sei impazzito? Lasciami andare, lasciami perdere, io non ti ho fatto alcun male, e in fin dei conti sono il tuo padrone, è mia la zolfara, fino a prova contraria.

COLAO — Vigliacco. (*Gli grida in faccia, trascinandoselo fuori. Rosalia ode nettamente la voce del Pagnolo rivolta al marito*).

PAGNOLO — Imbecille, perché vuoi che io ti ammazzi?

COLAO — Traditore, vile, ammazzami se hai coraggio, o difenditi.

PAGNOLO — Rifletti, Colao, pensaci sopra fino a domani; dammi appuntamento col sole. Io non ho paura di te. Ragiona, testa matta. Ma che male ti ho fatto?

COLAO — Tu lo sai, con rispetto parlando: vossignoria lo sa, tutto il male che han fatto a noi poveri zolfatari i Pagnoli di padre in figlio, ivi compresa la buona anima di suo padre.

PAGNOLO — Non bestemiare il suo nome a torto, Colao, te lo proibisco, parlami male di tutti eccetto della santa anima del mio genitore. Io non c'entro nelle faccende della zolfara. Io sono appena arrivato dal continente e subito giunto ho pensato all'acqua.

COLAO — Spudorato bugiardo, tu parli dell'acqua con quella tua faccia di brigante. Si inginocchi, signor conte, e raccomandi l'anima a Dio.

PAGNOLO — Perdonami se mi credi colpevole, giù il coltello, assassino di un Colao. (*Rosalia ode il Pagnolo gridar di dolore, e quindi è silenzio attorno alla casa, il silenzio della tragedia. Colao riappare*

sconvolto, stracciato, con l'arma insanguinata in mano e, barcollando come se fosse ubriaco, va a cadere ai piedi della moglie e scoppia a piangere).

COLAO — Rosalia, dove sei? non ti vedo più. (La donna rimane immobile, con la faccia nascosta fra le braccia, non risponde alle parole supplichevoli del marito, che riprende) Non scappare, a te non faccio alcun male, tu sei innocente. Per te era la rosa che ho fatta con lo zolfo, io non voglio più nulla, mi attende l'ergastolo, ma non ci voglio andare, preferisco morire. Colao muore, Rosalia, Colao va a morire anche lui, muore Colao nella zolfara, ma la zolfara brucia; vado a mettere il fuoco alla zolfara dei Pagnoli. (Colao sparisce nello stradone barcollando, grida ancora una volta) Muore Colao ma la zolfara brucia, sì, brucia.

VOCE — Dove vai a quest'ora, Colao?

COLAO — Vado ad appiccare il fuoco alla zolfara.

VOCE — Come mai ti è presa la voglia di scherzare?

ALTRA VOCE — Dove vai a quest'ora, Colao?

COLAO — Vado ad appiccare il fuoco alla zolfara.

ALTRA VOCE — Possibile?

COLAO — Sì, è vero, come è vero che se andate verso casa mia trovate sotto il gelso il figlio del Pagnolo e il suo cavallo bianco.

ALTRA VOCE — Smettila di bere, Colao, quando si ha una mogliettina bella come la tua non si va all'osteria. (Rosalia nella sua mente sconvolta ma lucida ha seguito Colao dalla casa alla zolfara, scoprendosi lentamente il viso. Con voce sfinita dallo spavento) — Pilucchera, pilucchera!

LA PILUCCHERA (sbucando dal suo nascondiglio nel cortile; fra le dita tiene una corona del santo Rosario) — Santa Rosalia benedetta miracolosa, e dire che oggi è la tua festa, che brutta festa!

ROSALIA — Hai visto, pilucchera, hai sentito?

LA PILUCCHERA — Ho tutto visto, ho tutto sentito. (Facendosi il segno della croce tre volte, a larghi gesti) Opera del demonio: questa è una casa percantata e stregata, qui c'è la maledizione, ora vengono i carabinieri e ci arrestano.

ROSALIA (tenendo gli occhi fissi nel vuoto) — Ma che succede, pilucchera?

LA PILUCCHERA — Povero il Pagnoletto! (Piagnucola, andando e venendo dal gelso nel cortile senza darsi pace) Suo padre sì che era cattivo, ma lui no. L'albero pecca ed è il ramo che è punito, dice l'antico proverbio. Dio che spavento. (La pilucchera gira come un trespolo seguita dallo sguardo attento di Rosalia).

ROSALIA (levandosi improvvisamente, grida) — Ho paura, pilucchera, non mi lasciar sola, mi ripiglia la meningite. La zolfara brucia. (Lamentosamente, senza volgere lo sguardo dalla parte dell'incendio)

E Colao brucia con la zolfara, nella zolfara. Colao pazzo! Pazzo Colao!

LA PILUCCHERA — Colao pazzo e assassino, oh la bella zolfara, e Colao la brucia. Mancava l'acqua, ora mancherà anche il pane. Tutti corrono alla zolfara che brucia, tutto il paese brucierà con la zolfara, qui tutto è zolfo, e non c'è acqua per spegnere il fuoco. La puzza dello zolfo arriva fin qui, moriremo asfissati.

ROSALIA — Ho paura, pilucchera. (Grida) Fammi andar via da questa casa.

LA PILUCCHERA — Tu non ti puoi muovere, dove vuoi andare se sei malata?

ROSALIA — Ho sete, ho sete e non c'è acqua.

LA PILUCCHERA — Ce n'è ancora un gocciolino di quella fresca nel bombolino che ho nascosto sul davanzale della finestra che guarda la tramontana.

ROSALIA — Tu non conosci la mia sete, io voglio l'acqua di sorgente delle Madonie.

LA PILUCCHERA — E' la stessa. Faresti bene a riposarti la mente stanca, tu stai sognando ad occhi aperti.

ROSALIA (alla pilucchera dopo un breve silenzio) — C'è ancora il cavallo del Pagnolo dietro la porta?

LA PILUCCHERA — C'è il meschinello, cavallino bianco che aspetta il suo padrone, e il Pagnoletto non si lamenta più, ma non si alza da terra.

ROSALIA — Dio che orrore. Guarda, pilucchera, se ha ancora a posto le staffe, le redini e la sella, guarda bene se è ancora bardato.

LA PILUCCHERA — Per far che, sventatella?

ROSALIA — Io so andare a cavallo. Se non scappo subito i carabinieri mi verranno ad arrestare. Sono piena di rimorsi. Sono stata io a trattenere il Pagnoletto ai miei piedi.

LA PILUCCHERA — Non l'hai fatto apposta. Iddio ti ha già perdonata, non piagnucolare, figliola mia, ch'è ti fa male alla salute.

ROSALIA — Era così gentile.

LA PILUCCHERA — Più che gentile.

ROSALIA — E così sincero.

LA PILUCCHERA — Era bello ed era ricco.

ROSALIA — Ora gli zolfatari furiosi verranno per impiccarmi alla trave dei pomodori. Tutti grideranno: « E' stata la moglie di Colao ». Sentili, pilucchera, affila l'orecchio...

LA PILUCCHERA — Lasciali gridare, son tanti cani che abbaiano e non mordono.

ROSALIA — Fammi fuggire, pilucchera. Ma per svignarmela ho bisogno di sentirmi forte: dammi un uovo fresco con un dito di marsala.

LA PILUCCHERA — Sbatto l'uovo nel marsala?

ROSALIA — No.

LA PILUCCHERA — E' ancora caldo, l'ha fatto la pollastrina che canta di notte.

ROSALIA (*afferra l'uovo e se lo porta alla bocca: bevendolo rumorosamente, fra un sorso e l'altro, dice alla pilucchera*) — Tu mi vuoi bene, pilucchera, prenditi la mia roba, prenditi la mia casa, ti regalo tutto. (*Finito l'uovo, beve un po' di marsala. Quindi sospira, sollevata*) Ora mi sento forte, senza la minima pazzia. Meno male che so andare a cavallo. (*Così farneticando, va come una sonnambula verso la strada, tenuta per mano dalla pilucchera*) Cavallino bianco (*mormora dolcemente, palpando la bestia*), tu sì che sei buono come il pane, anche tu hai sete. Portami sulle Madonie, là dove sorge l'acqua che ci disseta l'anima e il corpo. Pilucchera, sciogli il cavallo dal gelso, pilucchera. (*La vecchia obbedisce, quindi aiuta Rosalia a montare in sella*) Addio, pilucchera.

LA PILUCCHERA — Addio, Rosalia. (*Il cavallino si allontana sul selciato, portando addosso la regina delle zolfare. Con le mani in testa, la pilucchera rientra nel cortile, fattosi scuro. Rimasta sola, esclama*) Santa Rosalia, questo è l'inferno. (*Piglia il cofanetto pieno di sale grosso che sta alla soglia della casetta e si mette a spargere con forza pugni di sale un po' dovunque nel cortile e dentro l'abitazione*). Sale! sale! (*Sempre più nervosa, scagliando manate di sale*) Sale, sale, sale contro gli spiriti maligni dell'inferno! Sale grosso, grosso sale, sale, sale, sale! (*Un raggio di luna illumina il cortile, nel punto ove è posata la rosa di zolfo*).

Quadro quarto

Coro — Ah, come si galoppa bene nel sogno ad occhi aperti, non è vero, Rosalia? Galoppa, galoppa, o reginetta delle zolfare, dal paese senza acqua alle più alte sorgenti cristalline. Non una donna ma una piuma porta addosso il cavallino bianco che salta i fiumi d'un balzo e scavalca le alture e affronta le salite mulattiere a grande velocità. Niente schiuma alla sua rosea bocca, niente fuoco alle sue aperte narici, niente faville ai suoi zoccoli d'oro, bravo bravissimo il cavallino del Pagnolo, dagli occhi fosforescenti che fan concorrenza alla luna piena. Canta, canta, Rosalia, la canzone della libertà riconquistata, la canzone di tutte le acque di Sicilia. Acque gazzose, acque purgative, acque radioattive, acque digestive di qua e di là, olalà, olè olà. Non parliamo poi del comportamento aristocratico di donna Rosalia in arcione. La direste un'amazzone che altro non ha fatto nella sua vita. Non una brutta piega prende la sua larga veste che sventola unitamente alla folta e lunga coda dell'animaletto. E corri salta vola che sei un amore, fino a raggiungere dal livello marino la bellezza di duemila metri d'altezza. Cose che succedono nel sogno, e infatti Rosalia sta sognando ad occhi aperti la più bella avventura della sua mono-

tona vita. Il mormorio di una fonte più cullevole più dolce e più graziosa delle altre incontrate la decide a fermarsi: è un crepuscolo verde e rosa meraviglioso.

ROSALIA — Eccomi finalmente ai piedi di una sorgente. (*Palo indicatore: «Montagna delle Madonie 2000 m.».* La sorgente è sorvegliata, custodita, vigilata giorno e notte, e in tutte le stagioni, dal carabiniere delle Madonie, un giovane di vent'anni che ad altri non poteva rassomigliare che a un Colao in uniforme; non avviene altrimenti nel sogno d'un personaggio che riappare in altre spoglie, in una smagliante uniforme dell'epoca umbertina, decorato e sfolgorante come se stesse di guardia al Quirinale, in un dì di gala: tiene il moschetto al piede e la cartucciera a tracolla e se ne sta seduto su un sasso, con un gomito al ginocchio e una mano alla fronte, pensoso).

COLAO (*da carabiniere*) — La Conca d'Oro è bella, ma io a star qui solo soletto mi annoio. Ecco Palermo (*puntando il dito verso il mare*) la città dei piaceri, sembra di poterla prendere con le mani, e che belle donne. (*Si mette a sbadigliare. Quindi tira fuori dalla saccoccia del pantalone un mazzo di carte da gioco, le guarda a una a una, le ritira dentro tristemente*) Non mi va di giocherellare a carte tutto solo. (*Si porta alle labbra lo scacciapensieri e fa uno sforzo inaudito per ricordarsi della sua canzone preferita*) Quella canzone! Perdo la memoria in montagna. Proviamo lo zuffoletto. (*Imbocca lo zuffoletto, e dopo qualche melancolica nota, lo ricaccia in tasca*). Non mi va, non mi va né di cantare né di suonare e tanto meno di giocare a carte: a scopa o briscola o tresette che sia. E se provassi a scrivere una lettera alla mia fidanzata prima che vada via il sole? (*Il carabiniere solitario prende un foglio, estrae la matita che bagna in bocca e comincia a scrivere*) Carissima adorata Rosalia, con questa presente ti vengo a dire che la mia salute si porta bene come spero di te. (*Ci pensa sopra. Quindi si dice scoraggiato*) Ho tante cose importanti da comunicarle e non mi vengono in mente che di notte quando mi sveglio. No, veramente non ho voglia di scrivere, proviamo a leggere quel bel romanzetto che mi appassiona tanto? Dove l'ho messo? Eccolo. (*Lo apre e comincia a leggere*) O miei lettori, o mie lettrici, questa è la triste storia di una fanciulla bella buona e virtuosa che fu abbandonata la stessa notte delle sue nozze da un vile seduttore che la ingannò, rapendola all'amore materno. Che vigliacco! (*Quasi singhiozzando, asciugandosi una lacrima*) E per di più ho fame. Ho sempre fame su questa montagna (*Così dicendo, va alla sorgente e beve a lungo*) L'acqua fa passare l'appetito, spegne la fame e gli incendi. E se provassimo a fumare? Se non mi inganno, deve restarmi una cicca. (*La cerca in tutte*

le saccocce fin che la trova e, facendosi fuoco con un'esca sulla pietra, la accende, si mette a fumare, bruciandosi presto le dita e le labbra. Lo scalpito di un cavallo lo distrae dai suoi oscuri pensieri) Ohè! *(Levandosi e tendendo l'orecchio verso la valle)* Chi si fa vivo a quest'ora da queste parti? Non sarà forse il maresciallo? *(Il carabiniere si nasconde e trattiene il respiro. Lo scalpito si avvicina fin che cessa e scende da cavallo Rosalia ai piedi della sorgente).*

ROSALIA *(mormorando)* — L'acqua, l'acqua, tanto desiderata, l'acqua che lava l'anima dai rimorsi, l'acqua che purifica da tutti i peccati, l'acqua vera, la vera acqua di sorgente montana, l'acqua delle Madonie ce l'ho nel cavo delle mie mani, se non fossi stanca morta mi laverei dalla testa ai piedi, non c'è che l'acqua del cielo che fa dimenticare la casa stregata, la zolfara, il mio delitto di assassina peccatrice. *(Comincia a sbottonarsi l'abito).*

COLAO *(saltando fuori dal nascondiglio)* — Mani in alto! *(Per la seconda volta il carabiniere puntando il moschetto al nudo petto)* Mani in alto!

ROSALIA *(stupita, indietreggiando e levando le mani)* — Un carabiniere? Un carabiniere proprio qui? *(Tenta di fuggire, ma il carabiniere le afferra la veste e abbassa il moschetto).*

COLAO — Dio come rassomiglia alla mia fidanzata Rosalia.

ROSALIA — Rassomiglia tutto a Colao questo carabiniere, forse è Colao. Ma tu sei Colao.

COLAO — Io Colao? *(Inviperito)* C'è errore di sicuro, fino a prova contraria io mi chiamo Basilico, ho lo stesso nome della pianta profumata che si mette nell'insalata di pomodori e peperoni in estate.

ROSALIA *(fissandolo intensamente negli occhi)* — Dio, come rassomigli a Colao.

COLAO — Colao... Colao... *(Cercando nella sua memoria)* Non è forse quel tale che ha bruciato la zolfara?

ROSALIA *(trasalendo)* — E voi come fate a saperlo?

COLAO — Non è difficile, brucia ancora la zolfara: guardate, la si vede di qui; tutti corrono lontano per non respirare la puzza dello zolfo che brucia e che arriva fin qui sopra.

ROSALIA *(piagnucola guardando laggiù e nascondendo il viso fra le mani)* — La bella zolfara, la zolfara della mia infanzia e del mio amore senz'acqua e con le lacrime.

COLAO — Oh, bella, ma a voi che ve ne importa della zolfara? Non è mica vostra, non siete voi la proprietaria della zolfara dei Pagnoli.

ROSALIA — Se avessi sposato il contino invece che Colao sarei a quest'ora la padrona di Sperlinga e di Carini e di non so quanti feudi. Io stessa non

so perché ho detto di sì davanti al signor sindaco per un povero ragazzo zolfataro.

COLAO — Se vi vuol bene e se gli volete bene, uno zolfataro vale quanto un latifondista.

ROSALIA — Siamo d'accordo, ma noi due non ci siamo incontrati qui per ragionare, voi dovete fare il carabiniere ed io l'assassina; arrestatemi perché sono stata io a mettere il fuoco alla zolfara.

COLAO *(deciso)* — Anzitutto, debbo stendere il processo verbale per i miei superiori. *(Prende carta e matita)* Come vi chiamate? Quanti anni avete? Da dove venite? Dove avete preso quel cavallo bianco?

ROSALIA — Ho tanto freddo che non so più parlare, qui il freddo scende di colpo con la rugiada della sera, ho bisogno di rianimarmi contro la meningite maligna, datemi un sorso di liquore, non ce l'avete a portata di mano?

COLAO — Siete matta, dove lo piglio? Se mi date il tempo vado al rifornimento, ma non ci abbiamo che vino nero delle terre forti a venticinque gradi, che è buono a stroncare la malaria più del chinino. Se lo accettate, vado a prenderlo, altrimenti bevete acqua.

ROSALIA — Un sorso di vino nero lo bevo subito, anche se mi fa girar la testa.

COLAO — Corro a pigliarlo, ma nel frattempo non tentate di scappare, perché io, come è vero che mi chiamo Basilico, vi scarico il mio moschetto sulla schiena. *(Mentre il carabiniere e la donna parlano così, un giovane brigante sta in agguato a pochi passi di lì, protetto dalle foglie)* Avete anche fame?

ROSALIA — Sì, più che fame è un languor di stomaco provocato dall'emozione.

COLAO — Pane nero e formaggio pecorino posso portarvi dal rifornimento. Lo accettate? Ne avete voglia?

ROSALIA — Ma certo, correte.

COLAO *(con un sospiro, avvicinandosi a Rosalia)* — Dio, come rassomigliate alla mia fidanzata. A dire il vero siete più bella più fine più elegante della mia Rosalia. *(Sta per andar via, quando ritorna per dirle all'orecchio)* Ditemi la verità: non siete la principessa di Sperlinga e di Carini?

ROSALIA — Son figlia e moglie di zolfataro che ha fame e sete.

COLAO — Corro, corro subito. Mi sembra di sognare e qui non c'è nessuno che mi può dire se sogno o sono sveglio. *(Non ha detto queste parole che già il giovane brigante s'apre un varco fra gli spessi rami selvaggi).*

ROSALIA — Che ti piglia che tremi tutto? Hai freddo? Non ti scaldi la mantellina d'ordinanza?

COLAO — Tremo al pensiero che se mi allontano per andarti a pigliare ai rifornimenti il pane, il cacao, il vino, al mio ritorno non ti troverò più.

ROSALIA — Corri, morettino, vai a prendermi da

mangiare, per pietà. Io svengo dal languore, mi sento venir meno sulle gambe. Corri, io non vado via, ti aspetto come un ciuco spelato attende i cardi. (Il carabiniere si alza, dà uno sguardo intorno d'esplorazione).

COLAO — Nasconditi dietro queste foglie, così, non fiatare, non ti muovere, corro. (Il carabiniere si allontana. Si avvicina il brigante, non è che il Pagnolo, porta addosso un pesante mantello color cielo e trapunto tutto di stelle, largo e lungo per tre. Si copre il capo con un cappello a pan di zucchero, tiene in mano un vecchio trombone e ha la pancia coperta di una abbondante cartucciera).

PAGNOLO — Ragazze della città, siate previdenti la prossima volta, non andate a passeggio, anche in estate, la sera, senza mettervi uno scialle sulle spalle, altrimenti finirete come Jana, che morì di freddo sulle montagne gialle.

ROSALIA (cadendo seduta su un sasso) — Un brigante, che paura.

PAGNOLO (ridendo) — Siete fra la padella e la brace, tra un carabiniere e un brigante. Niente paura, principessina, ho sentito che avete freddo, ed eccovi il mio mantello.

ROSALIA — Che serata emozionante, me ne capitano di tutti i colori.

PAGNOLO — Un brigante che è più gentile di un carabiniere, ripeto, niente paura, principessina.

ROSALIA (leva gli occhi sul viso del brigante con grande stupore) — Che strana coincidenza.

PAGNOLO — Quale?

ROSALIA — Il carabiniere rassomiglia a Colao... e voi...

PAGNOLO — Ed io, a servirla?

ROSALIA — Voi, mi ricordate...

PAGNOLO — Chi mai, di grazia?

ROSALIA — Non potrete mai indovinarlo.

PAGNOLO — Ho la fantasia debole.

ROSALIA — Non quanto me che ho avuto la meningite.

PAGNOLO — Fate uno sforzo e ditemi chi vi ricordo.

ROSALIA — Presto detto: un giovanotto ricco bello elegante grazioso gentile, del casato dei Pagnoli di Sperlinga e Carini.

PAGNOLO (con gradevole sorpresa) — E' proprio vero, tutti me lo dicono: il confino del Pagnolo, il Pagnoletto, ed io, ci rassomigliamo come due gocce d'acqua, siamo stati in collegio insieme a Palermo. Certi spassi che ci siamo presi insieme! Il Pagnolo di Sperlinga e Carini, sì che me lo ricordo. E dove è mai andato a finire? Da che mi son dato alla macchina l'ho perso di vista.

ROSALIA — E' finito male per colpa mia. (Sospira).

PAGNOLO — Eravate la sua amante?

ROSALIA — No.

PAGNOLO — Domanda inutile, perché ve l'ho fatta?

Ingenuo di un brigante! Come sarebbe inutile chiedervi perché siete qui fra queste gole fredde e sinistre; io non vi domando nulla, non sono come il carabiniere che in nome della legge vi chiede nome cognome paternità, quanti anni avete, se siete sposata o nubile. Io trovo cosa naturale che voi siate qui, come è naturale che ci sia io, voi a far la squaldrina io a far il fuori-legge. Qui o là, sopra o sotto fa lo stesso. Non mi stupisco di nulla. Anche se siete fine bella elegante come una principessa non mi fa meraviglia.

ROSALIA — Non vi fa meraviglia che rassomigliate al Pagnolo come se foste il suo fratello gemello? Anche il neo spinoso avete come lui sotto il mento.

PAGNOLO — Mi fate capire che vi era molto simpatico il Pagnolo. (Deciso, il brigante propone a Rosalia) Fuggiamo, non c'è tempo da perdere, venite con me.

ROSALIA — Dove?

PAGNOLO — Nella mia dimora segreta.

ROSALIA — E' lontano di qui?

PAGNOLO — Un'ora di cammino andando svelti.

ROSALIA — Sono stanca, non mi reggo in piedi e ho fame.

PAGNOLO — E se vi porto io sul cavallo bianco? Facciamo presto, mia bella, il carabiniere si avvicina, corre come un daino, scavalca le montagne, salta i fiumi e i laghi per arrivare a te. L'hai stregato quel ragazzo, fai presto perché non siamo nella realtà ma nel sogno, bada che stiamo sognando e nel sogno tutto è rapido come nella pellicola.

ROSALIA — Che bravo ragazzo, è un modello di bontà.

PAGNOLO — Bravo ragazzo un corno. C'è una grossa taglia sul mio capo, e lui fa di tutto per guadagnarsela, sta qui per questo, è una questione di vita o di morte, se non mi uccide lui debbo ucciderlo io, e a me non mi va di fargli del male, preferisco svignarmela, in tua compagnia possibilmente.

ROSALIA — Glielo dirò di non farvi alcun male, non è la prima volta che un brigante e un carabiniere vanno d'accordo.

PAGNOLO — O immacolato candore. Che ingenuità! Stanno insieme i briganti e i carabinieri d'operetta, ma non quelli che come noi due fanno sul serio il loro mestiere.

ROSALIA — Fuggirei volentieri con te, ma non posso andar via, gli ho promesso di attenderlo qui.

PAGNOLO — Costringi anche me ad attenderlo, pur di non lasciarti. O capricciosa Rosalia, sei stata sempre così nella tua vita? Bada che se io lo attendo sarà con l'arma al piede. Mi dispiace di ammazzarlo perché veramente è un bravo ragazzo, conosco tutta la sua famiglia che sta a Carini, lo compatisco, si guadagna il pane come tanti altri poveracci. Figurati che da sei mesi sta qui per catturarmi, che mi

prenda vivo o morto incasserà forte taglia. Ci sopportiamo a vicenda, anch'io ho avuto cento occasioni di fargli la pelle, ma fingiamo di non vederci. Tu mi costringi adesso a sbarazzarmi di lui. Cattiva! Fai pagar troppo caro il tuo fascino e la tua bellezza.

ROSALIA — Non saprei scegliere fra te e lui, ecco la verità.

PAGNOLO — Ragion per cui se non avessi una punta d'ernia ti porterei via con la forza nelle mie braccia come una piuma, non sono i muscoli né il coraggio fisico e morale che mancano al sottoscritto. Porca l'oca, ecco che arriva! Non gli resta che raccomandarsi l'anima all'Onnipotente. Il dado è tratto. Tu Rosalia, metti da parte e otturati gli orecchi se non ami i colpi di fucile. (*Così dicendo, spiana il trombone nella direzione del carabiniere*) Alto là, Basilico!

COLAO — Alto là, tu, brigante Sperlinga, finalmente possiamo regolare i conti che da sei mesi stavano in sospenso. Sappi che c'è una forte taglia sul tuo capo.

PAGNOLO — Lo so che la vorresti riscuotere tu, e la incasserai ma non qui.

COLAO — E dove allora, pezzo d'asino che sei?

PAGNOLO — Nell'inferno la riscuoterai.

COLAO — La piglierò qui e mi ritirerò a fare il latifondista. Tu sei armato di trombone che si carica con i chiodi, i cocci di vetro e la sabbia, mentre io sono armato d'un moschetto ultimo modello svedese.

PAGNOLO — Perciò ti propongo di accettare la singolar tenzone ad armi eguali, per esempio uno per ciascuno, un coltello catalano a serramanico.

COLAO — Prima della lama voglio farti assaggiare il piombo del mio fucile, voglio buttarti giù come una quaglia.

PAGNOLO — Non tirate ancora (*rinculando*), non è elegante un duello fra uomini d'onore sotto gli occhi di una donna troppo sensibile, potrebbe abortire se caso mai fosse incinta o perdere i sensi, e noi abbiamo nulla per rianimarla.

COLAO — Ti seguo, bel parlatore, presto la tua lingua finirà di far chiacchiere.

LA PILUCCHERA (*rampando viene fuori dai cespugli, inosservata dai due avversari giunge ai piedi di Rosalia. A bassa voce*) — Sono io, Rosalia.

ROSALIA — Tu qui, pilucchera? (*Con gioia*) Come hai fatto ad arrampicarti fin quassù? Chi ti ci ha portato?

LA PILUCCHERA — Le mie gambe di ferro, Rosalia. (*Con un sorriso di soddisfazione*) Sapevo che bisognava correre volare per toglierti dai guai: quel che ho fatto senza farmi pregar da nessuno. (*In questo preciso momento si ode la voce di Basilico che sca-*

ricando il suo moschetto sul brigante grida con fervore)

COLAO — Avanti, Savoia!

PAGNOLO (*sempre correndo*) — Mira giusto, Basilico, metti gli occhiali, non la darai da bere a me che vuoi far bella figura agli occhi di Rosalia, non per amore vuoi ucciderti, ma per la taglia. Scarica pure il tuo moschetto, quando avrai finite le tue cartucce comincerò io.

LA PILUCCHERA (*implora Rosalia*) — Che aspetti per metterti in salvo? Fuggi ora che fai in tempo, scappa, salvati sul cavallo bianco, aspetti forse di venire ammazzata anche tu? Fa presto una pallottola cieca e avvelenata all'aglio a rimbalzare fin dentro il tuo seno di vergine.

ROSALIA — Dio ti ha mandata qui per salvarmi.

LA PILUCCHERA — Sono tre giorni e tre notti che cammino fra queste montagne per giungere a te.

ROSALIA — Lo vedo che hai logorato le tue scarpe di ferro.

LA PILUCCHERA — Ho camminato con tre brutte notizie in corpo che mi han dato continua dissenteria: uno, il Pagnoletto è morto e sepolto; due, Colao è finito asfissiato nella zolfara; tre, la zolfara brucia ancora, i carabinieri ti cercano e la folla ha distrutto la tua casa.

ROSALIA — Me l'aspettavo.

LA PILUCCHERA — Io non ho messo in salvo che la tua rosa di zolfo.

ROSALIA — Oh, la rosa di zolfo, che è simbolo della gelosia d'amore, hai fatto bene a portartela via.

LA PILUCCHERA — Eccola qui la bella rosa di zolfo. (*La tira fuori dal petto*).

ROSALIA — Grazie, pilucchera, mi porterà fortuna.

LA PILUCCHERA — Mettila nel petto e fuggi, fuggi, io ti cercherò, io ti troverò, so dove cercarti, ti ritroverò ancora, non ti perderò.

ROSALIA — E' mia intenzione di andare a Palermo, conosci la strada della vicaria? Là ti aspetto, mi voglio dare alla bella vita.

LA PILUCCHERA — Ottima idea, la bella vita l'ho fatta anch'io a Palermo, quando ero giovane e bella.

ROSALIA — Ma non ti ha fruttato abbastanza per comprarti una fattoria con forno stalla e palmento.

LA PILUCCHERA — La colpa è mia perché ero una sentimentale e mi innamoravo del primo venuto; se non si è venali, a Palermo non ci si arricchisce. Purtroppo nel quartiere della vicaria il cuore piglia il posto della ragione con tanti organetti di barbaria che ci sono; che vuoi, a forza di canzoni napoletane ti si ammorbida l'anima.

ROSALIA — Starò in guardia.

LA PILUCCHERA — Occhi aperti e fatti pagare in anticipo da quei camorristi che ti sanno pigliare con le belle parole e le cassatelle di pistacchio e man-

dorla, altrimenti finirai come me: pilucchera a novant'anni.

ROSALIA — Arrivederci a Palermo.

LA PILUCCHERA — Ma non andar via senza gettarmi addosso il mantello del brigante; ammessa l'ipotesi che vengano l'uno e l'altro, il carabiniere e il fuorilegge, e non ti trovino, presto fatto, si metteranno d'accordo per inseguirti e ti raggiungeranno. Allora, per evitare che tu venga presa io ho inventato uno stratagemma: mi allungo qui per terra sull'erba, coprimi col mantello, spiegalo largo su di me e farò finta di essere te, la bella Rosalia addormentata.

ROSALIA (*nasconde la vecchietta nel mantello*) — Stai bene così?

LA PILUCCHERA — Come in una casa col tetto. Lasciali venire i due malandrini, avranno da fare con me che sono una vecchia gallina e non come te pollastrella di primo pelo.

ROSALIA — E allora, addio pilucchera, scendo a Palermo, mi dò alla bella vita.

LA PILUCCHERA (*nella coperta stellata, allungata per terra*) — Ah, Palermo! Oh, la bella vita, come ti invidio. Addio Rosalia, arrivederci presto nel quartiere della vicaria.

ROSALIA (*andando verso il cavallo bianco*) — Ti aspetto.

LA PILUCCHERA — Ascolta ancora, non potrai sbagliarti: è una casetta a un solo piano, con gelsomino e geranio al balcone, i clienti son tutti spendaccioni e sentimentali, io ti dico che farai fortuna se saprai mostrarti cinica, saremo ricchi. Porta i saluti della pilucchera ai vicini, forse son vivi; capirai, io ti parlo di settant'anni fa. (*Ricaccia la testa nel mantello e se ne rimane allungata per terra, immobile, mentre Rosalia sparisce sul cavallo bianco per la scorciatoia che porta a Palermo. La sera scende in fretta e il cielo si ricama di stelle. Il carabiniere giunge trafelato, va verso il mantello spiegato sull'erba e chiama Rosalia. La vecchietta non risponde*).

COLAO (*mormorando*) — Poverina, dorme, la stanchezza l'ha atterrata come pure la fame, e in più l'emozione. Dormi, Rosalia, io mi vengo a coricare vicino a te senza svegliarti né disturbarti. Ora che ho liquidato il brigante Sperlinga sono contento, tutti i giornali domani parleranno di me; mi becco la grossa taglia e mi ritiro a Palermo con questa principessina delle zolfare che è venuta a trovarmi fin quassù. (*Si inginocchia dinanzi al corpo immobile della pilucchera, e con un soffio di voce*) Rosalia. (*La chiama di nuovo, dolcemente, fischiettando come un usignolo*) Rosalia. Ma che sonno di piombo. (*Bacia ripetute volte il mantello stellato*) Rosalia, siamo finalmente soli tu ed io, figli entrambi dell'amore, schiavo son dei vezzi tuoi, mi odi? Schiudi gli occhi, Rosalia, io metto a tua di-

sposizione la grossa taglia che domani riscuoterò allo sportello del Banco di Sicilia. (*Il carabiniere depone il moschetto e la cartucciera su un sasso a qualche passo di là e ritorna alla bella addormentata*) Per ammazzare Sperlinga ci son volute tutte le cartucce, non me ne è rimasta nemmeno una, che pelle dura quel bandito! Se per disgrazia mia fosse vivo, come farei ad ammazzarlo di nuovo senza cartucce quando lui non ne ha usata nemmeno mezza? Ma siccome è veramente defunto, è meglio non pensarci sopra due volte. (*Soddisfatto di sé, il carabiniere si libera della visiera piumata, della giubba, dei pantaloni, degli scarponi, e in punta di piedi, delicatamente, si infila nel mantello, allungandosi con molto tatto e discrezione al fianco della pilucchera. Nel silenzio perfetto che si è fatto si ode il canto di un uccello notturno e nient'altro. Dopo il carabiniere è la volta del brigante che niente affatto morto né ferito ritorna sui suoi passi per venire a ritrovare Rosalia. Si avvicina al mantello stellato in punta di piedi e a bassa voce chiama Rosalia. La pilucchera non risponde*).

PAGNOLO — Dorme la poverina, si vede che la fatica e l'emozione hanno avuto ragione del suo desiderio d'amore. Sfido, c'è di che, lasciamola dormire. (*Accarezza la sua cartucciera e mormora pienamente soddisfatto*) Tutte le mie cartucce sono intatte, io non ho sparato un solo colpo del mio vecchio trombone. Povero Basílico, che mi crede morto, e con la bella taglia in saccoccia. Brutta sorpresa per lui domattina quando si presenterà agli sportelli del Banco di Sicilia a Palermo. (*Sperando di poter svegliare senza scosse Rosalia, canticchia*) « Fila fila la lana del suo scialle... ». Meno male che le ho dato il mio spesso mantello altrimenti non si sarebbe risparmiata una polmonite doppia. (*Si leva il cappellaccio, depone il trombone e la cartucciera su un sasso a parecchi passi di distanza e dalla parte opposta a quella del carabiniere, quindi si toglie il giubbone, i pantaloni e i gambali e in mutande si infila sotto il mantello e si allunga al fianco della pilucchera, esclamando*) Che buon profumo di Parigi! (*Si copre anche la testa per proteggersi dalla rugiada che cade abbondante quasi come pioggia, e non si muove più*).

COLAO (*di sopra alla coperta e tremando come una foglia*) — Non è possibile che sia il brigante Sperlinga che io coi miei propri occhi ho visto cadere in un lago di sangue mortalmente colpito dalle pallottole del mio moschetto. Se non è lui come io credo e spero, chi sarà mai? E se per mia sfortuna è lui, come farò a sottrarmi alla sua vendetta io che non ho una sola cartuccia e lui che ha il suo trombone carico? Peggio ancora se mi inviterà a battermi con lui in singolar tenzone ad armi eguali cioè coltello a serramanico catalano. (*Il carabiniere*

leva, così dicendo, la testa dalla coperta per assicurarsi che il suo vicino è proprio il brigante. Il brigante a sua volta non tarda a rendersi conto della spinosa situazione).

PAGNOLO — Chi me lo avrebbe mai detto che io una bella sera avrei dormito accanto al carabiniere che sogna di incassare la taglia che pesa sul mio capo? No, non posso immaginare che sia il carabiniere Basilico che io coi miei propri occhi ho visto scivolare di roccia in roccia alla volta di Palermo e del Banco di Sicilia. Se non è lui, come io credo e spero, chi sarà mai? E se per mia sfortuna fosse lui, come farò a sottrarmi alla sua ira io che, pur avendo il trombone carico, non ce l'ho a portata di mano? Peggio ancora se mi inviterà a battermi con lui a singolar tenzone e ad armi eguali cioè coltello catalano a serramanico. Chi me lo fa fare ora che ho incontrato la donna dei miei sogni? (Così dicendo, il brigante leva la testa dalla coperta per assicurarsi che il suo importuno vicino è proprio il carabiniere. Ha appena drizzato il capo che Basilico, vedendosi scoperto, si ricaccia sotto il mantello; dal suo canto Sperlinga fa altrettanto, certo di essere stato individuato dall'avversario. Basilico attende un po' prima di ritentare la sua ispezione. Ma anche questa volta si vede sorpreso dal brigante che anche lui ha atteso per rimetter fuori la testa. L'uno e l'altro fanno presto a ricacciarsi dentro fino alla estrema punta dei capelli, giurandosi di non ricominciare più l'identica manovra).

LA PILUCCHERA — Ora tocca a me di approfittare della confusione per svignarmela, ché se rimango fino all'alba questi due energumeni mi strozeranno come una vecchia gallina. (Attende così, sperando di sentirli russare e, quando è certa del loro sonno profondo, osa levar la testa dal mantello. Purtroppo, proprio in questo momento, prima il carabiniere e quindi il brigante mettono fuori gli occhi dalla coperta. Vistisi tutt'e tre spiati, si rifilano fulmineamente nella buia lana).

COLAO — Se potessi avere in mano il mio moschetto e alla bocca del mio moschetto innestar la baionetta, potrei fargli paura. (Presa questa decisione, Basilico si solleva sul busto e sta per alzarsi e andare a prendere il suo fucile quando il brigante, che aveva nel frattempo presa la stessa decisione, si leva anche lui sul busto. L'uno e l'altro vedendosi scoperti a vicenda si sprofondano fulmineamente nella coperta, e non si muovono più. La pilucchera, rassicurata della immobilità assoluta dei suoi vicini, si leva e sparisce nella boscaglia alla volta della Conca d'Oro sulle tracce di Rosalia. Dopo la sua scomparsa, primo a pigliar la parola è il brigante).

PAGNOLO — Basilico, il mantello è mio, vai a dormire nel tuo.

COLAO (rassicurato dal tono amichevole della voce del brigante) — Scusa, scusa del disturbo.

PAGNOLO — Prego... (Si avvolge in tutto il suo mantello, mentre Basilico si alza e si allontana in mutande, portandosi sotto il braccio giubba, pantaloni, scarponi, cartucciera vuota e moschetto scarico).

CORO — Quindi la notte nelle Madonie ritorna serena, altro non si ode che la musica della sorgente accompagnata dal canto di un cuccolo.

Quadro quinto

(Nell'angiporto di Palermo, all'angolo di una viuzza di mafiosi, sorge una casetta verde e rosa a un solo piano con il balcone di ferro battuto ornato di gerani e gelsomino arabo già sbocciato. Un fanale addossato all'angolo, alla sera, quando è acceso, dà alla casetta un po' di civetteria. Filtra dalle persiane una debole luce rosea. Sopra la casetta e tutto intorno domina il mare, con le barche dei pescatori. Questa sera la canicola si sente fin nell'angiporto. Ma la pilucchera se ne sta vestita, come d'inverno sulle montagne delle Madonie, accovacciata sulla soglia della casetta e mormora il rosario, servendosi della sacra coroncina che ha in mano. Dietro le persiane, Rosalia spia la strada. Sotto alla casetta, non lontano dal fanale, seduto su una pietra, un docker di vent'anni [non è che Colao] gratta pian piano la chitarra: indossa pantaloni azzurri e larghi in basso, una fascia di seta gialla gli copre il ventre, ha il torso zebrato dalle grosse righe bianche rosse e nere di una maglia di cotone. Il docker suona e canta per Rosalia, che non ha ancora vista da vicino, pian piano accompagnandosi con la chitarra).

ROSALIA — Chi canta? (Ritorna dietro le persiane; è come un'ombra vista dalla strada che incoraggia il docker a riprendere il canto. Schiude a metà la persiana e guarda giù. Ammirando il giovane che le ha improvvisato la serenata) Vieni su, vieni a trovarmi. (Il docker smette di cantare e guarda con gli occhi fissi la persiana socchiusa, sorridendo all'ombra di donna che si intravede nella luce rossa) Dove hai imparato questa canzone?

COLAO — Dalle parti del tuo paese, dove ci sono le zolfare. Prima di fare lo scaricatore ci ho lavorato nelle zolfare, paesi infami, mestiere duro, si moriva di sete e di fame; manco una goccia d'acqua, nemmeno di pozzo o di cisterna. Dove sei nata e cresciuta?

ROSALIA — Peggio che nel deserto io sono nata e cresciuta. Sono contenta che tu conosca le zolfare della malora. Non era una vita, sì, era una vita d'inferno. Mi piace la tua voce, canti per far piacere a me?

COLAO — E a chi (*drizzando la testa come un galletto*), a chi se non a te? Forse alla pilucchera?

ROSALIA (*appare al balcone facendosi aria con un largo ventaglio di carta colorata*) — Mi hai fatto venire la sete, che mi offri da bere?

COLAO — Una granatina? Una noce di cocco? Una gazzosa spumante?

ROSALIA — Un gelato. Ho voglia di un bel gelato di pistacchio e mandorla, un misto; ti confesso che non ho mai preso gelati in vita mia.

COLAO — Come mai? Soltanto nel deserto non si pigliano gelati, senza dirti che a Palermo ci sono i migliori gelati del mondo.

ROSALIA — Per l'appunto, ne voglio subito uno di Palermo, bomba di cioccolato o cassatella, se non c'è misto.

COLAO — Mandalo a prendere, sono io che l'ordine, il piacere è mio.

ROSALIA — Grazie. Pilucchera!

LA PILUCCHERA (*non avendo alcuna voglia di spostarsi*) — Eh?

ROSALIA — Paga il signore, vai a prendermi un gelato di pistacchio e mandorla, con un gran bicchiere d'acqua fresca nel vassoio.

LA PILUCCHERA — Subito, verginella. (*Si leva e sparisce nel vicolo*).

ROSALIA (*al docker*) — Che cosa scarichi al porto?

COLAO — Sacchi pieni di cannella, pepe, datteri, pistacchio, zibibbo, mandorle, nocciole, tutta roba che va e viene da Levante o da Smirne.

ROSALIA — Conosci il mare? Hai navigato? Sei stato a Buenos Aires?

COLAO — Non ho fatto finora che il piccolo cabotaggio nei trabaccoli, sono stato soltanto a Tripoli, a Malta, a Pantelleria.

ROSALIA — La prima volta che vai in mare mi ci porti? Io non ci sono mai stata.

COLAO — Perché no? Però...

ROSALIA — Però che?

COLAO (*gonfiando il torace e vincendo ogni timidezza*) — Prima voglio vedere se ne vale la pena di portarti in mare. Non so ancora di che stoffa sei fatta, per quanto all'apparenza mi sembri degnissima, se non è la luce rosa che ti favorisce.

ROSALIA — E che aspetti a salire e vedermi da vicino, mio bel morettino? Ti mancano i soldi?

COLAO (*fa risuonar la saccoccia*) — Soldi ne ho.

ROSALIA — Quanti?

COLAO — Ti girerebbe la testa a contare i miei soldi conservati alla cassa di risparmio di Bagheria.

ROSALIA — Non mi impressionano i tuoi spiccioli, io conosco la fortuna dei conti del Pagnolo che è ben diversa da quella che potresti aver tu, povero facchino di porto.

COLAO — Ciò non toglie che la contagiata maldiciente che mi sta parlando dal balcone, quale sei

tu in questo momento preciso, sarebbe contenta di pigliarmeli lei.

ROSALIA — Non saprei che farmene della tua spilorceria.

COLAO — Mi hai reso un servizio a parlarmi sguaitamente, così i nostri rapporti finiscono qui e non vanno inoltrati; l'ho scampata buona, con te mi aspettavano noie di tutti i generi.

ROSALIA — Ma con le noie anche il piacer, lo puoi negare? Mi hai ben guardata? (*Ciò dicendo, scosta il largo ventaglio dagli occhi e mostra i fianchi e le scarpine d'argento esili come lingue di rettili*).

COLAO (*volta la testa dalla parte opposta*) — A quella stessa tua finestra si sono affacciate e mi han dato da parlare bellezze napoletane e continentali alle quali tu, figlia mia, non puoi nemmeno allacciare le scarpe: donne piene, nutrite, alte e forti, non come te che sei minata dalla tisi delle zolfare e sputi sangue sul guanciale, come mi è stato riferito da persone di buona fede che han dormito con te.

ROSALIA — Stando a Palermo, fra un mese la bella vita mi farà ingrassare, ma anche allora non sarò per te...

COLAO — E chi ti vuole? Dove sono i clienti? Deserto è il portone di casa tua e bottega. I viveurs salgono tutti dalla graziosa Domenichina la siracusana, che fa piacere e non chiede denaro.

ROSALIA — E che aspetti ad andare da lei? Tu, stracciatello, che hai fame e sete del sesso gentile.

COLAO — Ma non sono stato io a cominciare la volgarità, sei stata tu che da sentimentale sei diventata di colpo materialista.

ROSALIA — Che c'è di male a parlar di denaro? Noi donne tocchiamo volentieri questo tasto e gli uomini educati lo sanno e non si offendono.

COLAO — Se ritiri le offese che mi hai rivolte possiamo riprendere i nostri rapporti di prima come se non ti avessi mai parlato male.

ROSALIA — Io non chiedo di meglio, moretto permaloso, dimentica l'alterco, rivolgimi la parola con mente fresca.

COLAO — Così parlando ti sei fatta anche una voce dolce, qual è la vera tua voce? Questa di miele o l'altra di fiele?

ROSALIA — L'una e l'altra, sta a te di non farmi riprendere la voglia di malmenarti.

COLAO — Sta anche a te, sta a tutt'e due, però, se l'uomo è veramente savio, è lui che deve usar indulgenza, quel che farò con te se lo permetti e ti aggrada.

ROSALIA — Io ho avuto da fare sempre con uomini accondiscendenti.

COLAO — Se dipende unicamente da me che diventiamo amici intimi e inseparabili son pronto a usarti tutte le cortesie che man mano mi pretendi.

ROSALIA — Grazie, tu vieni incontro ai miei desideri.

COLAO — Vedo anche che con la tua voce dolce anche la tua fisionomia si schiarisce.

ROSALIA — Non puoi vedermi bene ai raggi del fanale.

COLAO — Forse è la luce rosa che ti favorisce?

ROSALIA — Che aspetti a salire e a vedermi da vicino? Ti mancano i soldi?

COLAO (*fa risuonar di nuovo la saccoccia*) — Soldi ne ho, non si tratta di vile denaro, ma di reciproca simpatia.

ROSALIA — Ora sei tu che ti fai pregare? Che sfrontatello.

COLAO — Parlo di simpatia reciproca, o c'è o non c'è, o esiste o non esiste.

ROSALIA — Il conte del Pagnolo non era più esigente di te.

COLAO — Parla franco e parla chiaro, io mi fido poco delle donne che vengono dalle zolfare.

ROSALIA — E perché debbo fidarmi io degli scaricatori del molo di Palermo?

COLAO — Noi siamo tanto sentimentali, ma le fanciulle delle zolfare hanno denti lunghi e unghie avvelenate.

ROSALIA — Potrei dire altrettanto dei palermitani, dice il proverbio: falsi, belli e ruffiani.

COLAO — Io non sono di Palermo, ma di Bagheria: non è la stessa razza.

ROSALIA — Se tu sapessi quanto me ne infischio delle tue origini, così come sei mi vai in simpatia e poco m'importa il resto.

COLAO — Anche tu mi ispiri un tantino di simpatia.

ROSALIA (*scoppiando a ridere*) — Un tantino? Soltanto un tantino? (*Quindi con tono serio e a voce bassa e confidenziale insinua, piegando la testa quasi che volesse parlargli all'orecchio*) Vieni su, con te comincio la bella vita, ci credi?

COLAO — Bugiardella, cominci con me? E a chi la dai a intendere? Io son di Bagheria, non lo dimenticare; a quelli di Bagheria non si dice bugia, mettilo in testa. Tutte le donne di malaffare parlano così, né più né meno che come te. Oh, le sfacciatelle! Bada che ti metto alla prova, me ne accorgerò se cominci con me, niente di più facile da constatare. (*Il docker si getta la chitarra dietro le spalle e va verso il piccolo uscio. Rosalia lascia il balcone e va ad aprirgli. Lo scaricatore esita un istante prima di entrare e poi si ingolfa a testa bassa con la furia del toro. Nel frattempo la facciata esterna della casetta si è allontanata verso le quinte, lasciando scoperta agli occhi del pubblico l'alcova ove sta Rosalia. Se il docker entra a testa bassa con la furia del toro, si calma e ritorna timido e diffidente tosto che è al cospetto della leggiadra corti-*

giana. L'alcova è illuminata da un abat-jour vario-pinto. Rosalia va ad allungarsi su un largo divano dalla coperta di pelle di capra, mollemente sventagliandosi).

ROSALIA — Il cuore mi batte da scoppiare. (*Si mette a ridere nervosamente*) Ah, ah, ah!

COLAO — C'è poco da ridere, almeno per me che son quello che paga i tuoi capricci.

ROSALIA — Fai tante storie per una cassatella? Me la pago io se non hai soldi. Il resto è gratuito perché ho un debole per te.

COLAO — Io non voglio nulla per nulla. (*Svuota la saccoccia sul tavolinetto da notte e comincia a contare i suoi soldi*) Un grano, due grani, tre grani, quattro, cinque... (*Continua mentalmente a contare*).

ROSALIA — Mi bastano tre grani.

COLAO — Mi prendi in giro. (*Levando gli occhi, offeso*) Tre grani non bastano nemmeno per una granita di limone.

ROSALIA — Ecco la pilucchera con la cassatella; entra, pilucchera, la porta è aperta.

LA PILUCCHERA (*entra in fretta, col gelato avvolto nel fazzoletto*) — Presto che squaglia tutto con la canicola. L'ho già assaggiato per la strada, quanto è buono questo gelato di Palermo! Un cucchiaino anche per me! che vado pazza per le cassatelle. (*Rosalia si mette a gustare il gelato, tenendo il cucchiaino a fior di dita alla maniera delle dame aristocratiche di Sperlinga e di Carini e rimanendo sdraiata sul divano. La pilucchera si avvicina al docker e senza chiedergli il permesso gli piglia i soldi che stavano sul tavolo e gli altri man mano che il cliente li conta. Infastidito, lo scaricatore le dà una gomitata*).

COLAO (*arrabbiato*) — E lasciami contare. Tieni (*buttandole in faccia le monete che gli rimanevano in mano*), sono tutte per te, vecchia paraninfa! (*La pilucchera, senza rispondergli, si getta a terra per rastrellare; il docker, avvicinandosi a Rosalia*) Non c'è che il denaro che conta per questa vecchia, fin che crede di trovarne ancora sul pavimento non ci lascerà soli né tranquilli. Mandala via, dille che si faccia formica, pulce, pidocchio, un insetto qualsiasi, pur che vada via, che si levi di mezzo ai miei piedi, altrimenti le sferro un calcio sugli stinchi.

ROSALIA — Non ci pensare, andrà via da sola, io sono abituata ad averla d'attorno, pigliaci l'abitudine anche tu, per me anche se c'è, è come se non ci fosse.

COLAO — Ma a me mi leva ogni poesia, io non son capace di nulla alla sua presenza, piuttosto mi fa un effetto deprimente.

ROSALIA — Parli così perché non la conosci! è una creatura adorabile.

COLAO — Ma che dici?

ROSALIA — Sì, è devota e fedele come nessuna serva al mondo.

COLAO — E che me ne faccio io di tante sue qualità?

ROSALIA — Non ti permetto di trattarla male, è sensibile e si mette a piangere come una bambina, è una bambina; vieni, pilucchera, sulle mie ginocchia, non dar retta a questo brutto cliente. (*Piglia di peso la vecchietta e se la porta sulle ginocchia come una creaturina in fasce*) Io sola ti conosco, ti amo e ti comprendo, pilucchera mia, perdona a questo screanzato.

LA PILUCCHERA (*inviperita*) — La parola perdono non esiste nel mio vocabolario.

ROSALIA — Guardalo bene. La sua faccia ti è nuova? Non ti sembra di averlo già conosciuto?

LA PILUCCHERA — Te lo volevo dire che è tutto il ritratto della buona anima di Colao, tuo marito.

ROSALIA (*esclamando*) — Colao, te lo volevo dire, rassomiglia come un gemello a Colao.

LA PILUCCHERA — Con la differenza che Colao era generoso e questo è un docker che carica tutto per sé e non scarica nulla per gli altri.

COLAO (*scattando*) — Io voglio vedere quando finirà di calunniare il prossimo questa mala lingua di strega!

ROSALIA (*supplichevole*) — Smettila di insultarla, e tu, pilucchera, fa' vedere a questo cafoncello che sei una grande dama dell'antica aristocrazia, vai all'uscio e lasciaci soli.

LA PILUCCHERA — Parli bene, un po' d'aria fresca mi dà sollievo. (*Sospira andando fuori e sedendosi sulla soglia di casa, con la corona del santo Rosario fra le dita*).

COLAO (*dà un sospiro ed uno sguardo intorno, quindi rompe il fastidioso silenzio che si era fatto*) — Bella stanzetta intima e pulita, ti ci trovi contenta?

ROSALIA — Come l'avevo sognata, dal balcone vedo il mare e dalla parte del cortile la montagna, nel vicolo passa gente di continuo, non posso annoiarmi.

COLAO — Non è privilegio di tutti venire a stare a Palermo: quanti poveri diavoli delle zolfare verrebbero ad abitare qui se ne avessero i mezzi e le possibilità. Ma non c'è posto nelle grandi città che per la gioventù scaltra e sveglia e di belle forme, come te.

ROSALIA — Come me ce ne sono tante concubine nel basso porto.

COLAO — Ti sbagli, non sono fatte come te le donne del basso porto.

ROSALIA — Meglio di certo.

COLAO — No, te lo garantisco, non ce n'è una sola che sia quanto te e come te fresca e bella.

ROSALIA — Sei sincero?

COLAO — Vorrei che tu fossi sincera quanto lo

sono io con te, io son pronto a darti le prove della mia simpatia fisica e morale.

ROSALIA — Ed anch'io, moretto, ti ho già detto che con te comincio la bella vita, mi credi o non mi credi?

COLAO — Se mi stai dicendo una menzogna come farò a controllarti? Rosalia, giurami che cominci con me la bella vita, rispondimi con le braccia conserte: «Te lo giuro e che santa Lucia mi acciechi gli occhi se ti dico una menzogna».

ROSALIA — Moretto, moretino, vedo che tu non sei capace di leggere nei miei occhi e nella mia anima, a che pro' giurarti?

COLAO — Il giuramento, anche se di spergiuoro, è balsamo per l'anima di un amante quale io sono con il mio temperamento.

ROSALIA — Se la diffidenza fosse reciproca dovrei chiedere anche a te lo stesso giuramento.

COLAO — E io non mi farei tanto pregare per mostrarti le fotografie con dedica di tutte le donne che mi hanno amato.

ROSALIA — Il loro amore è stato da te corrisposto?

COLAO — Mai!

ROSALIA — Con me sarebbe la prima volta che ti prende la passione?

COLAO — Sì, se la mia passione verrà contraccambiata con uguale ardore.

ROSALIA — Altrimenti?

COLAO — Altrimenti mi spengo di nuovo, né più né meno che come un fuoco di paglia umida.

ROSALIA — Ma io sono abituata a vedermi amata, libera di non corrispondere.

COLAO — Con me, no: d'ambo le parti esigo uguale amore, uguale odio, uguale indifferenza, in caso di rottura.

ROSALIA — Ed io posso garantirti una verità sola, e gli è che con te e soltanto con te comincio la bella vita.

COLAO (*pazzo di gioia ma fingendo incredulità*) — Menzogna, non hai la faccia della vergine e martire, guardati un po' allo specchio con quegli occhi incavati e cerchiati di nero, con quelle guance smunte che son proprio della donna che passa le notti bianche e non certamente sola. Sei nata col vizio, ma se almeno tu fossi sincera non ci sarebbe gran che di male, che ti costa di confessarmi che da ragazza hai frequentato i docks di Napoli, Palermo e Marsiglia? Basta vederti, basta sentirti parlare e muoverti per comprenderti, tu sei tradita dalla tua stessa persona.

ROSALIA — Bravo, tu sei una cima di intelligenza e di psicologia!... Mi domando e dico come mai così istruito e capace quale dimostri di essere, rimani un semplice scaricatore.

COLAO — Giura lo stesso che non ti sei data ancora alla bella vita e che la cominci e la finisci con

me; devi cominciarla e finirla con me, altrimenti io perdo la ragione e non rispondo più dei miei gesti e parole.

ROSALIA — Ti dico di sì, con te e soltanto con te, te lo giuro.

COLAO — Rosalia! (*Sospira di nuovo, rimanendo abbracciato a lei lungamente*).

ROSALIA — La simpatia è reciproca, tanto è vero che non so ancora il tuo nome, ma per me è come se ti conoscessi da un pezzo, mi sembra di stare con la buon'anima di mio marito Colao che mi voleva un bene pazzo.

COLAO — Rosalia, sta a te di mettermi un bel nome. (*Mentre i due innamorati rimangono stretti l'uno all'altra da soffocarsi, un bel giovane in frack batte tre volte all'uscio con il suo bastoncino d'ebano dal pomo d'oro. Rosalia e lo scaricatore trasaliscono contrariati, trattengono il fiato, tendono l'orecchio. Il giovane in frack porta in testa un fiammante cilindro, alle spalle un largo mantello nero foderato di seta bianca, alle mani finissimi guanti gialli, non è che il Pagnolo, da mafioso*).

PAGNOLO — Pilucchera, apri, ti ordino immantinenti; ho fretta e urgenza di abboccarmi con Rosalia, fammi subito parlare con Rosalia, nel mio abboccamento ho da fare una comunicazione intima e grave.

LA PILUCCHERA (*ossequiosa*) — Un momento, signorino, abbiate un attimo di pazienza e il vostro desiderio sarà esaudito.

PAGNOLO — Eccoti una lauta mancia, pilucchera.

LA PILUCCHERA — Grazie mille eccellenza. (*Intasca la mancia e lascia fuori il visitatore, chiudendo a chiave l'uscio, dietro di sé. A passi discreti penetra nell'alcova*) E' permesso?

ROSALIA — Entra pure, pilucchera.

LA PILUCCHERA (*attende che lo scaricatore si allontani fino a un angolo della stanza, per soffiare all'orecchio di Rosalia*) — C'è un giovane molto distinto che chiede di te, è lo stesso che ti propose per corrispondenza di partire per Buenos Aires, te lo ricordi? Rassomiglia come una goccia d'acqua alla buon'anima del Pagnoletto. Lo faccio entrare?

ROSALIA (*radiosa*) — Sì.

LA PILUCCHERA — E del docker che ne faccio? Dove lo mettiamo?

ROSALIA — A lui ci penso io. (*A bassa voce*) Va' a dire a sua signoria che pazienti un momento. (*La pilucchera riapre l'uscio e si presenta alla soglia mentre lo scaricatore accende nervosamente una sigaretta, appartato nella penombra. Rosalia rimettendosi in ordine i capelli e guardandosi allo specchio a mano*) Morettino, mio bel morettino (*forzando il tono affettuoso*), aspetta un po' fuori, va' via dalla porticina del cortile, io ti chiamerò appena

questo intruso signore sarà andato al diavolo, ti chiamerò te lo prometto.

COLAO (*contrariato*) — La bella vita, ecco la bella vita che comincia e finisce con me! Bella bugia.

ROSALIA (*spingendolo, lo accompagna fino alla porticina del cortile*) — Ti confermo che la bella vita comincia e finisce con te, soltanto con te, ho fatto il giuramento.

COLAO — Sei donna delle zolfare, giuri per nulla, come le zingare, hai i denti avvelenati e le unghie lunghe, ormai ti conosco.

ROSALIA — Non sai né leggere né scrivere nel mio cuore e nella mia anima.

COLAO — Tu non sai dire che belle parole, truffaldina che sei, e mi rincresce d'essere caduto nella tua trappola.

ROSALIA — Morettino, non ti scoraggiare, tu mi ami, anch'io ti amo.

COLAO — Se ripeti che mi ami ti dò uno schiaffo.

ROSALIA — Calmati, vai, ti chiamerò. (*Lo spinge fuori nel cortile e gli chiude la porticina alle spalle*).

LA PILUCCHERA (*rientra di nuovo*) — Che debbo fare? Sei pronta e libera d'ogni impegno? Sei profumata?

ROSALIA — Fallo entrare.

PAGNOLO (*forza l'uscio e si introduce nell'alcova*)

— Non c'è nessuno, Rosalia?

ROSALIA — Siamo soli, sua signoria ed io, eccellenza.

PAGNOLO — Posso liberarmi dei miei indumenti di gala?

ROSALIA — Certamente e senza premura. (*Il visitatore getta sul divano il cilindro, i guanti, il mantello e rimane con il bastoncino in mano e il monoccolo all'occhio. La pilucchera ritorna al suo posto di sentinella, sotto l'uscio. Lo scaricatore rioccupa il sasso sulla strada e riprende a grattare la chitarra*).

PAGNOLO (*esclamando*) — Rosalia, ti sei sprofondata nella ignominia più scandalosa...

ROSALIA (*mormora confusa*) — Signorino... eccellenza...

PAGNOLO (*annusa intorno, nell'aria*) — Che nomi hanno questi odori di pessimo gusto? Cipria dozzinale, profumi da circo equestre, belletti da orfanotrofio. Rosalia, più in basso di così non potevi cadere...

ROSALIA — Signorino, sono confusa, smarrita, mi perdoni...

PAGNOLO — Che decadenza, Rosalia! (*Avvicinando il naso al petto, alla persona, a tutto il corpo della donna*) I tuoi capelli sanno di tabacco da caporale, il tuo petto sente la beccheria, il fondaco, l'ovile, la caserma, le tue mani puzzano di fritto. (*Indietreggiando bruscamente*) Preferisco l'odore dello

zolfo, là dove manca l'acqua le creature sono più profumate.

ROSALIA — Non sono stata io a scegliere quest'alcova.

PAGNOLO — Un divano zoppo e sfondato, nido ideale di cimici, pulci e pidocchi, è là che tu accogli gli amici!

ROSALIA — Quali amici? Non ne ho, eccellenza.

PAGNOLO — Non darai a intendere a me vivre nel sangue che tu non hai cominciato la bella vita.

ROSALIA — Sono appena arrivata dalle Madonie.

PAGNOLO — E quel ganzo volgare che ti stava ai piedi quando sono entrato?

ROSALIA — E' una simpatia fatta soltanto di parole di sorrisi e di carezze.

PAGNOLO — Conosci a meraviglia l'arte dell'innocenza artificiale e il mestiere di prendere in giro i competenti in materia. Chi ti ha insegnato a mentire?

ROSALIA — Sono schietta. Chi mi costringe a nascondere la verità? Nessuno.

PAGNOLO — E' nella natura della donna di fabbricar menzogne.

ROSALIA — Mi costerebbe troppa fatica inventare.

PAGNOLO — Gli strani odori di questa stanza ti smentiscono, sono quelli classici della bella vita.

ROSALIA — Li ho trovati, c'erano prima di me. Li aveva portati una siracusana. Anche a me danno fastidio, meno male che c'ero un po' abituata. Perciò tengo notte e giorno la finestra aperta.

PAGNOLO — E' importante per me sapere se tu hai cominciato o no la bella vita, non per motivi di gelosia, io non sono affatto geloso.

ROSALIA — Una meschina come me non è degna, lo so, della sua gelosia di nobiluomo, purtroppo.

PAGNOLO — Oh, che tocca udire ai miei orecchi? Aspireresti forse a un innamorato del mio alto rango?

ROSALIA — La sua visita me lo fa supporre e non è la prima del genere che ricevo. Già una volta nel mio paese un contino venne a trovarmi.

PAGNOLO — Ma lo scopo della sua visita e lo scopo della mia visita sono diametralmente opposti e contrastanti. Se egli veniva a te per amore, io, bella mia, vengo a te per commercio.

ROSALIA — Peccato.

PAGNOLO — Sappi che nel nostro lavoro ci vuole cuore duro e sangue freddo. Il poliziotto famosissimo, Petrosino, sta alle nostre calcagna. Le donne possono benissimo se vogliono innamorarsi di noi mafiosi, ma a noi è proibito rigorosamente. Possono cadere ai nostri piedi e suicidarsi, noi dobbiamo rimanere impassibili. Comprare e vendere carne di femmina, eccolo il traffico che ci ha resi celebri di qua e di là del mare.

ROSALIA (sospirando) — Mi era stato detto che a

Palermo avrei trovato certi uomini che mi avrebbero fatto disperare.

PAGNOLO — Mettiti il cuore in pace, io non sono pane per i tuoi denti, e non ti illudere che presto o tardi mi piegherai al tuo volere. Fra il docker e me alcun paragone è possibile.

ROSALIA — Eppure, se vostra signoria si è data la pena di venire fin qui, vuol dire che un po' di simpatia la prova per me derelitta.

PAGNOLO — Il primo paragrafo della nostra società segreta ci ordina di soffrire in silenzio, se per disgrazia ci innamoriamo di una donna. Ti basta?

ROSALIA — Sì, vale per me come una dichiarazione d'amore, non chiedo di più: l'avevo capito che lei trattiene a stento i suoi veri sentimenti d'amore che nutre per me.

PAGNOLO — Se non sappiamo soffrire e morire in silenzio, sia per amore sia per omertà, gli altri membri della società segreta ci sopprimono.

ROSALIA (si lascia cadere sul divano, afflitta) — Quanto mi dispiace che vossignoria sia condannato all'astinenza totale.

PAGNOLO — Hai detto la parola precisa. Siamo come tanti frati trappisti nel mondo libero, e la nostra missione sulla terra è quella di fornire agli uomini solitari della repubblica argentina le più belle donne di Palermo a suon di pesetas.

ROSALIA — Ora comprendo perché lei è venuto.

PAGNOLO — Finalmente.

ROSALIA — Non per amore.

PAGNOLO — Commercio di amore.

ROSALIA — Non per me.

PAGNOLO — Per te, ma sul piano della speculazione. Più chiaro di così...

ROSALIA — Peccato.

PAGNOLO — Lo dici a me che son fatto di carne e ossa come tutti gli uomini? Se potessi scoprire la mia anima, ti direi che anche per il docker potrei sentir gelosia da morire. Basta con i sentimentalismi romantici, parliamo d'affari.

ROSALIA — Mi comandi, eccellenza.

PAGNOLO (riprende con energia) — Rosalia, questo non è un quartiere per te, questa non è una città per te, questa non è una casa per te. Tu non devi, tu non puoi, tu non vuoi, spero, cominciare la bella vita con un volgare scaricatore di angiporto. Hai già cominciato?

ROSALIA — No, glielo giuro; vossignoria può credermi in parola.

PAGNOLO — Parola di zolfatara va tutta in fumo, dice il proverbio dalle parti di Sperlinga e di Carini. Ciò nondimeno e tuttavia, io sono venuto per sottrarti, come già ti ho scritto per raccomandata, alla feccia dei bassifondi e ai vermi dell'angiporto.

ROSALIA — Grazie signorino. (Con la voce del cuore, gettandogli al collo) Giustissimo, anche il

conte del Pàgnolo me lo disse che la mia vita era altrove che nelle zolfare e vossignoria sembra il Pagnoletto in persona sceso dal cielo per portarmi via di qui.

PAGNOLO — Dici il vero, Rosalia. (*Con forza*) Altre volte me l'hanno detto che ho la presenza e il fare aristocratico del contino del Pàgnolo. (*Il muggito di una sirena interrompe la conversazione*) Ah, la sirena, odi la sirena? E' la tua sirena, è quella che chiama proprio te, Rosalia; è la sirena del piroscavo transatlantico Florio e Rubattino che si prepara a salpare per Buenos Aires. Non c'è tempo da perdere se vuoi imbarcarti come è nel tuo interesse pubblico e privato.

ROSALIA (*sospirando*) — L'Argentina, l'America.

PAGNOLO — Por los dios caramba, sì. L'Argentina, l'America. Ovverossia il mondo nuovo di zecca. Che ore sono? Le nove. E' l'ora della partenza, ti imbarcherai fra pochi minuti. Piglia la tua roba. Eccoti il denaro per il viaggio.

ROSALIA — Grazie, eccellenza. Se mi lasciate un minuto sola mi metterò l'abito che conviene a bordo di un piroscavo di lusso.

PAGNOLO — Fai presto, ti raccomando.

ROSALIA — Escia un istante dalla porticina del cortile, la chiamerò io. (*Il mafioso accende un sigaro ed esce sulla strada, attraversando il cortile. Dal balcone, Rosalia gli fa piovere addosso cilindro, mantello, guanti, con queste precise parole:*) Fa freddo, copritevi, anche le sere di canicola in riva al mare si trema.

PAGNOLO (*con ironia*) — Si trema. Ragazza bella ma ignorante, non sai che io porto il cilindro, il mantello e i guanti per pura eleganza; dico bene, piluccherà?

LA PILUCCHERA — Per la nobiltà non esistono stagioni, niente muta.

PAGNOLO (*contento e fiero*) — Brava la strega, eccoti ancora una mancia.

LA PILUCCHERA — Grazie, signore di zucchero e miele. (*Lo scaricatore non leva gli occhi da terra, cieco di gelosia, mentre l'intruso gli passeggia davanti, in lungo e in largo sotto il fanale. Per darsi un contegno il docker imbraccia la chitarra e si accompagna canticchiando.*)

ROSALIA (*cantando, risponde dall'alcova*) — Ohé! ohé!

PAGNOLO (*le grida dal basso*) — Su, sveglia, fai presto.

ROSALIA — Son pronta, ho finito.

PAGNOLO (*sfonda l'uscio e penetra nell'alcova mentre la bella ammucchia i suoi effetti in un largo fazzolettone di seta colorata*) — Passando dalla dogana, la dogana del porto andando al piroscavo, pronuncerai queste precise parole convenzionali: «Mano nera», e i doganieri ti lasceranno passare per im-

barcarti a bordo senza le necessarie visite, controlli e controvisite protocollari. Altrettanto dirai sulla passerella al capitano del transatlantico appena giungi a bordo. Una cabina di prima classe extra ti è riservata, d'un lusso mai visto. E' per te. Hai finito?

ROSALIA — Presto fatto, eccellenza. (*Riprendendo con lena a far valigia*) Ah, io voglio portare con me questa rosa di zolfo che è l'unico ricordo che ho di mio marito Colao.

PAGNOLO — Sentimentalismi stupidi. (*Piglia la rosa dalle mani di Rosalia e la getta a terra*) Business business, per una sciocchezza rischi di perdere il piroscavo, è l'unica occasione che hai di far fortuna. (*Così dicendo, calpesta e frantuma la rosa sotto i piedi.*)

ROSALIA — Ah, la bella rosa! (*La sirena muggisce una seconda volta, al che il nervoso signore perde la pazienza.*)

PAGNOLO — Dimmelo pure se parti contro cuore, perché io dò un fischio a Domenichina dalla gamba di legno che non chiede di meglio che di venire incorporata nella tratta delle bianche in direzione di Buenos Aires.

COLAO (*intrigato dalle grida che vengono dall'alcova, depone la chitarra sul sasso e va dalla piluccherà*) — Si può sapere che cosa vuole quel signore antipatico da Rosalia?

LA PILUCCHERA — Se la vuol portare con lui.

COLAO — Ed ha tanta fretta?

LA PILUCCHERA — E' logico: vuol prendere il piroscavo che parte stasera per Buenos Aires.

COLAO — E Rosalia è d'accordo?

LA PILUCCHERA — A quanto pare.

COLAO — La squaldrina! Promette a tutti la fedeltà assoluta.

LA PILUCCHERA — Queste son faccende che non ci riguardano. Rosalia è padrona e libera delle sue azioni. Non è più una minorenni, anche se vergine.

COLAO — Tu spacchi piombo per oro zecchino.

LA PILUCCHERA — L'ho vista nascere, è cresciuta nelle mie braccia, l'ho sposata io dietro mio suggerimento e l'ho guarita dalla meningite.

COLAO — E dillo che sei più che sua madre, io ti conoscevo come la sua paraninfa.

LA PILUCCHERA — Sono una paraninfa che incassa chiacchiere e tabacchiere di legna che il monte non impegna, tanto è vero che sto perdendo il mio tempo con te.

COLAO — Se mi fai entrare da Rosalia, ti lascio in pace con la tua coroncina di rosario.

LA PILUCCHERA — La porta è aperta, scaricatore allocco; chi ti impedisce di intrometterti nell'affare della partenza? (*Il docker non se lo fa dire due volte, si rimonta i pantaloni, gonfia il torso, si acciglia, si drizza come un serpente, quindi si*

ferma, riflette un istante prima di ingolfarsi a passi di tango nell'alcova. Rosalia è pronta, col fagotto sotto il braccio).

COLAO — Eccellenza, Rosalia non parte.

PAGNOLO (*scoppia in una grande risata*) — Oh! oh! oh! Che odo mai?

COLAO (*come se metallo gli uscisse dalla bocca al posto delle parole*) — Rosalia mi ha fatto un giuramento.

PAGNOLO — Anche a me.

COLAO — E' vero, Rosalia, che hai fatto il giuramento anche a lui? (*Rosalia china la testa, mortificata e confusa*) Rispondi, Rosalia, sì o no? (*Rosalia rimane immobile e muta*).

PAGNOLO — Come vedi, come puoi constatare, Rosalia non ti degna d'una risposta.

COLAO — E' una spergiura come le donne tutte delle zolfare di Sperlinga e Carini che hanno i denti lunghi e le unghie avvelenate.

PAGNOLO — Precisamente, perciò lasciala in pace e vai via, altrimenti perdiamo il piroscifo.

COLAO — Rosalia non parte, eccellenza.

PAGNOLO — Rosalia parte subito, o feccia del porto.

COLAO — Rosalia non parte, perché mi ha fatto un giuramento ed anche se ha giurato il falso ed è l'ultima donna da trivio e suburra, io me la sposo.

PAGNOLO (*ridendo si trattiene la pancia*) — Ah! ah! ah! Se la sposa come volle sposarla Colao.

COLAO — A servirla. E lei ci si vuol divertire come l'aveva tentato il Pagnolo di divertirsi con Rosalia alle spalle di Colao.

PAGNOLO — Un nobile latifondista feudatario non sogna nemmeno lontanamente di sposare una umile figlia delle zolfare, malfamata per giunta e minorata dalla meningite.

COLAO — Se vostra eccellenza la disprezza tanto, ha da dirmi perché è venuto a trovarla fin qui dal suo palazzo reale? Mancano forse le donne piacenti nel basso porto?

PAGNOLO — Capriccio da miliardario è il mio. Sono entrato da Rosalia come potevo entrare da Domenichina la Siracusana. E' noto che noi signori amiamo di tanto in tanto distrarci lasciando i nostri aristocratici quartieri e ingolfandoci nella suburra.

COLAO — Non è serio da parte sua di illudere le traviate di un soldo: non mancano le pensioni di lusso con raffinate sciantose settentrionali.

PAGNOLO — Sei uno stupido e non capisci la psicologia del genere umano. A volte per la legge dei contrasti si può essere attirati dalla feccia. Questo è il mio caso.

COLAO — Grazie del complimento all'indirizzo di Rosalia. Hai udito, mia stella?

ROSALIA (*voltando le spalle*) — Io sono intenta a preparare il mio corredo.

PAGNOLO (*sentenzioso*) — Non si discute la volontà della classe dominante.

COLAO — A nessuno è permesso di scherzare con le creature di carne e ossa, lasci in pace questa povera ragazza senza esperienza delle grandi città.

PAGNOLO — Per l'appunto, così mi piace, candida nella sua naturale malizia, fresca nel suo aspetto triviale, odorosa nella sua putrida cornice. Son qui e rimango, sta a te di svignartela, con tante sirene che si fanno udire al molo, il lavoro ti chiama, non dimenticare che sei docker permanente.

COLAO — Questa sera il docker lo farò in questa stanza. Primo: piglierò vostra eccellenza e la scaraventerò dalla finestra. Secondo: afferrerò Rosalia sotto il braccio e me la porterò lontano dal molo infetto, lontano da Palermo e da tutta la Sicilia.

PAGNOLO — Senza il mio permesso?

COLAO — Con la forza delle mie mani.

PAGNOLO — Millantatore.

COLAO — Lusingatore.

PAGNOLO — Ma c'è una via di mezzo per evitare le liti. Basta chiedere a Rosalia, a lei stessa, con chi dei due vuole cominciare la bella vita e finirla. Sta a lei pronunciare il verdetto. Accetti, scaricatore?

COLAO — Io metto in guardia Rosalia che stando con lei corre il rischio di venire abbandonata in avanzata gravidanza mentre per me è una punta di onore, e non la abbandonerei che morto.

PAGNOLO — Ed io anche morto non la abbandonerei perché la lascerei usufruttuaria di tutto il mio vasto patrimonio, servita di tutto nel castello dei miei avi, blasonata per giunta nel caso che volesse riprendere marito d'alto lignaggio. (*Rosalia interrompe di far la valigia per ascoltare estasiata*).

COLAO — Lusinghe fallaci, mentre io non le prometto che insalata di pomodori e peperoni in una nicchia scavata nelle dighe del molo, vestiti d'alghie, gioielli di conchiglie e un ippocampo per ornare i suoi bellissimi capelli.

PAGNOLO — In parole povere, le prometti una vita ben grama.

COLAO — Sissignore, ma di amore sincero e imperituro.

PAGNOLO — Come se il mio amore dovesse finire da un giorno all'altro, giammai. Se per Rosalia io lascio la società segreta che mi ordina di disprezzare le donne, vuol dire che l'amo e per lei corro il rischio di venire assassinato dai membri clandestini della « Mano nera ».

COLAO — Se fossi sicuro che lei è sincero mi ritirerei. Ma temo, anzi sono certo, che si tratta di capriccio.

ROSALIA (*si introduce nella discussione*) — Mettiamolo alla prova questo distinto signore.

COLAO (*scostandola e spingendola contro la parete*) — Ingenua, una prova che ti costerebbe lacrime

amare. Questo birbone con la sua faccia di goloso sarebbe capace di abbandonarti mentre dormi, in punta di piedi, lasciandoti perfino le calzette per non far rumore.

PAGNOLO — Che mi si metta alla prova. (*Con tono pietoso*) Rosalia, accetta la luna di miele in mia compagnia, andremo in gondola sulla laguna, al chiaro di luna, cullati dalla musica di mandolini e chitarre.

COLAO (*grugnisce*) — Impostore, tu mi stai facendo impazzire questa brava ragazza.

PAGNOLO (*scandendo le parole*) — La quale non desidera di meglio che di venir rapita da me.

COLAO — E lei può giurarmelo che non la maltratterà e che le sarà fedele vita natural durante?

PAGNOLO — Ah, mi chiedi troppo, scaricatore; dai miei antenati disposti ho imparato a trattar la donna con la frusta del cavallo.

COLAO — Ecco che le esce fuori il suo carattere.

PAGNOLO — Sì, lo confesso, io esigo obbedienza cieca e assoluta.

COLAO — Hai sentito, Rosalia? Questo signore cerca una schiava.

PAGNOLO — Ma una schiava che non sia minorata dalla meningite, m'ero scordato che Rosalia si regge penosamente in piedi.

COLAO — Debole di corpo e di mente.

PAGNOLO — Squilibrata.

COLAO — Maggior ragione per lasciarla in pace da parte di vostra eccellenza.

PAGNOLO — Così facendo io sono mosso da puro spirito di filantropia.

COLAO — Conosciamo da parecchi secoli la filantropia dei baronetti nostrani.

PAGNOLO — Ma non conosci, villanzone inurbato, il loro coraggio di antichi cavalieri. (*Non finisce la frase che gli assesta una bastonata in testa*) Vai al diavolo, miserabile.

COLAO (*gettandogli al collo*) — Vada all'inferno, vostra eccellenza.

PAGNOLO — Lasciami, non mi sporcare il frack. (*Avvinghiati i due rivali e vociferando vanno a rotolare sul pavimento, e si scambiano una fitta serie di pugni, di graffi e di morsi*).

Quadro sesto

(*La facciata esterna della casetta rosa riappare dalle quinte e viene di nuovo a mettersi al suo naturale posto, nascondendo, perciò, l'alcova. Rosalia e la pilucchera rimangono perplesse dinanzi l'uscio, e come paralizzate nel movimento e nella volontà mentre là dentro, nell'alcova, senza più luce rosa, l'uomo in frack e l'uomo di pena si scannano senza misericordia. Soltanto la fioca acetilene del fanale illumina il sinistro vicoletto. La sirena del tran-*

atlantico si fa udire per la terza volta, già stridono le catene delle ancore e giungono fino al vicoletto dell'angiporto i rumori e il vocio della partenza imminente. Il megafono della malavita chiama l'unica passeggera clandestina che rimaneva ancora a terra.

IL MEGAFONO — Rosalia delle Zolfare, fai presto. Il piroscalo leva l'ancora alla volta di Buenos Aires.

LA PILUCCHERA — Non hai paura di partire per tanto lontano? Non ti conviene di fuggire verso le montagne?

ROSALIA — Ho paura di restare, non di partire, se rimango qui m'attende il peggio. (*Colpi sordi e urli come di bestie al macello vengono dall'alcova, facendo trasalire Rosalia che stringe al suo petto la vecchia per l'ultima volta*).

Addio, pilucchera, mi imbarco, ti manderò un vaglia postale tutti i mesi per il tuo libretto della cassa di risparmio all'ufficio di Carini, e poi ti farò venir a stare con me. La bella vita comincia per me a Buenos Aires. Ho il denaro del viaggio e il lasciapassare della mafia.

LA PILUCCHERA — Allora ti conviene partire, la polizia perderà le tue tracce in America.

ROSALIA — Addio, pilucchera.

LA PILUCCHERA — Addio, Rosalia, non mi dimenticare.

ROSALIA — Il primo vaglia sarà per te. (*Sparisce nel vicoletto, di corsa, dirigendosi al molo*).

LA PILUCCHERA (*pigliando il sopravvento su tutte le emozioni e qualsiasi stupore, gira due o tre volte attorno alla casa, mormorando*) — Che ne sarà avvenuto dei due uomini? Son vivi o morti? Son ancora dentro o son scappati via? No, non sono andati fuori perché la finestra rimane chiusa. (*Picchia ripetute volte all'uscio e chiede*) C'è dentro qualcuno?

COLAO — (*con voce rauca*) — Pilucchera, ci sono io. LA PILUCCHERA (*va a terra dall'emozione, e dalla saccoccia della sua sottana scivolano i soldi sul lastricato*) — Meno male che il fanale dà luce. (*Gettandosi a capo fitto a raccogliere gli spiccioli uno a uno. Quando ha finito di recuperare il suo tesoro, allo scaricatore*) Non vi siete fatti troppo male spero, l'uno e l'altro, per i begli occhi di Rosalia.

COLAO — Pilucchera, entra e vedrai.

LA PILUCCHERA — Per l'amor di Dio, risparmiami questo spettacolo.

COLAO — Hai un po' di garza e di cotone idrofilo? Io sanguino da tutte le parti.

LA PILUCCHERA — E l'altro?

COLAO — Tu non ti curi che dell'altro, di quello che ti ha dato una grossa mancia.

LA PILUCCHERA — E' un generoso signore che ha tutta la mia simpatia. Chiedigli a nome mio se ha bisogno di cure. Corro, se occorre, a chiamare un dottore.

COLAO — Lascialo in pace, non ha più bisogno di nulla, dorme con un dolce sorriso sulla bocca.

LA PILUCCHERA — Se dorme, non lo svegliare con i tuoi lamenti.

COLAO — Non stare in pensiero per lui, il tuo beniamino, il tuo pupillo...

LA PILUCCHERA — Il mio preferito fra i signori di Sperlinga e di Carini, è il ritratto della squisita bontà, è l'inviato della provvidenza, che gli dia lunga vita il divino cielo, come è vero che rassomiglia al Pagnolo.

COLAO — Vita eterna, è entrato definitivamente nella vita eterna ed amen. Ma faresti bene ad occuparti un tantino di me che sopravvivo alla tragedia, purtroppo, per disgrazia mia.

LA PILUCCHERA — Non mi occupo di te perché so che le esigenze di un docker sono nulle. Non sei tu che pigli un bagno tutte le mattine profumato all'acqua di colonia.

COLAO — Oh no, io non mi bagno che una volta tanto: nel sangue della canaglia, bagno di sangue prima di finire al bagno coatto. Pilucchera, ti ho pregato di favorirmi un po' di garza e di cotone idrofilo, perdo sangue da tutte le parti.

LA PILUCCHERA — E il signorino perde sangue anche lui?

COLAO — Lui non ha più nulla da perdere.

LA PILUCCHERA — Meno male, sia lodato il cielo.

COLAO — Ti rivolgo, pilucchera, un'altra preghiera: ti chiedo un altro piccolo favore: hai una goccia di rosolio, per rianimarmi? Le forze mi vengono a mancare.

LA PILUCCHERA — Chiedi al signorino se ne vuole una goccia anche lui.

COLAO — Mi fa il broncio, non mi risponde.

LA PILUCCHERA — Per non risponderti che male gli hai fatto?

COLAO — Niente, poca cosa in confronto al male che mi ha fatto lui: lui ha espiato, ma a me resta da pagare.

LA PILUCCHERA — Per quanto bene io ti voglia, mio bravo docker, non mi azzardo a entrare in questa casa della malora; se hai sete accontentati della tua saliva. Tremo tanto dallo spavento che non potrei tenere in mano tazza o bicchiere. (*Il docker ricomincia a lamentarsi*) Che ha il signorino che si lagna?

COLAO — Non è lui che rantola, sono io, mi sto svenando.

LA PILUCCHERA — Chi ha provocato il duello rusticano se non tu?

COLAO — Chi ha eccitato in me la gelosia se non lui?

LA PILUCCHERA — E così hai rovinato te e Rosalia.

COLAO — Rosalia è innocente.

LA PILUCCHERA — Certo che lo è ed ha perduto per colpa tua un buon partito.

COLAO — Lo chiami buon partito questo miserabile che si dava al traffico della carne umana, alla tratta delle bianche, e ai più loschi affari della mano nera? LA PILUCCHERA — Era un uomo di fegato e un bell'uomo, che non avendo freddo agli occhi e pieno di coraggio, affrontava tutti i pericoli pur di far fortuna; magari tutti gli uomini fossero come lui, ma son rari i leoni mentre abbondano i lupi e le volpi.

COLAO — Era un velenoso rettile ed io non mi pento di averlo punzecchiato, di avergli scucito le trippe. Sei tu che mi preoccupi con la tua eccessiva tenerezza, con il tuo debole verso di lui. Che ti costerebbe, per esempio, di fare un salto fino al porto per andare in cerca di Petrosino?

LA PILUCCHERA — Che vuoi dal celebre poliziotto?

COLAO — Gli diresti che venga subito qui a spillarmi al petto la medaglia al valor civile della contromafia.

LA PILUCCHERA — Non ti capisco, parli difficile.

COLAO — Ma Petrosino sa di che si tratta. Gli ho reso un gran servizio e me ne sarebbe grato.

LA PILUCCHERA — Non saprei dove trovarlo Petrosino.

COLAO — Ti ho detto al porto, sul dock dove è attraccato il piroscalo che sta per partire per Buenos Aires.

LA PILUCCHERA — Il piroscalo della « mano nera », morettino?

COLAO — Precisamente.

LA PILUCCHERA — Ma non conosco Petrosino. E' alto, magro? Come è vestito?

COLAO — Lo trovi vestito da docker accanto alla passerella.

LA PILUCCHERA — E come farò a riconoscerlo fra tanti scaricatori?

COLAO — Non c'è che lui a portare un ricciolo d'argento che gli scende sulla fronte.

LA PILUCCHERA — E che gli debbo dire?

COLAO — Digli che il braccio destro di Salvator Mundo ha finito di comprare e vendere la carne profumata. (*La vecchia si lascia scappare un lungo lamento*) Ti senti male anche tu, pilucchera?

LA PILUCCHERA — Le tue parole mi hanno ghiacciato il sangue nelle vene: un così bell'uomo, un così distinto signore non è più?

COLAO — Non è più, a quanto sembra.

LA PILUCCHERA — Non è più?

COLAO — Hai finalmente capito che il signorotto non parla più?

LA PILUCCHERA — Ha fatto la stessa brutta fine del Pagnolo.

COLAO — La fine che meritava.

LA PILUCCHERA — Non ti sei comportato diversamente da Colao.

COLAO — Né più né meno che come Colao, e non

penso alla galera né alla morte, penso a Rosalia. Dimmi, pilucchera, dove è Rosalia?

LA PILUCCHERA — Va per il suo destino, lasciala perdere.

COLAO — Anche tu sei complice della malavita.

LA PILUCCHERA — Io non ho l'abitudine di mentire.

COLAO — Se non mi dici la verità, appena avrò la forza di alzarmi verrò a spezzarti la spina dorsale.

LA PILUCCHERA — Rosalia si è sentita male dallo spavento per colpa tua e l'hanno portata in ambulanza all'ospedale della Immacolata Concezione.

COLAO — Che brutta notizia che mi dai, strega della sventura generale.

LA PILUCCHERA — Non sono poi tanto cattiva perché volevo nasconderla. *(Proprio in questo momento arriva una staffetta della mafia locale che si rivolge dritta alla pilucchera).*

STAFFETTA DELLA MANO NERA — Rosalia è giunta ai piedi della passerella del transatlantico che deve portarla a Buenos Aires e non vuole salire a bordo senza l'immagine sacra della patrona della Conca d'Oro; mi ha detto che sta nel comodino da notte e sono incaricato di prenderla e portargliela.

COLAO *(dall'alcova)* — Rosalia parte?

STAFFETTA *(da fuori)* — Sì, parte per l'America.

COLAO *(rivolto alla vecchia)* — E tu, megera, che mi hai mentito. *(Scoppia in un pianto che sembra un ululato di lupo ferito)* Se ti piglio ti strozzo.

STAFFETTA — Ce l'ha con voi, pilucchera? Chi è quell'invasato che vi minaccia così?

LA PILUCCHERA *(alla staffetta)* — Io ti dico una cosa sola: che la mia pelle vale più della sua e sparisce dalla circolazione in men che si dica. *(Non ha pronunciate queste parole, la vecchietta, che se la dà a gambe seguita dalla staffetta della mafia).*

COLAO *(si trascina fino alla finestra, spalanca le persiane e grida)* — Pilucchera, portami fino al bastimento. Rosalia non deve partire. *(Appare scamiato, sporco di sangue, con i capelli in disordine, gli occhi stravolti, al balcone; la sua voce è così potente da coprire il muggito della sirena)* Rosalia! Rosalia, Rosalia, non partire, Rosalia! Non partire. *(Scavalca la ringhiera e si getta nel vuoto, continuando a supplicare con tutto il fiato dei suoi polmoni, la donna amata)* Rosalia, Rosalia, ti dico di non partire, Rosalia, non partire!

Quadro settimo

Coro — «Rosalia, non partire!» grida il fanatico docker, e la sua lugubre voce va dal vicolo malfamato dell'angiporto fino al molo, al dock detto dei pestiferi in cui si pavoneggia il transatlantico tutto pancia della società anonima Florio e Rubattino. Il piroscalo della malavita si dondola in procinto di partire

mentre i calafati otturano una grossa falla provocata in un battibecco avuto al largo delle Baleari con uno speronatore di corsari.

VOCE DEL CAPITANO AL MEGAFONO — Addio Palermo, addio Sicilia, addio Conca d'Oro, qui parla il capitano del più veloce piroscalo del mondo, sfido che sono emozionato dando addio a Sferracavallo, alla Favorita, a via Maqueda, a Giampileri, a Palavicino, a Mondello e a Mondellino, si parte fra pochissimi minuti per Buenos Aires con a bordo le nostre più belle fanciulle, evviva la malavita evviva la bella vita; fra i nostri passeggeri di marca abbiamo già: primo, Salvator Mundo, temibile delegato regionale della mafia camorra e «mano nera» per Palermo e Monreale, lo stesso che ha dato filo da torcere ai celebri detectives qui presenti Nick Carter, Nat Pinckerton, Giuseppe Petrosino e niente vi dico. Da un momento all'altro aspettiamo Rosalia delle Zolfare che farà onore alla tratta delle bianche. Rosalia ha dimenticato la santa immagine della patrona di Palermo, ecco perché ritarda ad arrivare.

VOCI DA BORDO E DAL DOCK — Non mi dimenticare, bellezza. Ciao, torna a Palermo. Buon viaggio, buona traversata. Non vomitare, tieniti la pancia nella cinghia. Il salvagente sempre odosso. Attento alla sedia elettrica, è scomoda. Scrivi scrivi, manda denaro.

Quadro ottavo

(Nella rustica casetta di Rosalia tutta bianca e rosa che sta in fondo a un cortile moresco, a pianterreno filtra l'ultimo raggio di sole. La pilucchera ha quasi finito di pettinare la regina delle zolfare in un silenzio che dura da un pezzo, quando, improvvisamente, Rosalia si leva, alza la testa, fissa il vuoto della sera e porta la mano all'orecchio per udir meglio. Poi avanza lentamente fino in mezzo al cortile a passi di sonnambula fra lo stupore della pilucchera che segue immobile come pietrificata ogni gesto e ogni movimento della padroncina).

ROSALIA *(rivolgendosi alle prime stelle)* — Colao, sei tu Colao che mi chiami? Sei tu Colao che mi parli? Sei tu Colao che mi dici di non partire?

VOCE DI COLAO — Sì, Rosalia, sono io che ti suplico di non partire.

ROSALIA — E se io parto e non ti dò retta ti farà molta pena?

VOCE DI COLAO — Sì, ne soffrirò da morire.

ROSALIA — Sei sincero, Colao?

VOCE DI COLAO — Come lo sono stato sempre dal dì che ti ho conosciuta.

ROSALIA *(passandosi una mano sulla fronte bagnata di freddo sudore, e appoggiandosi alla vecchia)* Pilucchera, pilucchera, io sto sognando a occhi aperti, hai udita anche tu forse la voce di Colao? Mi sup-

plica il poverino di non partire per Buenos Aires.
 LA PILUCCHERA (*preoccupata*) — No, non ho udito nulla.

ROSALIA — E allora, ho sognato a occhi aperti. La meningite mi fa avere di queste visioni, mi fa sognare senza dormire.

LA PILUCCHERA — La meningite maligna ti dà le visioni.

ROSALIA (*con gli occhi sempre nel vuoto, tende l'orecchio ancora e risponde*) — Colao, Colao, parlami, sì, ti ascolto.

LA PILUCCHERA — Colao è alla zolfara, ora torna e non gli abbiamo preparata la minestra.

ROSALIA — Povero Colao. (*Chinando la testa*) Senza minestra da tante sere, lui che ama la minestra.

LA PILUCCHERA — Lavora come un forzato e non si lagna mai.

ROSALIA — E il Pagnoletto? E il contino del Pagnolo? E' morto veramente come io me lo sono immaginato questo pomeriggio?

LA PILUCCHERA — Vivo e vegeto, quello lì, se ne sta nel suo castello e non si cura di noi disgraziati.

ROSALIA (*esclamando*) — E non pensa a far venir l'acqua, con tanta sete che abbiamo; ed io ho sognato a occhi aperti questo pomeriggio l'acqua di sorgente, che la bevevo e mi lavavo, sulle Madonie, e anche la bella vita. (*Rosalia si passa di nuovo una mano sulla fronte sudata*) Sono pazza di meningite, e non c'è acqua per far la minestra a Colao.

LA PILUCCHERA — Non c'è nulla in questo paese, soltanto zolfo.

ROSALIA — Zolfo e amore, pilucchera. C'è amore, sì, c'è amore e tanta gelosia d'amore, tanto amore e tanta gelosia che valgono più dell'acqua, e anche del pane, e c'è lo zolfo che è così bello, e con lo zolfo si fan pure le belle rose. Pilucchera, dov'è la mia rosa, la rosa di zolfo che mi ha offerto Colao per santa Rosalia?

LA PILUCCHERA — Eccoti la rosa (*Gliela porge subito nelle braccia*).

ROSALIA (*la odora come se fosse vera; sospirando*) — Ah! sono contenta. Meno male che il Pagnoletto non l'ha calpestata questa rosa d'amore che è l'amore candido immacolato innocente di Colao. Non è stata frantumata questa bella rosa.

LA PILUCCHERA — Sei contenta?

ROSALIA — Sì che sono contenta. E tu, Colao, vieni, io non vado via, avrai la minestra.

LA PILUCCHERA (*soddisfatta*) — Finalmente, una buona minestra.

ROSALIA — Ma che vuole quella brutta sirena del molo dei pestiferi che mugola ancora? Ascolta, pilucchera.

VOCE DEL CAPITANO — Rosalia delle Zolfare, parti o non parti? (*Alla voce acida del capitano segue la voce supplichevole di Colao*).

VOCE DI COLAO — Rosalia, non partire.

ROSALIA — No, signor capitano. (*Grida forte, e per farsi meglio udire si porta le mani aperte alle guance*) No, signor capitano, debbo preparare la minestra a Colao. Non parto più.

VOCE DEL CAPITANO (*in tono scornato*) — Ah! ah! ah! (*Dopo la risata ironica, il capitano commenta*) Una minestra a base di zolfo e di ortiche. (*Sempre più sarcastico*) Una minestra preparata da una donnaccia da trivio a un volgare zolfataro. Puah! La bella vita di Buenos Aires può farne a meno di te, Rosalia delle Zolfare, brutto manico di scopa sciupata. (*La folla ride. Furioso, il capitano lancia l'ordine*) Fuoco alle macchine. March, in rotta per l'Argentina! (*Rosalia ode l'ultimo mugolio di sirena, l'ultimo fragor di catene, l'ultimo grido dei passeggeri, dei parenti e amici curiosi dalla banchina. Il piroscifo si stacca dal molo e prende il largo*).

ROSALIA — Capitano, che capiti a te la più forte tempesta di mare e di cielo.

VOCE DEL CAPITANO — Zolfataro pidocchioso.

ROSALIA (*disperata e piangendo di rabbia e di sdegno, si avvinghia alla pilucchera*) — Hai udito quel mostro di capitano?

LA PILUCCHERA — Io non ho udito proprio nulla e faresti bene a metterti sul serio a preparare una buona volta la minestra a Colao.

ROSALIA — Hai ragione, pilucchera, io perdo il mio tempo con quel lestofante di bordo.

LA PILUCCHERA — Tempo e fatica sprecati.

ROSALIA — Figlio di mala femmina. (*Fievole, la voce del capitano si ode ancora*).

VOCE DEL CAPITANO — Piaga coperta di mosche cavalline.

ROSALIA — Sì, non diamo retta al capitano, pilucchera, prepariamo la minestra per Colao. Dammi il grembiolino di seta di Malta.

LA PILUCCHERA — Eccoti il grembiolino. (*Glielo allaccia al ventre*).

ROSALIA — Colao rincasa, lo senti?

LA PILUCCHERA — Gli zolfatari sono già in istrada, ascolta che cantano.

ROSALIA — Cantano in coro il ritornello della canzoncina del muletto della zolfara, cantano tutti, e si accompagnano con una magnifica orchestra.

LA PILUCCHERA — Zufoli, scacciapensieri, tamburelli con nacchere di pelle di asino.

ROSALIA — Purri purri ciancianelle, timpani e piatti d'argento.

LA PILUCCHERA — Che bell'orchestra.

ROSALIA — Dammi il coltello, pilucchera. (*La vecchia le porge un grosso coltello acuminato e lucente, e Rosalia, afferrandolo, si inginocchia di fronte al pubblico, in mezzo al cortile sotto i raggi della prima luna*) Comincio, pilucchera.

LA PILUCCHERA — Tu comincia ed io ti aiuto.

(*Serafica, come pregando, Rosalia stende a terra ai suoi piedi un larghissimo tovagliolo colorato*).

ROSALIA — Pilucchera, dammi un bel mazzo di ortiche.

LA PILUCCHERA — Tenere e fresche. (*Le raccoglie e le depone sul grembiule della padroncina. Rosalia si mette a tagliuzzare le ortiche, lasciandole cadere sul tovagliolo spiegato*).

ROSALIA — Pilucchera, fai presto, portami tutto il pane stantio che trovi nei cassetti della cucina, svelta. (*La vecchia le porta il pane stantio, e Rosalia si dà a spezzettarlo col manico del coltello sul tovagliolo. Il canto degli zolfatari si avvicina. Rosalia con dolce voce*) Ohè! ohè! ohè!

LA PILUCCHERA (*mormora, estasiata e meravigliata*) — Non ti distrarre, Rosalia, non guardare né in alto né attorno a te se no non lavori più dalla contentezza.

ROSALIA — Non guardo non guardo, ho gli occhi a terra.

LA PILUCCHERA — Li leverai quando avrai messo a cuocere la minestra e allora vedrai tanti variopinti angioletti che scendono dal cielo e ti fanno corona, uno più bello dell'altro, e portano in mano festoni di fiori, è un omaggio celeste a te che hai ritrovato il senno e l'amore. Fra le nuvolette d'oro e d'argento vedo l'immagine di Gesù con l'agnello pasquale nelle braccia; ah, come sono felice! Dopo il brutto sogno che ti ho visto fare adesso a occhi aperti. (*La visione di realizza*).

ROSALIA — Un pizzico di sale, presto, pilucchera.

LA PILUCCHERA — Eccoti un pizzico di sale, figliola mia.

ROSALIA — Uno di pepe.

LA PILUCCHERA — Eccoti un pizzico di pepe.

ROSALIA — Grazie, e, ora, un pizzico di zolfo.

LA PILUCCHERA — Eccoti un pizzico di zolfo.

ROSALIA — Ed ora le erbe aromatiche.

LA PILUCCHERA — Cominciamo con quale?

ROSALIA — Inutile dirlo: il basilico ricciuto.

LA PILUCCHERA — Eccoti il basilico ricciuto.

ROSALIA — Una fogliolina di rosmarino.

LA PILUCCHERA — Eccoti un mazzetto di rosmarino profumato.

ROSALIA — Lo zafferano.

LA PILUCCHERA — Pronto, signora, lo zafferano.

ROSALIA — Il prezzemolo.

LA PILUCCHERA — Un ciuffetto di prezzemolo, eccolo qua.

ROSALIA — Due foglioline di nepitella selvaggia.

LA PILUCCHERA — Ce le avevo già in mano, prendile al volo.

ROSALIA — Una goccia di olio di mandorla amara.

LA PILUCCHERA — Olio di mandorla amara che dà la forza fisica e morale.

ROSALIA — Che manca?

LA PILUCCHERA — Mi pare che non manchi nulla.

ROSALIA — Ricontiamo nella mente e nel cuore il contenuto: ortiche...

LA PILUCCHERA — Ora pro nobis.

ROSALIA — Pane stantio...

LA PILUCCHERA — Agnus dei.

ROSALIA — Sale pepe zolfo...

LA PILUCCHERA — Peccata mundi.

ROSALIA — Basilico rosmarino zafferano prezzemolo nepitella...

LA PILUCCHERA — Janua coeli.

ROSALIA — Ed olio purissimo di mandorla amara.

LA PILUCCHERA — Ite missa est.

ROSALIA — Pilucchera.

LA PILUCCHERA — Sono qui.

ROSALIA — Aiutami a mettere tanta grazia di Dio nel tegame. (*La pilucchera aiuta Rosalia a mettere nel tegame le ortiche, il pane stantio, il sale, il pepe, lo zolfo, la nepitella, l'olio purissimo di mandorla amara, tutto quanto rimane ancora sparso o ammucchiato nel largo fazzolettone colorato steso per terra ai piedi di Rosalia inginocchiata*) Il tegame è pieno.

LA PILUCCHERA (*esclama contenta*) — Pieno, strapieno.

ROSALIA — Non manca proprio nulla?

LA PILUCCHERA — La benedizione celeste.

ROSALIA — Ah sì, avevo dimenticata quella più importante: la santa benedizione.

LA PILUCCHERA — Prendo l'arazzo sacro.

ROSALIA — Fai svelta, mano alla cerimonia sacra. (*La pilucchera va a cercare l'arazzo nell'armadio e lo spiega alle spalle di Rosalia; è un logoro arazzo di chiesa di campagna. Incorniciata dal sacro arazzo, Rosalia, rimasta sempre in ginocchio, leva il tegame al cielo come un calice e nel silenzio più religioso si rivolge all'alto*) Ed ora, Gesù, fate piovere, mandateci l'acqua, l'acqua per la minestra di Colao. (*Ripone il tegame a terra*).

LA PILUCCHERA (*levando a sua volta l'arazzo al cielo*) — O Signore, piovete, piovete, gli alberelli son morti di sete...

ROSALIA (*riprende il tegame e lo riporta come un calice verso l'alto*) — Gesù, mandaci l'acqua, l'acqua che servirà a far cuocere la minestra di Colao. (*Ripone il tegame a terra*).

LA PILUCCHERA (*sempre in tono supplichevole*) — Acqua buona senza lampi e senza tuoni.

ROSALIA (*riprende per la terza volta il tegame e lo leva al cielo*) — Gesù, ti ringrazio d'avermi svegliata dal sogno che ho fatto, vivo è Colao e fa ritorno a me dalla bella zolfara, mandaci l'acqua per la sua minestra. (*Fra bagliori di lampi e lontani tuoni, cala la tela*).

Fine

Maria Melato

RIVIVE IN UN BUSTO MARMOREO AL TEATRO OLIMPIA DI MILANO, CHE FU IL «SUO» TEATRO PIÙ
DI OGNI ALTRO, L'ATTRICE CHE FU AL MONDO UNICAMENTE PER RECITARE

Il 31 maggio 1958, al Teatro Olimpia di Milano, si è svolta la cerimonia del collocamento, nel ridotto del teatro stesso, di un busto in marmo di Maria Melato, opera dello scultore Vedani. La grande Attrice non avrebbe potuto essere ricordata e rievocata con più amore e gratitudine: la cerimonia si è svolta tra non molti, ma i più fedeli, gente di teatro ed ammiratori. Pochissimi attori (in una città dove gli attori «sulla piazza» sono centinaia), ma ciò non stupisce perché la nuova generazione ostenta come può e meglio che può il distacco dal passato, autori e attori che siano. Certamente saranno convinti di averlo inventato loro, il teatro. Così sia. Ma ci conforta la presenza dei più fedeli, di coloro che al teatro sono legati non soltanto dallo specchio che in esso fa la loro personalità, ma soprattutto da un sentimento profondo di rispetto, di gratitudine e di omaggio per tutto ciò che al teatro si riferisce o in esso si ritrova, sia festoso successo come ricordo malinconico. Abbiamo così rivisti, uniti intorno a Daria Bertini — fervida iniziatrice della manifestazione, come fraterna d'amicizia e di ammirazione fu per Maria Melato in vita — Renzo Ricci ed Eva Magni, Lidia Ferro, Paola Borboni, Edda Albertini, Oppi, Ortolani e certamente qualche altro che può esserci sfuggito e ce ne dispiace. Ma, comunque, pochi. Lo scultore Vedani ha dato, con la sua opera, un dolce volto alla grande attrice e le ha messo, romanticamente, come ben le si addice, un fascio di rose tra le braccia. Abbiamo sorriso per l'ultima volta a Maria Melato «viva» nel nostro ricordo, e ci siamo inchinati alla benedizione impartita da Mons. Ernesto Pisoni. Quindi l'avv. Greppi, che prima di essere onorevole oggi, come fu Sindaco di Milano ieri, è autore drammatico e «teatrante» appassionato, ha detto all'uditorio attento e commosso, anche come Presidente del Comitato delle Onoranze, tutto quanto Daria Bertini ha fatto dalla morte della Melato per mantenerne vivo il ricordo, per non lasciare affievolire il rimpianto, per indicarla all'attenzione della nuova generazione. Subito dopo, Eligio Possenti ha ricordato Maria Melato con le parole che pubblichiamo e che rispecchiano non soltanto la conoscenza perfetta della vita artistica della grande attrice, ma costituiscono l'attenta analisi, rigorosamente critica, di una personalità tanto singolare come ardente e appassionata del teatro italiano. Maria Melato fu certamente una Creatura sublime e, per chi non la conobbe, le parole di Possenti hanno il potere della compiuta aderenza alla personalità della donna e dell'Attrice.

Maria Melato è là, in una saletta dell'atrio, dolce, sorridente, assorta, come l'ha effigiata amorevolmente nel marmo lo scultore Vedani; ma qui, sul palcoscenico, noi la ripensiamo vivente, ardente, appassionata. E così ella era, in duplice aspetto. Dalla vita alla scena si trasformava. Quando entrava nel cerchio magico dell'arte si trasfigurava.

Ma, innanzitutto, mi par doveroso anche da parte mia ringraziare pubblicamente la dottoressa Daria Bertini, amica diletta della Melato, e zelatrice devota, tenace, fidata e fedele della sua memoria, e l'ingegner Michele Suvini che ha accolto in questo famoso «Olimpia», dove Maria Melato ha consacrato il successo di opere insigni, l'effigie della grande attrice, lodevolmente rompendo la strana repugnanza dei teatri ad accogliere ricordi marmorei degli attori e degli autori che tanto hanno contribuito alle loro fortune e che ne accrescerebbero il prestigio presso le nuove e le venienti generazioni.

Non è vero che quelle immagini di scomparsi recherebbero tristezza; non è vero perché chi si merita, nel bronzo o nel marmo, la stima e l'ammirazione durature dei viventi è pur sempre vivente.

Nel demolito Teatro Manzoni di piazza San Fedele erano i busti di Giacosa, di Rovetta, di Paolo Ferrari, di Enrico Annibale Butti che dopo il bombardamento non si sa dove siano andati a finire, se distrutti o ritirati in qualche remoto corridoio del Castello Sforzesco; ed era anche un busto, mirabile, della Duse, dello scultore Minerbi che, recuperato, venne donato dalla Società degli Autori, che ne era la proprietaria, al Museo della Scala. Ebbene la visione di quei volti non destava malinconia; se mai rimpianti. E il rimpianto non è che insoddisfatto amore; insoddisfatto, ma benedetto dall'oblio di tutto ciò che immiserisce gli animi nelle rivalità e nelle emulazioni dell'esistenza.

Onorare gli artisti di ieri è assicurare l'omaggio del domani agli artisti di oggi.

La passione della nostra cara Maria per l'arte scenica era tale da renderle tutto il resto estraneo. Camminava nella vita come una trasognata. Il suo sguardo era fisso innanzi verso

le mète dell'arte drammatica. Ascendeva faticando, logorandosi, consumando l'anima sua, in un gran fuoco interiore, e nulla sapeva e capiva delle ragioni pratiche del vivere. Stava nella vita e fuori della vita: respirava un'aria che non era la nostra, e quando s'accorgeva che bisognava, per campare, respirare anche quella che respiriamo noi, pareva si destasse da un'estasi.

Eppure, mai passione per il teatro è stata più macerata di umanità. Ella recitava perchè era assetata di vita, perchè non poteva a meno di prodigarsi, perchè comunicare, espandersi, prorompere con tutto il suo entusiasmo a scuotere, a esaltare, a travolgere in un unico sentimento centinaia di spettatori era il solo modo di placare il suo ardore di donna. È diventata attrice per esuberanza di vitalità.

Viveva sempre turbata. Anche quando la si incontrava fuori del teatro vibrava come un alberello scosso dal vento. La voce pareva uscire e fluire dal violino di una maga. La sua sensibilità non filtrava attraverso il cervello: scaturiva direttamente dall'anima, proiettando intorno le sue onde. Ascoltandola, la sentivamo subito accanto, e sembrava quasi che le parole emesse dalle sue labbra carnose e forti, conservassero il tepore della gola. Mai l'aggettivo « caldo » è stato meglio adoperato di quando si definiva la sua recitazione.

Il segreto del suo successo iniziale è stato questo fervore riposto, trasfuso nelle modulazioni vocali. La melodia era naturale in lei e, per recitare, doveva sorvegliarsi e dominarne le seduzioni. Ma quali asprezze sapeva dare alla sua tonalità nei momenti drammatici, quali strappate strazianti, quali gridi angosciosi, e soffocati, e strangolati, quali cascate di note martellanti, esasperate, laceranti, scioglieva nel culmine del patimento, nell'intrico della passione tragica che la faceva gemere, urlare, spalancando i grandi occhi balenanti, dilatando le narici, scuotendo i capelli e raccogliendosi tutta, allarmata e felina, come pronta a balzare per la difesa o per l'offesa.

La prima volta che udii Maria Melato risale a quand'ero studente all'Università di Pavia, molti anni fa. Ella venne con la Compagnia Talli nella quale era prim'attrice Irma Gramatica, in quel momento ammalata. Venne e interpretò la protagonista della *Moglie del dottore* di Silvio Zambaldi, che era stata data vittoriosamente poche settimane prima al « Lirico » di Milano. Avrebbe dovuto reggere quella parte la mirabile Irma: il caso volle che fosse invece sostenuta dalla esordiente Melato. Fu la sua rivelazione. Il dramma era crudo e umano. Eravamo, come ora, in pieno realismo. Una moglie scopre che il marito ha un'amante e che sta per nascere da costei un figlio del marito. Disperata, augura che quella muoia, che il bimbo non nasca, che il bimbo nasca morto; ma quando le dicono che la creaturina è venuta alla luce, che respira, che apre gli occhioni ignari, allora dimentica ogni bruciante umiliazione, ogni torva vendetta e grida, gioiando e spasimando: « È vivo! È vivo! Dio ti ringrazio ».

Ebbene, quel mutamento improvviso, quel grido, erano dalla giovane attrice vissuti con una verità trascinante. A quell'urlo di belva ferita che perdona, in nome della vita, a chi l'ha fatta sanguinare, a quelle sue parole redentrici, al lampeggiare del suo sguardo stellante, al cadere di una ciocca dei capelli sulla fronte per la scossa ch'ella dava al capo, al trascolorare del volto, all'inarcare della persona sorretta dalle braccia tese e dalle mani aperte sul tavolo dietro di lei, a quell'insieme di schianto e di superamento, di sconfitta di femmina e di magnanimità di donna, un fremito si diffondeva in tutto il pubblico, molti occhi si inumidivano e scrosci di battimani la chiamavano cinque sei dieci volte alla ribalta.

Poi, l'ho udita moltissime volte: l'ho udita quando, divenuta prima attrice assoluta, sempre con Talli direttore, e con primo attore il bravo impetuoso e vigoroso Annibale Betrone, recitò innumerevoli commedie, italiane e straniere, drammatiche e comiche, tragiche e grottesche, tradizionali e d'avanguardia, di ieri e di oggi — da Bernstein a Bataille, da Bracco a Lopez, da Chiarelli, a Bontempelli, a Cavacchioli, a Rosso di San Secondo, da Hennequin a Gerald, da Morselli a Niccodemi, da Maugham a O' Neill, da Schiller a D'Annunzio, da

Sardou a Andreieff, da Giacosa a Rovetta, a Praga, a Pirandello — sempre con la stessa fede nell'arte, con uguale impegno, con la stessa trepidazione, con la stessa coscienza, con lo stesso senso di responsabilità.

Ogni sera, anche se la commedia si replicava per la ennesima volta, ella, tra un atto e l'altro, nel suo camerino, ripassava la parte. La sua memoria ferrea avrebbe dovuto renderla tranquilla; invece no. La memoria era una fortuna, ma il rispetto per il pubblico, e per sè medesima, era un dovere.

Lo stesso scrupolo di quando leggeva una commedia e di quando, dopo averla accettata, la studiava per metterla in scena. Oltre che una interprete, era una collaboratrice dell'autore. Per talune commedie ha riempito più pagine lei nelle lettere all'autore che non questi per tutti e tre gli atti.

Ogni sua nuova interpretazione era una strizzata di nervi, e una soddisfazione. Ma il successo dura un attimo, i crucci sono tenaci. E, diventata capo comica, la sera, tolto il cerone, ravviati i capelli, indossato l'abito quotidiano, uscita dal teatro, il problema di ogni giorno la assillava: le spese, le scadenze, la sarta, questa terribile e necessaria amica, nemica delle attrici. A vedere la Melato, ai suoi tempi migliori, comparire alla ribalta in una di quelle *serate d'onore*, ora in disuso, col pubblico in piedi a batter le mani, con la pioggia di fiori dai palehi, coi doni offertile sui vassoi dai valletti del teatro, con i canestri di rose e di garofani che riempivano il palcoscenico, con le giovani spettatrici che l'attendevano a fine spettacolo per circondarla, e festeggiarla, e chiedere autografi, a vedere tutto questo, molti l'avranno pensata felice.

Ahimè no. Maria Melato è sempre stata un'angosciata: a volte persino una disperata. Appena terminava una gestione, si angustiava per la successiva. Incapace di intrigare, disinteressata in tutto, nella vita d'artista e in quella privata, onesta nell'agire e nel recitare, franca nelle sue opinioni, ribelle a ogni piaggeria e a ogni transazione, orgogliosa grazie al merito e ambiziosa grazie alle qualità, non semplificava le difficoltà dell'intricatissimo ambiente teatrale, le accresceva. Ma le affrontava audacemente; si struggeva, mordeva il freno, ma riusciva, lasciando ogni volta, tra gli sterpi dell'erta insidiosa, brandelli d'anima.

Aveva una forza di lavoro mirabile, una salute perfetta, una volontà d'acciaio. Mai si risparmiava: in tutte le recite — centinaia e centinaia di recite — dava il massimo di sè, fosse il teatro esaurito o semivuoto, si trovasse nella più remota provincia o nelle più grandi città. Compiva giri massacranti. Due, tre sere per città e via, di tappa in tappa, o perchè le imprese la richiedevano o perchè i teatri dei grandi centri erano già stati assegnati ad altri. In questo caso se ne adontava. Negli ultimi anni se ne indignava.

In una lettera di prima della guerra, annunciandomi, appena sciolta una Compagnia con la quale aveva percorso in lungo e in largo tutta la Penisola, di aver avuto la proposta di formarne una nuova, mi scriveva: «Sarà una cosa brutta? Non riuscirà? Ma almeno è un tentativo, è un movimento. Questa mia inerzia mortale, quando tutti si muovono vertiginosamente, è spaventosa! Pensate che starei ferma a Firenze tutto il mese di febbraio per le prove. Un mese ferma a Firenze! Che sogno!... Almeno potremo pulirci un poco, far lavare la roba, curare la salute, fare delle iniezioni, andare dal parrucchiere, farci un vestito, nettarci il corpo e l'anima! Non sapete come si diventa *bestie* viaggiando ogni due giorni! Preferirei portare al pascolo le mucche. Almeno l'anima spazierebbe liberamente!». E in un altro momento di sconforto, accennando ad un progetto non riuscito, mi scriveva: «Mi ci ero messa con l'entusiasmo della disperazione! Ora l'entusiasmo è passato, è rimasta la disperazione! Ci si affanna per sopportare, per superare. Questo non è vita! Questo non è arte! Non è una missione! È una condanna. Non ne posso più!».

Non ne poteva più e ricominciava. Di coraggio ne ha avuto molto, Maria Melato, e di vittorie ne ha contate moltissime, nel comico, nel drammatico e nel tragico. Sincera sempre! Sincera nell'amore, nella vita e nell'arte. Ella ha portato, nel mondo della finzione, la sincerità.

Questo il suo grande merito. Gli uomini l'ammiravano, le donne la adoravano. Esse sentivano che nella femminilità della Melato si specchiava quella di tutte. La popolarità, Maria Melato, se l'è ben meritata!

È finita presto, e dopo un penoso patire. Poche settimane prima di lasciarci scriveva alla sua grande amica, Daria Bertini questa lettera: « Faccio i massaggi, ma i dolori continuano e molti movimenti mi riescono ancora impossibili, e la testa continua a girarmi e mi sento estremamente debole: mi pare di non poter più respirare! Troppo gravi pensieri per me: e ho i nervi in uno stato veramente disastroso! La mia vita è sempre stata un martirio, da trenta, da quarant'anni, da quando vivo, sempre! Dove trovare consolazione? Se potessi le scriverei più spesso! Occuparmi delle mie belle commedie? Chi sa mai quando troverò ancora la forza! Ha ragione: la mia salvezza sarebbe nel lavoro, il mio lavoro che amo e che odio, che invoco e che maledico!... Ma ancora non posso occuparmi. Faccio tanta fatica a scrivere, a leggere e anche a parlare. Non ho la forza di pronunciar bene le parole; e quando scrivo sono sempre tentata di non scrivere l'ultima sillaba: e quando leggo sembro una pazza: ho cinque, sei libri, appena cominciati e subito lasciati. Non riesco a interessarmi più di niente; ma passerà! Tutti i momenti ho la tentazione di scappare. Vorrei andare anche a farmi curare il braccio, che di notte mi fa spasimare, e vorrei che un bravo specialista mi prescrivesse una cura energica: non posso continuare a star così male... Vorrei scriverle ancora tante cose, ma proprio non posso più... Povera la mia esistenza, piena soltanto di dolori, di lacrime, di sacrifici, di lavoro! ».

È non molto dopo, sempre alla stessa amica, quest'altra, che è l'ultima lettera di Maria Melato: « Sto sempre peggio ed è indispensabile trovare la causa del mio male, perchè mi duole tanto la testa, le gambe mi si piegano, e ho capogiri continui. Sono già caduta tre volte in camera in questi ultimi giorni. Non mi reggo più. Perchè? Questo bisogna sapere! Rusciranno a scoprirlo e a indicarmi la cura giusta? Speriamo in Dio: le darò notizie precise. Sono disperata, può immaginarlo! Io, che ho orrore delle case di cura, devo passare tante ore sola, senza una parola di conforto! Dalle nove a mezzanotte sono per me le ore più terribili. Tutti pensano che la caduta sia stata la causa di tutti i mali. Se avessi riposato, forse mi rimettevo! Che pena ridurmi così in pochi giorni! Preghi per me e aspetti notizie! ».

È finita otto anni or sono; è finita presto. Ma, forse, a tempo: poichè ella se n'è andata, ancora non vecchia, ella che, come ebbe a scrivermi un giorno, aveva « orrore della vecchiaia ». Ma l'avremmo voluta fra noi a lungo, con quel suo aspetto di brava figliola, e di madre affettuosa verso il suo unico figlio, non piccola e non alta, umile e scattante, ritrosa e inquieta, il volto dolce, i belli e larghi occhi, fulgidi e sgranati, e la voce morbida, duttile, flautata, languida e armoniosa, piena d'anima, di femminilità e di cuore.

Era nata 73 anni or sono, a Reggio Emilia poco distante da quel Montecchio dove vide la luce Ermete Zacconi; da quella Modena dove iniziò e chiuse la vita Virginia Reiter; da quel Guastalla dove trascorse l'infanzia Ruggero Ruggeri e neppure troppo lontano da quel Sòrbolo dove ebbe i natali Memo Benassi.

È stata cento donne diverse, ma avrebbe voluto essere ancora di più, dare di sè ancora di più, con quella sua ansietà di diventare tutt'uno con la folla, di attirarla a sè in un ideale abbraccio, con la potenza dell'arte sua che aveva le radici nell'umanità e le fronde in un inesausto desiderio di poesia, di bellezza e di trionfi.

Benvenuta, qui, la sua effigie! D'ora innanzi, ogni notte, quando in questa sala si sarà disolta l'ultima eco delle molteplici voci degli attori e del lieto suono degli applausi e le porte saranno chiuse, e spente le lampade e le poltrone deserte e non vi sarà che vuoto, silenzio e oscurità, ogni notte brillerà, nel buio, una luce: il suo bel sorriso che non nasconde le patite amarezze e rispecchia le trepide gioie; il suo sorriso che è d'assoluzione per chi l'ha fatta soffrire e di invito ad amare, nonostante tutto, il teatro perchè amarlo vuol dire amare la vita. Anche nel marmo Maria Melato ci insegna una consolante, generosa e liberatrice parola d'amore.

Eligio Possenti

Desidero io pure dire due parole per il mio caro, povero Benassi. Volevo andare a trovarlo, ma il lavoro mi trattenne e quando potei andarvi arrivai troppo tardi.

Non mi sembrava possibile e ancora non so crederlo: aveva i capelli bianchi, eppure, con me, giovanissimo, cominciò ad avere i suoi primi, grandi successi. Studiava sempre accanitamente, con una sensibilità profonda. Mutevole, estroso, geniale, dava una impronta tutta sua personale ad alcune sue interpretazioni indimenticabili. Eravamo di carattere affatto simile, avevamo tanti sentimenti che ci univano e ci facevano voler bene, molto bene: la dedizione all'arte, il senso della disciplina, l'orgoglio del proprio lavoro, l'umiltà dinanzi a ciò che è grande, la tenerezza infinita per i propri cani, la devozione a quella che per entrambi era la Maestra, che aveva indicato all'uno e all'altro la via diritta: Eleonora Duse.

Un giorno, ricordo con affetto, a Venezia (egli si era staccato da me da tempo e non so più perché, per qualche sua malagrazia, forse involontaria, non gli parlavo più) tornavo a casa mia in campo San Maurizio col mio cagnolino Michele. Vicino al portone sento correre forte forte dietro di me. Non ho il tempo di voltarmi che due braccia mi afferrano, mi stringono e dei fiori mi chiudono la bocca, mentre Michele abbaia. « Benassi, non può essere che lui ». « Non ne potevo più che lei fosse in collera con me! », mi disse.

Dopo — avevo appena finito a Padova le mie recite con la compagnia — stavo, con il mio fedele e caro rappresentante Stelio Vernati, in un caffè, quando si precipita verso di noi, come un bolide, Benassi, quasi mi si inginocchia innanzi (per fortuna non era un luogo molto frequentato) e mi supplica di fare almeno una recita con lui. « Ma siamo senza compagnia », gli risponde Vernati. « Non mettere ostacoli, che se tu vuoi ci fai recitare in qualsiasi modo e dovunque. Ho bisogno di tornare a recitare con lei, capisci, Vernati? magari una

sola sera, ma è necessario; altrimenti mi perdo, lo sento. Fammi fare *La città morta* ».

Eravamo sbalorditi e commossi: egli riuscì a togliere qualsiasi impedimento, e di lì a qualche giorno facemmo a Gardone la recita da lui desiderata. Era raggianti, e fu talmente bravo che lo ascoltavo, ammirata più che mai.

Quando lo seppi ammalato (chi poteva immaginare così grave?) telegrafai e mi ripromettevo di andarci, con l'intenzione di portargli non soltanto un cane vero (entrambi avevamo perduto i nostri) ma anche un cagnetto nero di pezza, che intanto gli tenesse compagnia in clinica. Non arrivai a darglielo: egli mi telefonò pochi giorni prima della sua inaspettata fine. Lo credevo quasi in convalescenza: « Signora, non mi abbandoni, non mi abbandoni! ». « No, no », gli dissi, commossa da piangere, come ora che ne risento la voce, « non temere ».

Era la prima volta che gli davo del tu. « Non ti abbandono » (e che potevo fare, io?), ma gli promisi quanto sapevo di poter mantenere. « Tornerai con me, lavoreremo insieme; faremo, oltre alla *Città morta*, anche per radio, il *Gian Gabriele Borckmann*. Ricordi quando lo davamo con Irma? Che trio, no? Se potrà, anche lei verrà alla radio e saremo ancora con te ». E fu dato (perché avevo ottenuto da Irma la sua partecipazione), ma purtroppo senza di Lui.

Andai ad accompagnarlo. Lui mi aveva accompagnato dappertutto, in tanti bei viaggi e grandi Paesi: mezza Europa ed America avevamo visto insieme. Sono stati — anche lui lo diceva per sé — i nostri anni più belli, pieni di gioia e di felicità, con i nostri cani che ce la donavano tanto deliziosamente. Poi, ecco, accompagnarlo morto, io e il nostro amico Vernati, con tanto dolore e tanta amarezza.

Il cagnetto mi è rimasto e me lo tengo accanto nella cara commedia, ultima mia novità: *La sconcertante Mrs. Savage*. E mi pare, così, che un poco vi prenda parte anche Lui.

Emma Gramatica

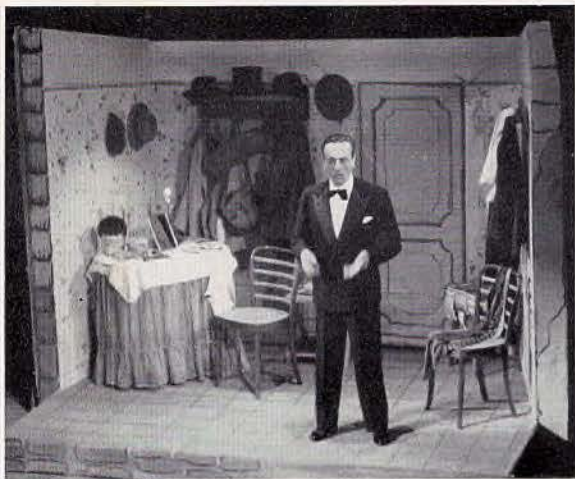
VEROSIMIGLIANZA AL TEATRO

Al teatro si chiede soprattutto di essere verosimile. I molti discorsi rettorici sulla poesia, la trasfigurazione idealistica, il sogno religioso non hanno distolto il pubblico dalla sua profonda vocazione: cercare al teatro la verosimiglianza. Ma ti par possibile? Ma è assurdo! Com'è vero, com'è vero... Tali sono i più facili, i più pronti commenti dello spettatore. Ma che cosa è vero al teatro? La realtà, il verismo, l'imitazione della vita, della cronaca, al teatro, fatto curioso, danno quasi sempre, e subito, un'impressione di falsità. Vi sono commedie e drammi tutti fatti di pezzetti di verità, di quella che correntemente si dice verità, e che da cima a fondo appaiono assurdi. « La gatta sul tetto che scotta » non è soltanto un brutto dramma, ma è insensato e inverosimile. Eppure ogni suo tratto, episodio, particolare è ricavato dalla sordida e miserabile intimità dell'uomo. Tennessee Williams si è compiaciuto in personaggi abietti, viziosi, anormali, in casi di repellente crudeltà, e questo ha intriso di fango scene e dialoghi; ma si deve riconoscere che quei giovanotti ambigui, quella moglie insoddisfatta e bramosa, il padre canceroso, la madre fatua e scema sono perfettamente aderenti alla vita in se stessa. A certe immonde possibilità della vita. Ebbene quella fitta, affollata, soffocante integrità di fatti « veri » o strettamente « verosimili », riesce a un effetto quasi comico o burlesco, certo sovranamente ridicolo, di barocca menzogna. Perché mai?

Non basta dire che il cumulo degli orrori, quell'addensare in tre atti ciò che vi è di sporco nel mondo, e mai una parola di bontà, mai una gentilezza o un lume di innocenza, non basta dire che questa parzialità volontaria, cocciuta, artificiosa diventa anch'essa, come tutti i forsennati pregiudizi, una deformazione del vero. E' necessario andare oltre la generica se pur giusta sentenza, essere anche più precisi incisivi esatti, è necessario chiarire sottolineare affermare, senza equivoci, che si tratta, esclusivamente, di linguaggio e di stile. Ossia della più alta moralità letteraria e teatrale. Eschilo accumulò, anche lui, allucinanti, spaventosi orrori nelle sue tragedie; ma le sue tragedie sono vere e verosimili, sono la verità stessa dell'essere, del patire, del nascere al dolore, alla colpa, all'ira degli Dei, le sue tragedie non saranno fraintese mai, perché il linguaggio di Eschilo, lo stile di Eschilo sono il linguaggio e lo stile di un immenso poeta. V'è un'energia stilistica, una nitidezza, una forza irresistibile e penetrante che subito solleva ed esalta il tono, il colore di uno spettacolo in una luce assoluta. Quella forza è come un virgulto, come un fiotto naturale: sale dal profondo, erompe e prorompe, infrange le leggi del parlar comune, divelle e spezza e ributta le fronde inutili, le liane sterili, la ramaglia morta della gran foresta poetica, e di schiarita in schiarita si innalza alle vette frementi, e mormoranti e cantanti della visione tragica.

Si fa per dire. Non invociamo, per il teatro d'oggi, le cime della tragedia antica. Non facciamo paragoni. Sarebbe da presuntuosi e retori; è, il nostro, un accenno, un ricordo, un indiretto esempio. Ma certamente quello che si cerca oggi al teatro, quello che, se non erriamo, cercano soprattutto i giovani, è un cotal modo di essere puliti, schietti, interi, coraggiosi, semplici. E' una franchezza nuova, un orgoglio pieno di umiltà, un vedere limpido, è l'odio della frase fatta, del luogo comune, del sentimento artificioso, del « verismo » che invischia, e che ci affoga. La riforma teatrale va tutta verso questo rinascere del linguaggio scenico, tende a una cosa sola ed essenziale, all'integrità casta dello stile, alla purezza di una ispirazione che sciolga nei suoi candori il realismo e la verosimiglianza, e ci dia l'unica verità vera del teatro, la coerenza della fantasia.

Perché un autentico linguaggio scenico è soprattutto rigoroso e coerente; la sua evidenza, il modellato, il contorno, la espressività suscitano e sostengono la divina naturalezza, eliminano le insistenze che stingono, le contraddizioni paradossali, creano quell'armonia non formale, ma interiore, che è la legge stessa dello spettacolo. E a questo miracolo si giunge: che lo spettacolo assomigli finalmente a se stesso, vogliamo dire alla fantasia che lo ha ispirato; unica verosimiglianza che in teatro valga. Il monologo di Amleto — essere, non essere... — non si intona a nessuna verosimiglianza quotidiana (chi ha mai visto un uomo che avanzi parlando così?) e le smanie della gatta che brucia sono forse frequenti (così si sussurra); ma in palcoscenico Amleto è totalmente vero, e la gatta fa ridere. Mai una commedia, un dramma appar vero o verosimile perché felicemente paragonabile a una piccola realtà della vita; ma è la particolar vita del teatro, tutta immaginaria e di fantasia, a rendere vere e verosimili le più impensate condizioni dell'uomo, i suoi sogni più strani e incontrollati. Anche là nei « Tristi amori » non è la verità del celebre « conto della spesa » che chiude il primo atto, a far così profondamente, nostalgicamente viva e persuasiva la commedia, ma è la verità struggente d'amore, di malinconia della commedia, e di quel suo stile scarno e poetico, a far vero o verosimile il « conto della spesa », che diversamente, alla ribalta, apparirebbe assurdo. E infatti, non fosse per ragion poetica, che senso avrebbe mai la filastrocca della domestica, « filetto venticinque, burro quindici, patate tre... », quale affinità avrebbe con la festa e la trasfigurazione teatrale? Abbiamo fatto forse un giro lungo; uno stile energico, un decisivo linguaggio non sono che il detto e il fatto di una coscienza d'artista: ecco tutto. Si vuole al teatro una coscienza nuova? Pare che i giovani la esigano. Bene, benissimo; e sia dunque, scrittori e attori, oltreché un'esigenza, una vocazione ardita, una conquista virile.



Con tutto il rispetto dovuto a questi attori, e sapendo — intelligenti come sono — di farli sorridere, diremo che finalmente si è avverato il sogno dei comici, la speranza tenuta segreta ma ugualmente palese, che durava da secoli: recitare da soli. Stare in scena, cioè, «soli» per tutto uno spettacolo, due o tre ore. Ah, finalmente. Il «mattatore» è nato da questo desiderio che ogni attore si porta in seno dal momento che entra in arte; il «grande attore» — oseremmo dire — ha potuto consolidarsi, fino alla attuale generazione, sul proponimento malcelato di ognuno di starsene in scena per interminabili scene madri, con un interlocutore muto accanto, e se non proprio muto, monosillabico. Ma oggi, in un teatro senza più freni, l'attore, spoglio da ogni parvenza di pudore, padrone della ribalta nel senso peggiore — esibizione e divismo — è giunto ad un traguardo che molto somiglia a quello di Coppi nell'ultimo giro d'Italia in bicicletta.



Il «Recital» — importazione americana — ignora il fascino dell'arte, perché privo di corallità; denuncia un egoismo artistico che denota da parte del recitante sfiducia nel teatro. Il recital significa distacco e rottura della formazione artistica, segna il passo estremo verso l'ascesa della scala della soubrette ed il divismo canzonettista dei presentatori. Il recital sta appaiato con i fumetti, nei quali la dignità artistica naufraga nella smodata avidità di denaro. Nei fumetti ha vinto il denaro, nel recital, ha vinto la vanità. Naturalmente, dopo che attori di primissimo piano hanno rotto il riserbo e si sono messi a recitare «soli», in ogni angolo c'è qualcuno — in prosa e in musica — che «mette su» il suo bravo recital. Amen.





8

1. Eduardo - Teatro Gerolamo di Milano: *Recital* «La mia vita di attore».

2. Borboni - Teatro Gerolamo di Milano: *Recital* «Fine di giornata» di Stefano Pirandello.

3. Brignone - Teatro Gerolamo di Milano: *Recital* «Ritratto di madonna» di Tennessee Williams.

4. Brignone (idem, come n. 3).

5. Borboni - Teatro Gerolamo di Milano: *Recital* «Emilia» di Aldo Nicolai, e «La bottiglia d'acqua minerale» di Riccardo Bacchelli.

6. Gassman - Teatro Nuovo Romano di Torino: *Recital* (Canti della «Divina Commedia» e poesie varie).

7. Brignone - Teatro Gerolamo di Milano: *Recital* «Il bell'indifferente» di Jean Cocteau.

8. Borboni - Teatro Gerolamo di Milano: *Recital* «La formica» di Carlo Terron, e «Sola in casa» di Dino Buzzati.

Edipo Re di Sofocle a

SIRACUSA



PAGNANI



RANDONE



L'Istituto Nazionale del Drama Antico, ha fatto rappresentare al Teatro Greco di Siracusa, dall'11 al 29 giugno 1958 il XV Ciclo di rappresentazioni classiche, rendendo questa volta particolare omaggio alla memoria di Ettore Romagnoli, utilizzando cioè i testi dell'*Edipo Re* di Sofocle, e della *Medea* di Euripide, nella versione dell'illustre grecista, scomparso il 1° maggio 1938. Si è voluto così con spirito altamente encomiabile da

(volta)

**BRIGNONE****CARRARO**

parte dell'Istituto, commemorare i vent'anni dalla morte. Le rappresentazioni hanno avuto molto successo ed eccezionale concorso di pubblico, non soltanto per la scelta delle opere, ma per la presenza di interpreti come Andreina Pagnani, Lilla Brignone, Salvo Randone, Annibale Ninchi, Tino Carraro. *L'Edipo* ha avuto per regista Guido Salvini, e la *Medea*, Virginio Puecher. Nelle fotografie, scene con gli interpreti principali.



Questo il busto di Maria Melato, opera dello scultore Vedani, inaugurato nel ridotto del Teatro Olimpia di Milano, il 31 maggio 1958. In questo stesso fascicolo, a pag. 35, la cronaca della cerimonia e la commemorazione di Eligio Possenti.



Antonio Aniante, autore della commedia *La rosa di zolfo* che pubblichiamo in questo fascicolo. La rappresentazione è avvenuta al XVII Festival Internazionale della Prosa, alla Biennale di Venezia, con la Compagnia del Teatro Stabile di Trieste.



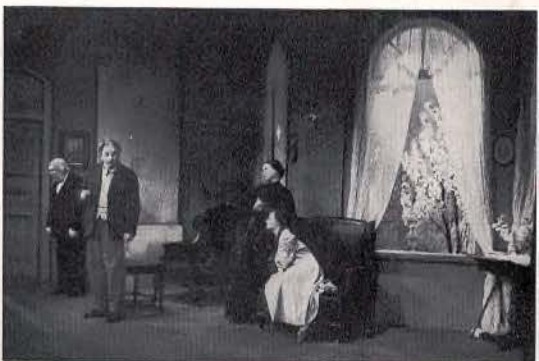
Giuseppe Patroni-Griffi, autore della commedia *D'amore si muore* rappresentata il 25 giugno al Teatro La Fenice di Venezia, in occasione del Festival della Prosa, con la Compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli. Vivissimo successo. Pubblicheremo questa commedia nel fascicolo doppio di settembre.



Olga Knipper, moglie di Cechov ed una delle più grandi attrici del suo tempo, interprete per prima di *Zio Vanja* (1899), *Le tre sorelle* (1901), *Il giardino dei ciliegi* (1904).



Olga Knipper Cechow



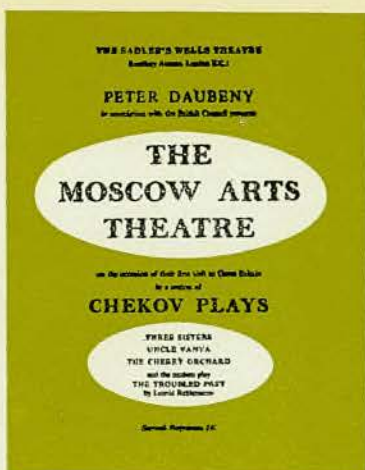
IL TEATRO D'ARTE DI MOSCA A LONDRA

Nelle prime due fotografie sopra, dall'alto in basso: *Zio Vanja*, atto primo; Leonid Gubanov e Anna Kolomytseva; poi Vassilly Orlov, Margarita Anastasieva e Leonid Gubanov.

Nella colonna di destra; nella piccola foto: gli attori Koltsov e Androvskaja, interpreti della commedia moderna (vedi articolo di Lunari) *Vecchiaia senza riposo*.

Le due ultime fotografie, riguardano ancora *Il giardino dei ciliegi* con gli attori: Wladimir Popov, L. Gubanov, Tatiana Lennikova, Larisa Kachanova. Al centro è Alla Tarssova, nella parte della Ranewskaja.





L'avvenimento più importante degli ultimi mesi di vita teatrale è rappresentato fuor d'ogni dubbio dalla visita del Teatro d'Arte Drammatica di Mosca (Moskovskij Xudozhestveij Teatr, ma senza impegno per quel che riguarda la grafia), sceso a Londra per quattro settimane di rappresentazioni al « Sadler's Wells », quello stesso in cui il 2 luglio prossimo apparirà il Piccolo Teatro di Milano.

Se non andiamo errati si tratta della prima visita compiuta dalla fine della guerra in una nazione occidentale. Nel 1937 il Teatro di Mosca si recò a Parigi, in occasione dell'Esposizione Internazionale, e due anni fa portò a termine una lunga tournée in Cecoslovacchia, Ungheria, Romania, Bulgaria e Jugoslavia: questa è la prima visita in Inghilterra, e non c'è che da augurarsi che altre ne seguano, in altri Paesi d'Europa, ed anche da noi in Italia, sempre che questo illustre teatro riesca ad ottenere quel permesso d'ingresso che alle marionette cinesi (pericolose seminatrici di sinistre idee, come ognuno può vedere) fu negato. Il Teatro d'Arte di Mosca fu fondato nel 1898 da Konstantin Stanislavskij e da Nemirovich-Danchenko, che avevano raccolto una compagnia di giovani ed entusiasti attori dilettanti, provenienti dalla Società d'Arte e di Letteratura, che Stanislavskij stesso aveva fondato una decina d'anni innanzi assieme a Komisarjevskij e Fedotov, rinvigoriti da un gruppo di diplomati della Società Filarmónica, cui era stata annessa una scuola di recitazione. Sembra che il teatro ricevesse aiuti da ricchi esponenti della borghesia, ma fin dalla sua nascita si costituì in una sorta

di cooperativa o condominio, in cui tutti gli attori e i dirigenti erano interessati e ne dividevano gli eventuali profitti. Stanislavskij era a quel tempo nel trentatreesimo anno d'età, e si può dire avesse già compiuto il periodo della sua formazione, e avesse raggiunto una completa chiarezza nella formulazione delle sue teorie e nella precisazione dei suoi intenti. Iniziata prestissimo una carriera d'attore che lo portò a recitare nella tragedia, nella commedia e perfino nell'operetta, Stanislavskij compì i suoi studi più regolari con Komisarjevskij, nell'88 fondò la Società d'Arte e di Letteratura di cui fu prima attore poi regista. Fin dagli inizi seppe imporsi con uno stile personale, scevro d'ogni manierismo, d'ogni deteriorata teatralità; alcuni anni dopo conobbe Nemirovich-Danchenko, di pochi anni più anziano di lui, che proveniva da un'altrettanto intensa attività d'insegnante alla Società Filar-

The Moscow Arts Theatre
 Director: Alexander B. Solodovnikov

People's Artists of the U.S.S.R.
 OLGA ANDROVSKAYA
 ALEKSEI GRIBOV
 MIKHAIL KEDROV
 VICTOR STANIZEN
 ALLA PARADOVA
 MIKHAIL YAMNIKOV
 ANNETTAYA ZUYEVA

People's Artists of the R.S.F.S.R.
 VLADIMIR BELDURKOV
 MIKHAIL BOLDUKAN
 KIRA IVANOVA
 ANATOLY KOTKOV
 SERGEI LUKYANOV
 PAVEL MASTALEV
 VLADIMIR POPOV
 YEKATERINA
 ANGELENA STEPANOVA

People's Artist of the R.S.F.S.R. and the Latvian S.S.R.
 VASILY ORLOV

People's Artist of the B.S.S.R. and Honoured Member of the Arts of the R.S.F.S.R.
 VOLEK BAYEVSKI

Honoured Artists of the R.S.F.S.R.
 FYODOR GIBENOV
 ANNA KOLOMYTSEVA
 GEBRGY KOLTSON
 YURI LEONIDOV

Honoured Member of the Arts
 VADIM V. ERVENBROVICH

and the following members of the company

NICOLAI ALEXIEV	TATTIANA LEHNEVA
LARISSA KACHANOVA	MAIYA SHERBININA
NICOLAI LARIN	MARGARITA YUSKOVA
KLEVENTINA DUBOVITSKAYA	LEONID GURANOV
LEONID ZOPCHIKOV	DIMITRI BELIMOV
MARGARITA ANASTASIEVA	RYSSA USKIMOVA
VASILY KONNOV	IVAN TARKANOV

monica, dove aveva avuto tra i suoi allievi Meyerhold ed Olga Knipper. L'incontro tra i due uomini fu provvidenziale per ambedue e per il teatro russo; comunità d'intenti e congenialità d'idee li portò a fondare nel 1898 il Teatro d'Arte Drammatica di Mosca, uno dei più gloriosi centri d'attività drammatica della storia del teatro.

Il primo dramma rappresentato fu *Lo zar Fjodor Ivanovic*; e fu un primo saggio di quella nuova maniera che prenderà poi il nome

di « naturalismo teatrale ». I primi anni di attività valsero a dar solida base alla fama del nuovo teatro; Nemirovich-Danchenko persuase Cechov a permettergli di rappresentare *Il gabbiano*, caduto clamorosamente alcun tempo prima al Teatro Alexandrinskij, e *Il gabbiano* trionfò. Stanislavskij stesso soleva recitare assieme ad Olga Knipper, moglie di Cechov ed una tra le più grandi attrici del suo tempo: assieme portarono al successo *Zio Vanja* (1899). *Le tre sorelle* (1901), *Il giardino dei ciliegi* nel 1904. Il 1905 — l'anno in cui Gordon Craig allestì al Teatro di Mosca un celeberrimo *Amleto* — fu l'anno del fallimento di un tentativo rivoluzionario, e segnò l'inizio d'un periodo d'insicurezza e d'instabilità per la Russia zarista, ed anche il Teatro d'Arte — pur continuando a mantenere le sue produzioni su un livello eccelso — sembra abbandonare per qualche anno la più avanzata produzione contemporanea (nel 1902 aveva allestito *Bassifondi* di Gorkij) per limitarsi al repertorio classico o ad opere contemporanee, ma di nessun significato sociale. L'anno della rivoluzione d'Ottobre — come Stanislavskij stesso ebbe ad affermare — colse di sorpresa sia lui che Nemirovich-Danchenko. Non fosse stato per l'illuminato intervento di Lunacharskij — primo commissario per l'Educazione della Russia Sovietica — il Teatro d'Arte sarebbe stato certo spazzato via dalla bufera. Al contrario, acquistò un riconoscimento ufficiale, ed una volta divenuto « Teatro di Stato » fu messo nelle più favorevoli condizioni per proseguire nella sua missione.

Dopo la rivoluzione il Teatro d'Arte consolidò una già raggiunta fama mondiale con una lunga tournée in Europa e in America, e al ritorno a Mosca riprese la sua attività rivolta sia alla valorizzazione del repertorio russo contemporaneo — e il teatro che fu già per eccellenza il teatro di Cechov divenne il teatro di Gorkij — sia alla divulgazione dei classici russi e stranieri, da Tolstoj a Puskin, da Shakespeare a Molière e a Goldoni. Nel 1943, per volontà soprattutto di Nemirovich-Danchenko, fu annessa al teatro un'Accademia di recitazione, destinata a fornire al teatro maggiore sempre nuovi elementi; i primi tredici diplomati, dopo quattr'anni di studio, formarono il primo nucleo d'una compagnia giovanile e sperimentale che agisce contemporaneamente alla compagnia principale e che costituisce

— com'è facile immaginare — un banco di prova e un complemento pratico d'istruzione d'insostituibile efficacia.

Tra le cifre statistiche che possediamo, vediamo che la Compagnia del Teatro d'Arte conta ben 138 attori, divisi in due gruppi contemporaneamente impegnati su due diversi palcoscenici. Il numero totale delle rappresentazioni varia tra le seicentocinquanta e le seicentoseventanta all'anno, e vi assistono più di settecentomila spettatori.

Il Teatro d'Arte Drammatica di Mosca, — oggi diretto da Alexander B. Solodovnikov — ha portato a Londra *Le tre sorelle*, *Zio Vanja*, *Il giardino dei ciliegi* e una commedia di un autore contemporaneo, Leonid Rakhmanov, dal titolo *L'agitato passato*, come dicono i cartelloni, o *Vecchiaia senza riposo*, come è riportato sul testo inglese che è stato diffuso per l'occasione. Lasciando per ultima questa nuova commedia e venendo a parlare delle tre rappresentazioni cechoviane, due cose soprattutto ci hanno colpito: primo, l'altissimo livello di questo magnifico teatro, la bravura di questi eccellenti attori. Con pochissime eccezioni, tutti i principali attori hanno un'età che varia tra i cinquanta e i sessant'anni, e recitano al Teatro d'Arte fin dall'inizio della loro carriera: ne risulta una compagnia affiatata in modo superlativo, omogenea, in cui pare quasi che nessuno predomini. La recitazione — come la scenografia, i costumi, le luci — è evidentemente e solidamente ancorata ai principi del naturalismo teatrale: e la naturalezza, estrema senza mai esser banale, con cui gli attori danno vita alle parti loro affidate, è testimonianza di una tradizione radicata, di uno studio rigoroso di quei principi, di un'adesione spontanea alla maniera teatrale che su quei principi poggia, d'un'intera vita teatrale vissuta nella pratica applicazione di tale maniera. Il gesto è sempre misurato, contenuto, essenziale; la voce naturale, spoglia d'ogni accento esageratamente drammatico; i costumi e le scene d'un'accuratezza meticolosa, ma privi di quella pesantezza così frequente ad esempio nelle scene inglesi (si pensi a certe atroci « living-rooms » dense di cianfrusaglie come botteghe di rigattiere); le luci sono davvero quanto di meglio mi sia capitato di vedere in materia, e non dimenticherò certo tanto presto la straordinaria atmosfera crepuscolare che hanno saputo creare nel secondo atto del *Giardino dei ciliegi*. I giovani di oggi,

disorientati da nuove correnti teatrali, increduli e diffidenti di un passato glorioso, dovrebbero assistere a queste rappresentazioni. Molti problemi che si danno per scontati tornerebbero a galla e qualche giovane regista rimarrebbe onestamente scoraggiato. Chi scrive è un giovane, ma la vecchia scuola lo ha sbalordito.

Il secondo fatto che ci ha colpiti è stata l'interpretazione che il Teatro d'Arte ha dato delle tre opere di Cechov presentate, particolarmente delle *Tre sorelle* (regia di Yosif Rayevski, derivata da quella di Nemirovich-Danchenko) e, più ancora, del *Giardino dei ciliegi* diretto da Victor Stanitsyn. In *Inghilterra — e in tutto il resto d'Europa* — si è soliti porre l'accento sull'aspetto tragico del mondo di Cechov; dar risalto al « fallimento », al senso di frustrazione che è tanto spesso insito nei protagonisti dei grandi drammi e degli atti unici e nella narrativa di Cechov. In queste rappresentazioni del Teatro d'Arte non dirò che ci sia stato presentato un Cechov gaio, ma nemmeno così corrucciato e disperato come quello che si è soliti vedere; il rapporto tra i due opposti lati del comico e del tragico, così caratteristico del teatro di Cechov, mi sembra sia stato in questo caso alterato (alterato, beninteso, rispetto a quanto si vede in occidente) a favore del primo: ne risulta una maggiore uniformità, uno smorzamento e un'attenuazione di contrasti, un'atmosfera più serena e pacata.

A nostro parere, questa interpretazione è una diretta conseguenza del fatto che il carattere simbolico del mondo interiore di Cechov non è stato messo in evidenza (o in troppa evidenza) dai registi del Teatro d'Arte. Infatti, ove si dia alla vendita del giardino dei ciliegi, e alla rinuncia del viaggio a Mosca nelle *Tre sorelle*, quel contenuto di fallimento, di crollo, di rinuncia ad ogni ideale, di abbandono d'ogni ambizione e d'ogni speranza, in carattere con l'interpretazione simbolistica che s'è venuta formando dopo la morte di Cechov, è anche troppo naturale che una rappresentazione scenica tenda a porre l'accento sul lato tragico, tenda per così dire a « drammatizzare » non solo la vendita del giardino dei ciliegi o la rinuncia del viaggio a Mosca, ma ogni singola frase o gesto offra un appiglio a questo simbolismo o suoni anche lontanamente profetici o semplicemente allusivi. Tutto questo — sebbene sia difficile giudicarne, in drammi reci-

tati in una lingua che non si conosce — mi sembra non sia comparso nelle rappresentazioni del Teatro d'Arte: il significato simbolico ci è parso venisse posto molto in seconda linea, dietro quello più appariscente e immediato. Così, la vendita del giardino dei ciliegi, la rinuncia del viaggio a Mosca sono battute d'arresto nella vita dei protagonisti, sono cedimenti di chi ne soffre, ma non giungono a coinvolgere il significato e il successo d'una vita intera; fatti dolorosi, rinunce che costano, ma che non vanno poi tanto più in là di quello che sono nella realtà più immediata: la vendita d'un giardino e la rinuncia ad un viaggio. Al simbolismo, ai significati reconditi del mondo interiore di Cechov, si pensa dopo, a rappresentazione finita. L'interpretazione del Teatro d'Arte semmai li suggerisce, ma non certo li mette in evidenza o li accentua; il che oltre tutto mi sembra in coerenza con i principi del naturalismo teatrale.

Venendo a parlare della nuova commedia di Leonid Rakhmanov, immagino sia stata portata a Londra anche come esempio della produzione drammatica contemporanea in Russia, e non solo come banco di prova del Teatro d'Arte. Una nota del testo inglese che ho potuto leggere avvisa che la commedia ha avuto un grande successo in tutte le Repubbliche Sovietiche ed un eccezionale numero di rappresentazioni. Né a noi, né a nessun altro qui la commedia è piaciuta, tanto che ha dovuto esser tolta dal cartellone e sostituita dopo poche repliche dalle altre tre opere di Cechov; e mi chiedo come il Teatro d'Arte — che dalla lista delle commedie presentate negli ultimi anni dimostra di essere ben al corrente di quanto succede nel teatro in occidente — abbia avuto l'ingenuità di portare a Londra una opera non solo di scarsa consistenza, ma anche di un fervore propagandistico tale da far sorridere per la sua semplicità e faciloneria. Ma — dicevamo qui — i russi hanno queste ingenuità. Leonid Rakhmanov racconta la storia di un vecchio professore di scienze naturali, di nome Polezhayev, che nel 1916 si vede rifiutare dal governo zarista l'approvazione per un centro sperimentale di botanica. Il professore è scoraggiato, e comincia a chiedersi quale sia lo scopo del suo lavoro, per chi o per che cosa egli abbia lavorato tutta la vita. Il professore ha due allievi: il primo, più anziano, ha la sua risposta pronta: si lavora per la scienza. Il secondo, non risponde. Scoppia la rivoluzione,

e il giovane allievo del professore Polezhayev raggiunge le truppe rivoluzionarie. Quando finisce la rivoluzione, Polezhayev ha ormai trovato una risposta al suo quesito: la scienza è al servizio del popolo. In quei giorni egli riceve la prima copia di un suo libro di botanica, appena uscito di stamperia; mentre ne sfoglia le pagine giunge il giovane allievo che gli dice di averne mandata un'altra copia a Lenin. Dopo qualche istante, trilla il telefono: il professore Polezhayev alza il ricevitore: è il compagno Lenin, il quale gli dice di aver letto il suo libro (ammettendo che, nel 1918, Lenin avesse tempo di leggere libri di botanica) e di avere apprezzato molto le sue idee sulla borghesia (!). Dopo di che, e mentre giunge la notizia che il consiglio dei Soviet ha approvato il centro sperimentale, il professore ritorna al lavoro con rinnovato ardore.

Dicono — così leggo sul programma — che sotto la figura del professor Polezhayev si celi la persona reale del noto scienziato Timiriaysev; ma, anche ammettendo che la storia sia vera, l'inverosimiglianza resta. Noi siamo a teatro con tutte le sue leggi.

Anche questa *Vecchiaia senza riposo* è stata recitata in maniera eccellente e l'interpretazione di Georgy Kolstov, Olga Androvskaya, Pytor Chernov e di tutti gli altri è superiore ad ogni elogio, soprattutto se si pensa ai poco credibili fantocci cui dovevano dar vita in scena. Nelle commedie di Cechov — sebbene sia molto difficile limitare ai singoli un elogio che va a tutto l'insieme — si sono messi in luce Nicolai Alexeev, Kira Ivanova, Margarita Yurieva, Rayissa Maximova (queste ultime nei panni delle tre sorelle), Vassily Orlov (zio Vania), Alla Tarasova e Sergey Lukyanov (rispettivamente Ranevskaja e Lopakhin, nel *Giardino dei ciliegi*).

La critica di qui è stata concorde nel giudicare come eccezionale il livello degli spettacoli presentati, così come è stata unanime nel decretare la condanna della nuova commedia di Rakhmanov, e la stagione russa si sta concludendo mentre scriviamo, dopo un lusinghiero successo di pubblico. Non ci resta che ripetere l'augurio che questo teatro, che fu di Stanislavskij e di Nemirovich-Danchenko, di Cechov e di Gorkij, e che tanto rappresenta nella storia dell'Arte Drammatica, possa esser visto presto anche da noi.

Gigi Lunari

Londra, giugno 1958



Tomaso

TROPPI SCONOSCIUTI NEI TEATRI DI PARIGI

Les murs de Palata è il dramma di un giovane sconosciuto, Henri Viard, rappresentato al « Vieux Colombier ». Si tratta di una prima esperienza teatrale, ma all'autore hanno fatto subito credito: la critica ha sottolineato che nella commedia c'è « qualcosa di maschio e di sano che merita stima ». Non si tratta di un compiacimento virile; quel « sano » e quella « stima » tengono a bada, sul piano politico, un autore che fa rappresentare, nei giorni della vicenda Algeria-De Gaulle, una commedia nella quale il dramma algerino viene presentato nelle sue più evidenti estrinsecazioni: la volontà dei combattenti e dei loro generali di non mollare. Si aggiunga che fra le righe della critica si può leggere che « la commedia traduce assai bene lo stato di amara, lucida disperazione di gran parte dei francesi ». Come si vede, all'attualità politica il teatro è giunto immediatamente. Amen.

Altro esordiente, almeno a Parigi, un italiano di avanguardia: Beniamino Joppolo, che, al Théâtre d'Aujourd'hui ha fatto rappresentare Les carabiniers, cioè due carabinieri nostri, con lucerna e pennacchio.

La commedia dello scrittore siciliano, trasferitosi da tempo a Parigi (dove sono stati pubblicati già due suoi libri, Les chevaux de bois e Le chien, le photographe et le tram), è stata cucinata alla salsa francese, sia pure di sapore meridionale, dato che il testo è stato tradotto e rimanipolato da Jacques Audibert.

La farsa ha preso il sopravvento sull'originale stra-

vagante dramma. Tema dell'opera è l'assurdità della guerra. Un tema, come si vede, che può suscitare soltanto consensi in questo nostro tempo di pace armatissima. Tutti i soldati di questo mondo quando partono di casa, o ancor più quando si trovano sul campo di battaglia, si pongono la stessa domanda: «Perché combattiamo?». Joppolo ha voluto dare un certo numero di risposte, anche le più assurde, le più ingenuie, le più polemiche, a questa domanda.

In una misera fattoria di Sicilia isolata dal resto del mondo arrivano due carabinieri per comunicare ai due uomini della casa, Leonardo e Michelangelo, che il re ha bisogno di loro per fare la guerra. La madre e la sorella dei due giovani finiscono per lasciarli partire, ma alla condizione che essi abbiano un diritto di proprietà su tutto ciò che conquisteranno. I due carabinieri, sotto la minaccia delle due implacabili donne, dovranno firmare il relativo contratto. I due giovani tornano dalla guerra. Michelangelo ha perduto un occhio, Leonardo ha una gamba in meno, ma entrambi sono persuasi di aver portato a casa dei tesori. Il loro comandante, approfittando della loro dabbenaggine, ha riempito le loro cassette di manifesti turistici e di cartoline illustrate. La famiglia esulta: crede di essere proprietaria di tre o quattro cattedrali, di un blocco di palazzi, di pascoli, di grandi magazzini, di tutto quello che è raffigurato su quei manifesti e su quelle cartoline. Finalmente i due reduci si accorgono dell'imbroglio facendo passare un brutto quarto d'ora ai due carabinieri, costretti dalla rivoluzione a rifugiarsi nella fattoria isolata. Pascal Mazzotti e Jacques Couturier sono i carabinieri, Henri Jacque e Michel de Re (quest'ultimo è anche il regista) sono i combattenti, Silla Chelton e Martine Sarcey le due donne. Le scene sono di Stanislas Lepri, del quale «Il Dramma» ha pubblicato la copertina del fascicolo scorso per la commedia di Ezio D'Errico. Sia detto per inciso, Tempo di cavallette di D'Errico, dopo il successo di Darmstadt e la possibilità di conoscerne il testo attraverso la pubblicazione in «Dramma», ha molte probabilità di essere rappresentata a Parigi nella prossima Stagione teatrale. Se ne parla con ammirazione nell'ambiente, e questo è un indice molto importante. Terzo sconosciuto: Dominique Rollin. Ha scritto un dramma sociale e psicologico: L'épouvantail (Lo spauracchio), recitato da Hélène Manson e Louis Ducreux, con la regia di André Barsacq. Preso da una tarda passione — si tratta di questo — per una sua allieva, un professore abbandona sua moglie e tre figli. Può succedere, ma in Francia c'è il divorzio; soltanto che la moglie abbandonata, il divorzio lo rifiuta assolutamente. Ecco il dram-

ma, ecco la psicologia sociale. La conclusione è però più clinica che psicologica poiché il professore tardivamente innamorato muore di crisi cardiaca, risolvendo così il caso. La figura più stupida è quella della giovinetta (l'allieva) della quale il maturo maestro si era innamorato. La sera della prima, due signore che erano dietro il mio posto hanno concluso la loro conversazione sulle vicende che accadevano sulla scena, in questo modo: «E la moglie?» domanda una; l'altra risponde «E' rimasta vedova». Quarto sconosciuto: Gil Vilache, con la sua commedia La cage che è tanto «gabbia» come prigione. Ma secondo Jean-Jacques Gautier, critico autorevole, in prigione occorrerebbe mettere l'autore e fargli tenere compagnia dal suo amico Jacques Chavert, al quale Gautier domanda: «Chi ha autorizzato questo tipo ad autodefinirsi regista?». Una domanda, questa, che potrebbe non restare isolata soltanto in Francia. La cage è una commedia in quattro atti, della quale quattro atti sono di troppo. Pare che l'autore sia spagnolo, a disdoro di tutti gli spagnoli che fanno del teatro.

Quinto sconosciuto: Roger Garaudy, professore di filosofia e deputato comunista, con la sua commedia Prométhée 48, al Théâtre de l'Apollo. Regista e protagonista dello spettacolo è Raymond Hermantier quello stesso che alcuni mesi fa aveva tentato di rappresentare (ma non c'era riuscito per la violenta opposizione dei manifestanti progressisti) la tanto discussa tragedia di Robert Brasillach, lo scrittore fucilato nel '45 per collaborazionismo ideologico. Se i fratelli Goncourt non perdonarono mai al principe Luigi Napoleone di avere fatto il suo colpo di Stato il giorno stesso in cui veniva pubblicato il loro primo romanzo, il poeta Baptiste Trouvaire, protagonista del Prométhée 48, è preoccupato perché il suo dramma, impostato appunto sull'avventura del mitico trafugatore di fuoco olimpico, sta per essere presentato nelle roventi giornate rivoluzionarie del giugno 1848. L'insurrezione parigina dà un significato nuovo al dramma che ha per eroe il gigante liberatosi dalle catene a simbolo dello spirito della libertà. Roger Garaudy vuole dimostrare che lo scrittore è padrone della propria opera, non del significato che le si attribuisce. Ma su questa constatazione piuttosto pirandelliana il deputato comunista costruisce una macchina di gusto antiquato, rumorosa e naturalmente «pro domo P.C.», con crisi di eloquenza degne di palazzo Borbone. La necessità di fare del teatro sul teatro (seguiamo infatti le fasi del dramma dell'autore e degli attori durante la preparazione di uno spettacolo che alla fine non si effettuerà) ha costretto l'autore ad appesantire ancor più lo spettacolo. Jean-Jacques Gautier scrive sul «Figaro»: «Viviamo in un'epoca in cui

ciascuno si arroga il diritto di annoiare il pubblico col pretesto di difendere delle idee».

Per il momento non vi sono altri sconosciuti; diamo invece il benvenuto — e con molto piacere — al collega Morvan Lebesque, critico teatrale, che ha fatto rappresentare una sua commedia « molto sottile, un po' sfuggente e forse troppo letteraria, ma di una qualità assai rara: intelligente »; sono parole di Robert Kemp, che sarebbe come le avesse scritte Renato Simoni. Lebesque è nato a Nantes nel 1911 ed è giornalista dalla liberazione: nel 1947 ha pubblicato il suo primo libro *Soldats sans espoir*, dal 1949 è critico drammatico di « Carrefour » ed editorialista del « Canard Enchaîné ». Molto apprezzate le sue polemiche di costume. Sostenitore del Teatro Popolare e di Vilar, ne ha scritto la storia. Ha tradotto per Jean Louis Barrault *Songe des Prisonniers* di Christopher Fry.

La commedia di Morvan Lebesque ha titolo *L'amour parmi nous*, ed è stata assai bene recitata al « Vieux-Colombier » da Denise Bonal e Georges Vander. Prima che a Parigi, la commedia era stata rappresentata a Mulhouse (Teatro Municipale) da « La Comédie de l'Est », una specie di Centro Drammatico Nazionale. Il concetto che ha ispirato Lebesque per la sua opera è che in questo nostro mondo non esiste, ormai, che una caricatura dell'amore: se ne parla continuamente, troppo; lo si usa per tutte le forme più impensate di pubblicità, ma tanta paccottiglia è a discapito dell'amore, distrugge l'amore. E ce ne dà un esempio: un giovane e simpatico ragazzo, al quale le ammiratrici elemosinano un po' d'amore, è ossessionato da queste energumene, perché gli girano intorno, sbraitando, senza cuore né cervello. Il ragazzo, invece, finisce per incontrare il suo vero amore, come ognuno, da che esiste l'Universo, in purità di spirito e di corpo. Si chiama Lina, la graziosa fanciulla, ed il giovane vorrebbe comportarsi nel più comune dei modi per raggiungere la sua felicità. Semplicissimo, ma non tanto. Tutti coloro che gli stanno intorno non glielo permettono, volontariamente o involontariamente che sia, creando così una infelicità nel senso più assurdo, come è in ogni espressione la società attuale. Commedia che ricorda psicologicamente il migliore Denys Aniel, né troppo lontana dall'Achard degli anni verdi, ma squisitamente e, diremmo, profumatamente moderna. Il linguaggio dei ragazzi è sempre così disinvolatamente ed inconsciamente preciso, da rivelare un profondo conoscitore. Per questo abbiamo detto in principio che l'autore scrive quotidianamente degli « elzeviri » di « costume ». La preziosità della commedia è in questa attitudine che egli possiede in sommo

grado. Abbiamo fatto cenno alla eccellente interpretazione di Denis Bonal e Georges Vander, ma qui aggiungiamo che Germaine Kerjean ha interpretato da grande attrice la sua parte, coadiuvata da Huguette Forge, con molta intelligenza. Regia di Hubert Signoux, che ha anche recitato una parte. Vivissimo successo.

E veniamo a La pace della domenica dell'inglese John Osborne, commedia che potrebbe molto meglio essere capita se si intitolasse « L'inferno della domenica ». Poiché siamo ancora alla « gioventù bruciata », per intenderci immediatamente e senza equivoci. La pace della domenica si rappresenta da un paio di mesi al Théâtre des Mathurins; la commedia ha un fondo sonoro — un jazz ossessionante — che unito al continuo fremito ed alle grida di Jimmy, il protagonista, vuole creare una atmosfera di febbre.

Questo Jimmy è un autentico figlio del secolo, uno di quegli irrequieti come se ne vedono in tutti i Paesi, che continuano a picchiare la testa contro il muro, che detestano questa nostra condizione umana, che gridano parolacce al cielo e alla terra, che tengono sadicamente aperte le proprie ferite per poi esprimere ad ogni piè sospinto il proprio supremo disprezzo per un mondo considerato assurdo. Il fatto non ha importanza. Osborne bada soprattutto all'atmosfera, al comportamento del suo personaggio e degli altri giovani che si muovono intorno a lui. Sì, perché son tutti giovani in questa commedia, che è un ennesimo documento sul problema che maggiormente interessa i filosofi dei costumi contemporanei. Jimmy, di origine operaia (dev'essere laborista, osserva Kemp sul « Monde »), ha sposato Pat, figlia di un colonnello evidentemente conservatore. Jimmy è ateo. Pat è stata formata in un ambiente di credenti. Tutti questi motivi di contrasto si intrecciano nella grande parata dei caratteri, di fronte alla quale il pubblico rimane assordato ma anche scosso e preso alla gola.

Questi quattro giovani sono Brigitte Auber, Judith Magre, Pierre Vaneck e Pierre Trabaud. Le loro esperienze cinematografiche li rendono ancor più veri. Un ottimo spettacolo.

Non ci sembra più il caso di aggiungere molte parole sulla personalità di questo singolare autore, poiché in Italia è già stata recitata la sua commedia *Look back in anger* ed il collega Lunari se ne è occupato ampiamente da Londra. Osborne, sempre per ricordare alla sfuggita, è anche autore di *The Entertainer*, commedia dell'ambiente del music-hall, che Olivier ha recitato a Londra prima ed a New York poi, con grande successo. « Il Dramma » se ne è occupato ampiamente.

Marcel Le Duc

Parigi, giugno 1958

UN CONGELIO MOLTO CALDO

DIALOGO IMPOSSIBILE DI RENÉ DE OBALDIA * VERSIONE ITALIANA DI ADRIANA GRECO

Questo *Dialogo impossibile* è stato recitato a Parigi, al Théâtre de Lutèce; una piccola scena d'avanguardia, naturalmente. L'autore ha chiamato il suo dialogo «improvviso» ma forse con l'intenzione di dire «astratto», poiché dopo Ionesco, Adamov, Bekett, Schehadé, Tardieu, Weingarten, l'accostamento di tal genere teatrale con una certa pittura priva di forma e carica di inutili significati è di rigore. Per quanto ancora lontani dal grosso pubblico, gli autori nominati — già noti in Europa e in America — hanno degli accoliti: René de Obaldia, ultimo in ordine di data, rifattosi all'esperienza di Joyce e dei surrealisti, domanda agli spettatori una volontà di collaborazione che sa a priori gli verrà negata. Comunque, in ogni tempo il desiderio e lo scopo degli avanguardisti è quello di uscire da una scuola comune. Difficile, in ogni tempo, prevedere l'avvenire. Il nostro compito è registrare ogni nuova intenzione, sotto qualsiasi forma. Nella nostra ormai antica rubrica *Conoscenze*, nel fascicolo 201, del 1954, pubblicavamo già un saggio su Eugène Ionesco, che — almeno da noi — era assai poco noto. Nello stesso anno (fascicolo n. 213) pubblicavamo *La Lezione* che a quattro anni di distanza, con altre piccole commedie di questo autore, ha già fatto il giro del mondo. Diamo posto anche a René de Obaldia: il meccanismo di questo suo *Dialogo impossibile* non è diverso da quello del maestro: l'assurda ambizione di un nuovo significato del mondo e della vita.

Le persone GIULIA, la vedova nera
LA SIGNORA DE GRAMPON, la vedova bianca

(Nessuna scena. Il palcoscenico può essere vuoto, o può rappresentare qualsiasi cosa: una stanza, una strada, una foresta, come delle nubi; tutto è uguale poiché il dialogo non ha nulla a che fare con l'ambiente. Tuttavia, poiché siamo in palcoscenico, ci si può servire di un siparietto qualsiasi, oppure una tenda. Il sipario regolare si apre dopo i tre colpi di bastone che da secoli, in tutta la Francia, costituiscono il segnale convenuto per far «andar su il sipario». Ma nel caso nostro, che il sipario sia già aperto, non ha soverchia importanza. Importante è, invece, che i due personaggi — la signora de Grampon e Giulia — entrino in scena contemporaneamente, l'una da sinistra e l'altra da destra, trascinando ognuna una piccola sedia. La scena è nuda, abbiamo detto, ma come ogni palcoscenico non riesce ugualmente ad essere un deserto: è proprio un palcoscenico, con tutte le convenzionalità della tradizione. L'autore tiene a dichiarare che le due protagoniste di questo dialogo non sono pazze, ma soltanto «pensano ad alta voce». La signora de Grampon è sulla cinquantina e porta un cappello stravagante popolato di una miriade di uccelli dai becchi terribili; Giulia, ancora in lutto, è una giovane vedova piuttosto appetitosa. La signora de Grampon e Giulia piazzano le sedie nel mezzo della scena, mettendole una accanto all'altra, si siedono e restano un momento silenziose. Improvvisamente si vedono e scattano in piedi come due molle).

SIGNORA DE GRAMPON — Giulia!

GIULIA — Signora de Grampon! (Si abbracciano; si siedono di nuovo. Una pausa).

SIGNORA DE GRAMPON — Per essere puntuali, lo siamo!

GIULIA — Sì. Neanche lo avessimo fatto apposta...

SIGNORA DE GRAMPON — Sono contenta di vederla. Come va dall'ultima volta?

GIULIA — Beh, come lei sa...

SIGNORA DE GRAMPON — Sì, sì, so... E' presto un anno che il caro Vittorio ci ha lasciati!

GIULIA — Tre anni, signora de Grampon...

SIGNORA DE GRAMPON — Tre anni, volevo dire io... Tre anni! Come passa presto il tempo!

GIULIA — Ma i minuti non passano mai!

SIGNORA DE GRAMPON — Prego?

GIULIA — I minuti non passano mai; sono i soli a non passare mai: le ore volano.

SIGNORA DE GRAMPON — Certo, certo... specialmente la notte.

GIULIA — La notte, soprattutto. Chi si occupa la notte dei minuti? Ma le ore... che tortura.

SIGNORA DE GRAMPON — Quel caro Vittorio... (Sospira).

GIULIA — Come le voleva bene, signora de Grampon! Prima di diventare muto, mi parlava spesso di lei.

SIGNORA DE GRAMPON — Dio mio! Come gli è venuto in mente di diventare muto?

GIULIA — La paralisi, cara signora, la paralisi... E' cominciata col lato destro.

SIGNORA DE GRAMPON — Il lato del fegato.

GIULIA — Prego?

SIGNORA DE GRAMPON — Il lato del fegato. A sinistra c'è il lato del cuore, a destra il lato del fegato.

GIULIA — E noti bene che avrei dovuto avere dei sospetti molto prima della crisi.

SIGNORA DE GRAMPON — Ah! Se queste cose si potessero prevedere...

GIULIA — I nostri... i nostri... rapporti diventavano sempre più rari.

SIGNORA DE GRAMPON (*subito interessata*) — Ah, sì? mi racconti...

GIULIA — Mio marito era... insomma, era quel che si chiama « un coniglio caldo ». Un coniglio molto caldo.

SIGNORA DE GRAMPON — Un coniglio molto caldo! (*Emette una voce da gallina che cova*) Quanto mi piace questa espressione!

GIULIA — Troppo caldo, persino... Ha incendiato tutto il combustibile che c'era nei paraggi...

SIGNORA DE GRAMPON — Oh!

GIULIA — Se penso al numero di dattilografe e di segretarie che salirono di grado sotto di lui...

SIGNORA DE GRAMPON — Ma che cosa mi dice?!

GIULIA — Non creda che io voglia accusarlo, quel povero caro Vittorio... Gli procurerei tutte le donne dell'universo se questo servisse a farlo risorgere dalla tomba!

SIGNORA DE GRAMPON — Lei farebbe questo?

GIULIA — Farei di più, signora de Grampon, molto di più! La passione non si ferma davanti a questi piccoli dettagli... Il torto che avevo, quando lui era vivo, era proprio di fermarmi. Quando penso alla scenata che ho fatto alla lattaia!

SIGNORA DE GRAMPON — Perché... anche la lattaia?

GIULIA — Tutti i suoi formaggini bianchi in faccia le ho scaraventati. (*Improvvisamente si lascia scivolare dalla sedia, e cade in ginocchio, le mani giunte*) Vittorio, perdonami.

SIGNORA DE GRAMPON (*imbarazzatissima*) — La prego, si segga... Se ci vedessero...

GIULIA (*si siede*) — Mi scusi, il dolore mi fa perdere la testa...

SIGNORA DE GRAMPON — Se ho ben capito, Vittorio la trascurava?

GIULIA (*punta sul vivo*) — Me? neanche per sogno!

SIGNORA DE GRAMPON — E allora?

GIULIA — Ma, come le spiegavo, già prima della paralisi, il mio sposo non era più lo stesso... Stavamo a volte dieci giorni, dodici giorni, tredici giorni senza...

SIGNORA DE GRAMPON — Ah, sì? anche tredici giorni?

GIULIA — Al principio davo la colpa a me stessa: Giulia tu sei fredda; Giulia tu non sei all'altezza del tuo Vittorio; Giulia tu manchi di respiro...

SIGNORA DE GRAMPON — Era molto esigente?

GIULIA — Esigente? Sì e no... raffinato soprattutto, raffinato. Come lei sa, si chiamava Badouin. Vittorio Badouin, ma in realtà discendeva direttamente dai « Santefoix Vilmure de Saintonge ».

SIGNORA DE GRAMPON (*sospettosa*) — E come mai?

GIULIA — Durante la rivoluzione, un suo antenato, per evitarsi delle seccature aveva preso a prestito il nome di Badouin. Per essere esatti aveva pagato un certo Cesare Badouin perché andasse a farsi ghigliottinare al suo posto.

SIGNORA DE GRAMPON — E questo signor Badouin si lasciò tagliare la testa per procura?

GIULIA — Lei sa bene, l'avidità di denaro porta a tutti gli eccessi. Le ho detto questo solo per spiegarle certe « finezze » del mio defunto. Nelle sue vene scorreva sangue blu... Lei, signora, una « de » Grampon, mi comprende certamente e mi segue...

SIGNORA DE GRAMPON — La seguo, la seguo...

GIULIA — Dunque, per tornare al discorso di prima; feci un esame di coscienza e mi resi conto che esageravo la mia trascuratezza... in questo campo...; che la mia freddezza poteva alimentare delle passioni pericolose... Altre gatte covano, pensavo... Una sera, che era rientrato più tardi del solito, andai da lui nella stanza da bagno, chiusi la porta a chiave e gli dissi: « Vittorio, ne ho abbastanza! Scegli: o me o Barnaba! ».

SIGNORA DE GRAMPON (*congestionata*) — Barnaba!

GIULIA — Sì, Barnaba, la nuova contabile.

SIGNORA DE GRAMPON (*col fiato sospeso*) — Perché Vittorio, il signor Badouin... anche in ufficio?

GIULIA — Ah, devo dire che si trattava di una bellissima ragazza. Mai si poteva immaginare che quegli occhi mangiassero cifre dalla mattina alla sera. O era forse proprio per questo che avevano quella purezza, quella specie di splendore matematico? Non so. Misteri della contabilità.

SIGNORA DE GRAMPON — Mia piccola Giulia, è certa di non sentirsi male?

GIULIA — La sto annoiando con tutte le mie storie.

SIGNORA DE GRAMPON (*prontamente*) — Annoiarmi? Ah, no! no di certo! Che cosa rispose Vittorio quando lei gli parlò di Barnaba?

GIULIA — Niente. Da allora diventò muto. Già

l'orribile malattia aveva intaccato il suo midollo di capufficio... E io (*si batte violentemente il petto*) ... io l'accusavo, quel caro uomo, lo opprimevo, cadevo nella meschinità, nelle piccole questioni di punti di vista... (*Si inginocchia di nuovo*) Vittorio, ti chiedo un'altra volta perdono!

SIGNORA DE GRAMPON — La prego, Giulia!

GIULIA (*sedendosi*) — Il rimorso mi uccide.

SIGNORA DE GRAMPON (*guardandola con tenerezza*)

— Povero caro angelo, povero tulipano nero!

GIULIA — Come è buona, lei, signora de Grampon!

(*Si lascia cadere sul petto della sua amica*).

SIGNORA DE GRAMPON (*sempre più imbarazzata*) —

Su, Giulia! (*Cerca di risollevarla*) Giulia andiamo, non sono Vittorio, io!

GIULIA — Così si dice, ma poi...

SIGNORA DE GRAMPON — Suvvia, Giulia, un po' di dignità! Si rimetta in piedi! Su! (*La rialza*).

GIULIA — Tutte le volte che incontro un amico o un'amica di Vittorio, mi pare di ritrovarlo un po'... C'è qualche cosa di Vittorio in lei, signora de Grampon.

SIGNORA DE GRAMPON — Senta, mia cara, anch'io sono stata vedova. Voglio dire che ne ho passate durante la mia vita; ma non sono morta.

GIULIA — Ne morirà, signora de Grampon, mi creda, ne morirà!

SIGNORA DE GRAMPON (*con tono materno*) — Via, via! Lei è ancora giovane... La terra continua a girare, le foglie a spuntare sugli alberi, le ragazze a saltare sulla corda, gli uccelli...

GIULIA (*si alza*) — Gli uccelli! Vittorio amava tanto gli uccelli! (*Fissa con aria stralunata il cappello della signora de Grampon*) Signora de Grampon, mi dia il suo cappello.

SIGNORA DE GRAMPON (*stupefatta*) — Il mio cappello?

GIULIA — Sì, il suo cappello. Il suo cappello, che è più d'un cappello: è un giardino!... Un giardino, signora de Grampon... (*Tende le mani*) La prego...

SIGNORA DE GRAMPON (*indietreggia imbarazzata*) — Non ci pensi neppure! Vuole che resti senza cappello?

GIULIA — Le dò il mio, se le fa piacere.

SIGNORA DE GRAMPON — Non ho bisogno di piaceri. (*Calcandosi bene il cappello in testa*) Ogni cosa al suo posto.

GIULIA — Vittorio amava tanto gli uccelli... La prima volta che approfittò di una adolescente, gli domandai — oh!, molto piano, per non urtarlo —

Vittorio perché l'hai fatto? E sa che cosa mi rispose?

SIGNORA DE GRAMPON (*stranamente pallida*) — Ah, non saprei davvero!

GIULIA — Rispose: perché sembrava un uccellino. Era un poeta il mio Vittorio.

SIGNORA DE GRAMPON (*a se stessa*) — No, non è possibile! Un uomo così distinto, così compito! Mai una parola di più...

GIULIA — La prego, mia cara, grande amica... (*Improvvisamente furibonda*) Vittorio mi ordina di avere questo cappello; con piume o senza piume, lo avrò!

SIGNORA DE GRAMPON (*se lo toglie*) — Tenga, se questo può farla felice.

GIULIA (*piomba sul cappello*) — Come osa parlarmi di felicità? (*Esamina l'oggetto e si intenerisce*) Oh, che begli uccelli! Oh, che graziosi volatili!

SIGNORA DE GRAMPON — Giulia, è sicura di essere nel suo stato normale?

GIULIA — Perché lei, signora de Grampon, lei crede in uno stato normale?

SIGNORA DE GRAMPON — Se passasse qualcuno!

GIULIA — Come?

SIGNORA DE GRAMPON — Cioè... Evidentemente, non si sa mai. (*Molto in fretta*) Pietra mossa non fa muschio. Meglio un uovo oggi che una gallina domani... Pecora che bela perde il boccone. Mi parli ancora di Vittorio, quel caro Vittorio. La prima volta che lo incontrai fu alla sepoltura di sua nonna... (*Allegramente*) Si ricorda della sepoltura di sua nonna? Che bei tempi!

GIULIA — Se lo ricordo. (*Molto graziosamente*) E' lui che l'ha uccisa.

SIGNORA DE GRAMPON — Eh?

GIULIA — Deve pensare che dopo una certa età è sconveniente continuare a vivere; non solo sconveniente, ma immorale.

SIGNORA DE GRAMPON (*terrorizzata*) — Giustissimo.

GIULIA — Vuole che le racconti la storia?

SIGNORA DE GRAMPON — Temo che si faccia tardi... Si chiacchiera, si chiacchiera e le ore passano.

GIULIA — Mia nonna, come molti vecchi, adorava la marmellata. Soprattutto la gelatina di ribes. Avrebbe venduto l'anima per averne sempre di più. Una domenica di aprile eravamo tra noi, quando notammo che Vittorio si era avvicinato alla nonna e le parlava all'orecchio... Qualche minuto dopo i loro posti erano vuoti...

SIGNORA DE GRAMPON (*si preme la mano sul petto*)

e respira a fatica) — Il mio cuore! Il mio cuore!...

GIULIA — Dove potevano essere?

SIGNORA DE GRAMPON (*con un grande sforzo*) — Già, dove potevano essere?

GIULIA — In cantina... Non si è mai saputo con esattezza ciò che avvenne, ma la nonna fu trovata con le vesti scomposte e con un barattolo di marmellata accanto. Naturalmente era morta.

SIGNORA DE GRAMPON (*quasi senza voce*) — Morta?

GIULIA — E sì, la golosità è sempre punita... Naturalmente: zitto e mosca! Tutti fecero finta di non aver visto niente. Nella nostra famiglia teniamo molto all'onore, al decoro, alla forma. Lei sa che Vittorio era anche decorato.

SIGNORA DE GRAMPON (*a mezza voce*) — Morta! (*Rovescia la testa all'indietro*).

GIULIA — Signora de Grampon! Che cosa le prende?

SIGNORA DE GRAMPON (*si sbottona*) — Aria! Aria!

GIULIA — Su, signora de Grampon! (*Le dà dei piccoli colpi sulle mani e sulle guance*) Non vorrà mica svenire, per carità... ma dove siamo?!

SIGNORA DE GRAMPON (*con un filo di voce*) — Aria! Aprite le finestre!

GIULIA (*le fa aria col cappello*) — Su, su! Sono io la vedova, non lei!

SIGNORA DE GRAMPON (*urla*) — Aprite le finestre. Lasciate entrare gli uccelli...

GIULIA — Ma allora è il suo cappello che vuole. Tenga, glielo restituisco. (*Glielo rimette in testa*).

SIGNORA DE GRAMPON (*con molta chiarezza*) — Quando penso che sono andata a letto con un mostro simile!

GIULIA — Come? Come dice, scusi...

SIGNORA DE GRAMPON — Un uomo così compito! (*Cade in ginocchio a mani giunte, come aveva fatto Giulia*) Vittorio, Vittorio mio, dimmi che non è vero!

GIULIA — Vittorio mio! (*Si batte la fronte e getta un grido altissimo*) Ah! Ci sono! Deve essere stato tra il 21 marzo e la metà di luglio... Gli chiedevo: « Che fai in questi giorni, mio signore? ». E lui mi rispondeva invariabilmente con una gran luce negli occhi: « Aggrampo! Aggrampo! ». Ecco che cosa voleva dire!

SIGNORA DE GRAMPON — Oh! La mia testa... la mia povera testa!... (*Si rialza*).

GIULIA (*cade in ginocchio lei*) — Vittorio, ti chiedo perdono... Dovevo renderti ben infelice perché tu

andassi a cercare consolazione da questa vecchia civetta!

SIGNORA DE GRAMPON — Chi parla di civetta? (*Si guarda intorno con aria completamente stralunata*).

GIULIA — Perdono, mio signore; tu, la cui ombra copre ancora le cose.

SIGNORA DE GRAMPON — Chi è questa donna? Come deve soffrire! (*Avvicinandosi a Giulia*) Chi è lei, signora?

GIULIA (*sempre più sprofondata nel dolore, e continuando a parlare nel vuoto*) — Chi sono?... O crudele destino della donna che non può essere se non rinunciando ad essere, che non può trovarsi se non perdendosi... Come posso non essere più, perché io possa essere, poiché l'oggetto della mia perdizione non è più?

SIGNORA DE GRAMPON — Ha perduto qualcosa, signora?

GIULIA — Faccio finta di essere, ma così facendo, inganno l'Universo, inganno il più piccolo filo d'erba, il più piccolo germoglio, il più minuscolo girino... Inganno me stessa e inganno Vittorio!... Perdono, mio signore!

SIGNORA DE GRAMPON — Vittorio? (*Questo nome pare smuovere qualcosa di doloroso nella sua povera testa*) Ho già sentito questo nome, talvolta, da qualche parte...

GIULIA (*si rialza*) — Questo corpo inutile, questa apparenza che scimmietta i gesti dei vivi, non è più che una terribile cosa vuota incapace di realizzarsi. Vedova! Sono vedova!

SIGNORA DE GRAMPON — Ah, lei è vedova! Mi dicevo appunto...

GIULIA — Sono amputata, come lo sarebbe la terra se non avesse cielo... Come esistere?... Mi sento sempre più contaminata dal mio corpo.

SIGNORA DE GRAMPON — Su, su, lei esagera, ora.

GIULIA — Il dolore fa vacillare la mia mente, le tenebre si impadroniscono di me... Dove sono?... E' vero che i granatieri di Napoleone andarono in Spagna a mangiare cocomeri? Chi è lei, signora?

SIGNORA DE GRAMPON — Una sua amica, signora, una sua amica.

GIULIA — Mi pare di averla già incontrata...

SIGNORA DE GRAMPON — Il mondo è così piccolo!

GIULIA — Soprattutto quando un dolore incommensurabile lo abita. Dica, signora, è vero che ogni corpo immerso in un liquido riceve una spinta verticale, dal basso in alto, capace di proiettarlo fino alle stelle?

SIGNORA DE GRAMPON — E' vero.

GIULIA — Allora vado ad annegarmi.

SIGNORA DE GRAMPON — Avanti, non dica delle sciocchezze... Venga qui; si segga; queste due sedie sembrano fatte apposta per lei e per me.

GIULIA (*osserva a lungo le sedie*) — Sono proprio delle buone sedie! (*Si seggono tutte e due, esattamente come all'inizio della scena. Lungo silenzio*).

SIGNORA DE GRAMPON — Tutto fa supporre che lei abbia passato delle prove molto dure...

GIULIA — ... Sono le prove che ci passano da parte a parte.

SIGNORA DE GRAMPON — ... Come migliaia di spade, e tutte senza nome.

GIULIA — Prego?

SIGNORA DE GRAMPON — Come migliaia di spade... Mi scusi, divento lirica.

GIULIA — Le perdono.

SIGNORA DE GRAMPON — Grazie. (*Una pausa*) Di che mi perdona?

GIULIA — Di diventare... Io sono stata, ma non sono più... Molto, molto tempo fa, amavo un uomo...

SIGNORA DE GRAMPON — Vittorio.

GIULIA (*prontamente*) — Come lo sa?

SIGNORA DE GRAMPON — Me lo ha confessato lei poco fa... Tutte le donne amano un Vittorio; hanno tutte bisogno di un mostro per giustificare i loro labirinti.

GIULIA — Lei dice delle cose forti, signora.

SIGNORA DE GRAMPON — Sì, da qualche minuto. (*Toccandosi la testa*) Mi fa clic dentro!

GIULIA — Clic?

SIGNORA DE GRAMPON — Proprio clic!

GIULIA — Il suo cappello è molto carino.

SIGNORA DE GRAMPON (*se lo toglie e lo esamina*) — Trova? Glielo regalo. (*Lo dà a Giulia*).

GIULIA — Grazie, lo metterò nella mia uccelliera.

SIGNORA DE GRAMPON — Come, prego?

GIULIA — Lo metterò nella mia uccelliera.

SIGNORA DE GRAMPON — Lei è davvero commovente!

GIULIA — Forse, ma nessuno può effettivamente commuovermi; non sono che un'apparenza.

SIGNORA DE GRAMPON — Deve essere così. (*Una pausa. Con un tono completamente diverso*) Susanna, restituiscimi il mio cappello.

GIULIA — Come tuo?...

SIGNORA DE GRAMPON — Sì, devono essere almeno le sei...

GIULIA — Credi, Onorina?

SIGNORA DE GRAMPON — Le sei e un quarto...

GIULIA — Oh, che peccato! Ancora cinque minuti.

SIGNORA DE GRAMPON — No, ti assicuro. E' tempo di rientrare.

GIULIA — Non subito, ti prego. Oggi mi sento sublime... Che belle cose mi hai detto; ne fremo ancora.

SIGNORA DE GRAMPON — Anch'io. Non sono più la stessa... Il momento della nonna e del vaso di marmellata... mi ha proprio dato le vertigini. Mio Dio, il tempo passa e ci sono le contingenze.

GIULIA — Certo che ci sono le contingenze: senza l'insieme delle cose e dei fatti non vi sarebbe possibilità dell'esistenza.

SIGNORA DE GRAMPON — Sì, proprio così. La necessità. (*Si alza*) Torneremo domani. Domani come ieri, come dopodomani...

GIULIA — E riparleremo di Vittorio?

SIGNORA DE GRAMPON — Sì. E porterò il mio pappagallo.

GIULIA — Oh, sì, porta il tuo pappagallo (*si alza*), così ogni nostra parola sarà registrata. E io indosserò il mio abito da sposa, con una fascia nera.

SIGNORA DE GRAMPON — D'accordo. Arrivederci, mia piccola Susanna.

GIULIA — Arrivederci, Onorina. (*Se ne vanno, ognuna dalla propria parte, ma prima di scomparire si voltano contemporaneamente*).

SIGNORA DE GRAMPON — A domani...

GIULIA — Alla stessa ora...

UNO DEL PUBBLICO (*alzandosi dalla sua poltrona in platea, con aria adirata, mentre il sipario si chiude lentamente*) — Ma noi non ci saremo! (*Indica tutti gli altri spettatori*).

I DUE GENDARMI (*di servizio in fondo alla platea, in piedi, rigidi e solenni, con aria ammonitrice*) — Ci sarete... ci sarete... (*Il sipario si è chiuso completamente, l'azione potrebbe continuare, visto che il dialogo si è spostato dalla scena alla platea, ma poiché lo spettatore che ha protestato si avvia all'uscita ed i gendarmi sono già scomparsi, l'azione è effettivamente conclusa*).

Fine

NON È STATA UNA GIORNATA TRISTE

ABBIAMO FATTO QUESTO PER BENASSI SOPRATTUTTO PERCHÈ IN VITA FU CONVINTO CHE NESSUNO GLI VOLESSE BENE

Massimo Dursi aveva scritto, e noi lo abbiamo più volte ripetuto, che a ritrovarci a Sorbolo per l'ultimo addio a Memo Benassi, non sarebbe stata una giornata triste. Triste no, ma commovente, sì. Perché essendosi svolto tutto con estrema semplicità, quasi familiarmente, ma con amichevole fervore e fraterna amicizia, anche Possenti — che pure altre volte abbiamo ascoltato ricordare illustri scomparsi intimamente e profondamente amici — quasi non ha potuto dire le ultime parole della sua splendida orazione, preso com'era dalla commozione. In quell'istante siamo rimasti tutti con la gola chiusa, ed abbiamo capito quanto sia stato umano, giusto e comprensivo dare una più che degna sepoltura — un vero altare del ricordo — a Memo Benassi.

Sia, dunque, pace per sempre al compagno d'arte, all'Artista geniale e tormentato, all'Uomo che in vita fece di se stesso un personaggio perché non vide, non credette, non amò, non pensò ad altro che al Teatro.

E qui vogliamo dire la nostra gratitudine alla Direzione Generale dello Spettacolo, che — i più lo ignorano — dal momento stesso che Benassi fu colto dal male a Bolzano, pensò a tutto, sempre, moralmente, e materialmente, fino alla presenza del dott. Franz De Biase a Sorbolo. E perché la sepoltura si potesse rendere degna, e più che degna, gli amici della Direzione Generale dello Spettacolo, spontaneamente e per primi, ci vennero incontro con una somma notevole. Prima di quel momento molte altre somme erano state distribuite per i bisogni più urgenti ed immediati. Ugualmente riconoscenti siamo a tutti coloro che hanno contribuito alla nostra sottoscrizione, primi fra tutti la Compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli, che ha concorso con la maggior somma; la Radiotelevisione Italiana; la Società Italiana Autori ed Editori; Carlo Alberto Cappelli per l'opuscolo che è stato messo in vendita a tutto beneficio della sottoscrizione; il Teatro Regionale Emiliano.

Al Comune di Sorbolo, e per esso al primo cittadino sindaco Aldo Lambertini, ed alla Giunta Comunale, ogni ringraziamento per il moltissimo che hanno fatto, con la maggior comprensione e tatto; allo scultore Vittorio Magelli, artista squisito ed amico devoto, per l'opera d'arte realizzata e per aver preso a cuore l'iniziativa come una missione e non come una ordinazione di lavoro; il geometra Bruno Terenziani per la sua attiva e amorevole opera. Infine, a tutti i compagni d'arte, agli amici, agli estimatori che hanno concorso materialmente, dandoci la possibilità di portare a termine il nostro compito, il ringraziamento nostro e quello dei parenti di Memo Benassi, per tutti, tutti, tutti.

Nella fotografia panoramica orizzontale della pagina accanto, al centro è Eligio Possenti che pronuncia la sua bella e commovente orazione di addio a Memo Benassi. Si riconoscono — intorno all'oratore — le Autorità e molti del Teatro italiano: Emma Gramatica (in preghiera a mani giunte); il dott. Franz De Biase, per la Direzione Generale dello Spettacolo; il dott. Alessandro Varino, Prefetto di Parma; il dottor Pelosio, per il Questore di Parma; il dott. Antonio Ciampi, direttore generale della Società Italiana Autori ed Editori con il comm. Manfredo Palazzi, direttore della sede di Bologna della S.I.A.E.; il dott. Remigio Paone, per l'Associazione Nazionale Capocomici, oltre che come tea-

trante; l'avv. Lorenzo Ruggi, per l'Associazione Nazionale Autori Drammatici, e Presidente della Casa di Riposo degli Artisti Drammatici, che aveva mandato in rappresentanza Evelina Paoli, Maddalena Zopegno, Giuseppe Conforti; Aldo Lambertini, Sindaco di Sorbolo; il Parroco, Don Felice Cavallo; il signor Orlando Benassi e le nipoti Ida e Maria Cervi; il dott. Stefano Vittadini, direttore del Museo Teatrale alla Scala; Renato Perugia; Giuseppe Luongo, presidente del Sindacato Nazionale Autori Drammatici; le signore Elena Possenti, Italia Paone, Daria Bertini; lo scultore Vittorio Magelli; il geom. Bruno Terenziani; Rolando Gozzi; il dott. Giorgio Ruggeri, direttore dell'Accademia An-

toniana di Bologna; l'avv. Odoardo Orlandini e i Consiglieri del « Cenacolo » di Modena. Tra gli attori e gli autori (oltre la Grammatica citata), Laura Carli, Germana Paolieri, Massimo Dursi, Alberto Bertolini, Ezio d'Errico, Pier Paolo Porta, Nino Pavese, Glauco Mauri, Sandro Bolchi, Fausto Tommei, Gianni Ghedratti, Guido Lazzarini, Andrea Matteuzzi, Stelio Vernati, Mario Banci; P. E. Poesio; Elvira Petruccelli. Renzo Ricci e Eva Magni hanno compiuto un gesto significativo e squisito: impediti da precedente impegno di poter essere a Sorbolo la domenica stabilita, ci si sono recati due giorni avanti, lasciando per noi una fraterna lettera.

Hanno inviato adesioni: il Sindaco di Venezia; il prof. Morigliano, presidente della Fondazione del Vittoriale; il dottor Sergio Pugliese, direttore centrale dei programmi Radio TV; lo avv. Alfonso d'Alessandro, direttore generale dell'I.D.I.; il dottor Eugenio Saccenti, direttore dell'Ente Teatrale Italiano; Renzo Ricci, Eva Magni, Ivo Chiesa e gli attori del Piccolo Teatro di Genova; Paolo Grassi, Giorgio Strehler e gli attori del Piccolo Teatro di Milano; Gianfranco De Bosio per il Piccolo Teatro di Torino; Francesco Bernardelli, Eugenio Bertuetti, Gigi Canc, Carlo Alberto Cappelli, Salvatore De Marco, Marcello Giorda, Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Annamaria Guarnieri, Romolo Valli, Umberto Melnati, Franco Coop, Mila Contini, Enif Robert, Lida Ferro, Gastone Ciapini, Giulio Trevisani, Mario Fedele, Alessandro De Stefani, Giuseppe Lanza, Cesare Vico Lodovici, Mario Pompei, Enrico Bassano, Serena Bassano, Gianpaolo Callegari, Carlo Trabucco, Sisa e Guido Lopez, Vittorio Vecchi, Alessandro Fersen, Luciano Gennari, Giacomo Colli, Pina Cei, la Libreria del Teatro di Firenze.



Nella foto in alto, il monumento a Memo Benassi. Nelle due piccole in mezzo, lo scultore Magelli (che ha realizzato la statua dall'attore Plautino, dando all'antica figura il volto di Benassi) e il primo piano della maschera. Sotto, mentre Lorenzo Ruggi ricorda gli ultimi giorni di vita di Benassi.



MEMO BENASSI ORA PLACATO NEL SILENZIO: LA CERIMONIA A SORBOLO IL 22 GIUGNO 1958





XVII FESTIVAL INTERNAZIONALE DELLA PROSA A VENEZIA

MARIA STUART

TRAGEDIA DI
FRIEDRICH SCHILLER

ATTORI DEL
DÜSSELDORFER
SCHAUSPIELHAUS

Maria Wimmer - Heidemarie Hatheyer - Klausjürgen Wussow - Peter Esser - Rudolf Therkatz - Siegfried Siegert - Heinrich Ortmayr - Arthur Mentz - Martin Benrath - Otto Griess - Willy Meyer-Fürst - Gunter König - Adolf Dell - Gerda Maurus - Ingeborg Weirich - Jürgen Wöllfer. Regia di Karl Heinz Stroux - Scene di Jean-Pierre Ponnelle.

Le fotografie della Commedia di Giuseppe Patroni-Griffi, recitata dalla Compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli, alla Fenice di Venezia, il 25 giugno, saranno pubblicate nel prossimo fascicolo speciale a corredo della commedia stessa che quel numero conterrà.



Nella foto sopra: Maria Wimmer, Heidemarie Hatheyer, Robert Dudley, William Cecil. Sotto, la Hatheyer e Hanna Kennedy.



Biennale di Venezia

XVII FESTIVAL INTERNAZIONALE DELLA PROSA

- Il « Festival » ha avuto inizio il 25 giugno 1958 al Teatro La Fenice, con la commedia in tre parti di Giuseppe Patroni-Griffi « D'amore si muore », recitata dalla Compagnia Giorgio De Lullo-Rossella Falk-Annamaria Guarnieri-Romolo Valli. Regia di Giorgio De Lullo.
- Al medesimo teatro il 28 giugno è stata recitata, dalla Compagnia dello Schauspielhaus di Düsseldorf, la tragedia di Federico Schiller: « Maria Stuarda ».
- Il nostro critico da Venezia, Gino Damerini, scrive di questi due spettacoli. Dal 1° al 12 luglio, si daranno altri spettacoli di Compagnie francesi e inglesi (Compagnia del Théâtre d'Aujourd'hui di Parigi e Compagnia dell'Oxford Playhouse), concludendo poi con « La rosa di zolfo » di Aniante, da parte della Compagnia del Teatro Stabile di Trieste, e « Chi la fa l'aspetti » o « I chiassetti del Carneval » di Carlo Goldoni, recitata dalla Compagnia Goldoniana di Cesco Baseggio. La nostra rivista, tecnicamente, chiude il fascicolo il primo luglio per poter essere in vendita il dieci; quindi le recensioni degli altri spettacoli saranno pubblicate nel prossimo fascicolo.

Forse non è fuor di luogo evocare, cominciando a scrivere del XVII Festival Internazionale della Prosa alla Biennale di Venezia, aperto il 25 giugno a La Fenice con la commedia di Giuseppe Patroni Griffi *D'amore si muore*, vincitrice del secondo premio nel concorso Marzotto, qualche ricordo del primo, svoltosi, per chi non lo sapesse, nella remota estate del 1934. Alcune coincidenze; se non altro, giustificano la cosa, che è utile, d'altronde, anche dal punto di vista storico del teatro italiano. Innanzi tutto questo XVII segna, almeno in parte, un ritorno ai criteri che presiedettero alla organizzazione del primo. Quando, infatti, Giuseppe Volpi e Antonio Maraini, allora rispettivamente presidente e segretario generale della Biennale, ci chiamarono, Gino Rocca e il sottoscritto con qualche altro, a scambiare alcune idee sulla iniziativa che stava per sorgere, fu da noi suggerito che il Festival facesse posto, per concorso di compagnie, a tre commedie nuove di autori nostri o stranieri, riconoscendo così, come era ovvio, un diritto di precedenza assoluta al fatto creativo; ma che, d'altro canto, considerati gli sviluppi della tecnica della recitazione e in particolare quelli della scenografia indubbiamente connessi con gli sviluppi dell'arte figurativa, il Festival fiancheggiasse il settore contemporaneo con l'allestimento di spettacoli classici all'aperto, di cui uno almeno goldoniano, affidati a registi di grido. Questi concetti furono accolti in pieno: venne bandito il concorso, fu affidata la realizzazione, in Campo di S. Trovaso, del Mercante di Venezia a Max Reinhardt chiamato personalmente da Volpi; Rocca ebbe per sé quella, neppure essa dimenticata, della Bottega del caffè nel Campiello del Teatro di San Luca e accettò la mia proposta di affidare la parte del « maldicente napoletano » a Raffaele Viviani. Per mio conto, poiché presiedevo una Fondazione culturale intitolata ad Omero Soppelsa (un caro letterato veneziano, morto da poco) invitai a secondare la recita del *Don Marzio*, con tre discorsi dentro il vicino teatro già del grande commediografo, intonati all'avvenimento, Renato Simoni, Giuseppe Ortolani e Silvio D'Amico. Dal concorso per le Compagnie si astennero regolarmente, come avevamo preveduto, le maggiori, nonché gli attori e gli autori più celebrati; delle minori (per quel tempo, oggi sarebbero quasi grandissime) la Compagnia di Paola Borboni ci portò la *Padrona del mondo di Bevilacqua*; la Compagnia Pautassi ci presentò la *Barca di Caronte* di uno sconosciuto giovane, il Chiereghin, nonché una commedia americana di Larry Johnson: Un signore che passava.

Nella Compagnia formata da Reinhardt per la commedia shakespeariana, entrarono, disciplinati e desiderosi di imparare alla scuola di un maestro insigne, Marta Abba, Laura Adani, la Pagnani, la Palmer, Ricci, Luigi Almirante, Memo Benassi, Nerio Bernardi, Carlo Ninchi, il Nazzari, tutti splendidi ancora di giovinezza intelligente. E nel trionfo generale lo spettacolo fu un trionfo a sé proprio per Benassi, che della figura di Shylock fece una sorprendente creazione rimasta insuperata. Ora, ecco che il XVII Festival si è inaugurato due giorni dopo le onoranze di Sorbolo al genialissimo attore troppo presto scomparso e che, pur riprendendo (come il primo) Goldoni e Shakespeare ed invitando, inoltre, formazioni straniere, esso ha riaperto le porte alle novità assolute di due autori italiani. In una di queste, *La rosa di zolfo* dello Aniante, ritroveremo tra gli interpreti (degli interpreti di allora) Paola Borboni. Punti di contatto tristi, se si pensa ai morti, e lieti, come si vede, dei quali ultimi, per il suo significato programmatico — il diritto di precedenza del fatto creativo — e nella speranza di ulteriori sviluppi, più ci conforta, indipendentemente dal loro valore che va giudicato per sé, l'inclusione

nel calendario delle due commedie nuovissime di autori italiani. Con una, come si è detto, recitata dalla Compagnia Giorgio di Lullo, Rossella Falk, Annamaria Guarnieri, Romolo Valli, il Festival ha avuto il via.

D'AMORE SI MUORE con la Compagnia De Lullo -Falk-Guarnieri-Valli

D'amore si muore, di Patroni-Griffi, come il titolo stesso lascia sospettare è, nel finale almeno, una commedia romantica; una commedia romantica, tuttavia, che muove verso la sua conclusione, diciam senz'altro drammatica, tra lampi di voluto cinismo realistico, in un clima di sessualità, spesso accentuatamente volgare, nel quale si cercherebbe invano un palpito di umanità che non sia ispirato dall'istinto o dal vizio, o dall'indifferenza più assoluta verso qualunque morale. Per fortuna, tutto ciò che potrebbe volervi attingere, nelle intenzioni dell'autore, uno scopo documentario, una rappresentazione, per intenderci, di costume o di malcostume del nostro tempo, appare sempre così superficiale e ipotetico e, via, così nettamente di maniera, da spogiarla di ogni potere di persuasione e di quel senso amaro della vita, specie giovanile, dei nostri giorni, che dovrebbe risulturne.

La commedia si apre sulla esistenza in comune di due ragazzi, figli di famiglia, capitati a spese dei genitori dalla provincia alla capitale, che hanno aspirazioni, poco drastiche peraltro, a penetrare comunque nel mondo della cinematografia. Nel piccolo appartamento « up to date » che essi abitano, naturalmente, come è di moda, in un modernissimo attico di vecchio palazzo romano, essi incarnano due tipi assolutamente diversi di sodali: Renato, passionale all'antica, si dispera di non saper convincere una donna per la quale impazzisce di desiderio a divenire la sua amante; più

concreto e pratico Eduardo che tenta inutilmente di richiamare l'amico alla ragione, si porta in casa le ragazze che può, delle quali gode, senza scrupoli e senza dare troppa importanza, alle loro faccende intime. Sapremo poi che la donna che Renato vorrebbe è una agente cinematografica, Elena Davidson, maritata, non restia ad abbandonarsi anche per rapidi passatempi a chi riesca, questioni di « sex appeal », a suscitare le voglie; ma insensibile, sebbene non crudelmente, ai gridi di dolore di colui che, pur abbastanza erudito sul conto di lei, non ha altro pensiero all'infuori di quello di farne, possedendola, l'ideale della sua propria vita, e intanto non riesce con le sue suppliche e il suo contegno a convenientemente eccitarla.

Attraverso ai tre atti, questo amore infelice di Renato, che ama a vuoto, di sfoghi a parole al telefono o, magari a quattr'occhi, in gite campestri, con l'oggetto dei suoi sogni che lo accende e lo accomiata, domina una statica azione bene imbottita di particolari del tutto estrinseci, i quali vanno dalla relazione leggera di Edoardo con una Tea che gli si è data, come molte ragazze si danno oggi, per curiosità carnale, o per vezzo, o per sbarcare il lunario, e cerca di irretirlo annunciandosi incinta di lui che è stato « il suo primo » ma ne rifiuta poi l'offerta di matrimonio, assicurandolo che ha mentito perché voleva ingannarlo, appena riesce a trovare la via del letto di un « produttore » che, per tale accondiscendenza, finalmente, la avvierà alla carriera dello schermo; alla consueta malinconia del non meno solito « night club », tutto di maniera, col barman che, si capisce, dà del tu ai clienti, dove invano la diva del disco Laila Maré accortasi che Renato cova il dolore di una concupiscenza disgraziata, gli lascia comprendere che, diamine, poiché è un bel figliuolo, lei lo consolerebbe volentieri e ricanta,

per lui, il suo caval di battaglia « Bell'indifferente, indifferente a questo amor, indifferente al mio soffrir »; ai falliti e disperati approcci con la finta cameriera in cerca di servizio, attirata in casa da un annuncio pubblicitario di Eduardo, la quale è disposta, ma inutilmente, a spogliarsi, come ha già fatto appunto con Eduardo, ma terrorizzata dalle incomprensibili smanie di quel fanciullo che le si butta ginocchioni davanti domandandole perdono delle proprie furie imbelli, fugge a precipizio; alla scena in cui durante un gioco di salotto in casa di Laila, Tea si fa moneta di scambio col produttore cinematografico Fazio per la agognata scrittura: e fermiamoci qui.

Episodi tutti, badiamo, costruiti con piglio sicuro, che si succedono l'uno all'altro, ripartiti in tre atti assai bene equilibrati, nel mutare incrociato delle luci vivissime e delle inquadrature, interrompendosi e riprendendosi da dissolvenza a dissolvenza. Sapremo da ultimo, da Eduardo che sta per abbandonare la sua casa ove sopraggiungono Laila ed Elena, piena di lacrime sconsolate la prima per non aver saputo consolarlo col suo amore, tenace la seconda nel difendere il proprio diritto a rifiutarsi, che Renato, rifugiatosi nella solitudine della casa materna lontana, è spirato di consunzione. Quest'ultima scena abbozza troppo tardi un tentativo di mettere in luce la psicologia della signora Davidson sferzata dai rimproveri e dalle considerazioni dell'amico del morto, e ne vengono fuori una filosofia sentimentale piuttosto elementare e delle variazioni sulla casistica dell'amore, che si estinguono tra le manovre dei facchini che portano via i mobili e con la restituzione di una busta di fotografie eloquenti colle quali Renato aveva alimentato la sua psicopatía. La commedia del Patroni-Griffi è, mi sembra, cinematografica,

non solo e non tanto per quel suo andare cercando un dinamismo emotivo, oltre che scenografico, nella successione degli incontri tra personaggi senza scopo, senza necessità e, diciamo francamente, senza una intima importanza e verità d'arte, quanto per il gusto che la caratterizza, caro ai manipolatori di film, sostanzialmente deteriori, ad uso dei pubblici «endimanchés» avidi di avventure erotico-passionali che soddisfano, nelle sale della periferia, le freudiane aspirazioni all'amore incartato nel vizio. Perciò non conviene allarmarsi, sul terreno sociale, del suo presunto o presumibile contenuto pessimista (quantunque di pessimismo autentico non si tratti, giacché la commedia punta piuttosto su di un oggettivismo esistenzialista volentieri triviale anche nei modi di espressione) mentre qualche venatura dolciastra di tenerezza anche immorale, vedi, per esempio, la sincera ansia carnale di Laila nei confronti del dolore carnale di Renato, e qualche spunto di conformismo borghese, vi fanno da correttivi intelligenti a quanto costituiva un tempo il privilegio della commedia «rosse». Non certo colorite dalla possibile sapida ironia che ci avrebbe prodigato un Tristan Bernard, le reazioni di Eduardo alla notizia della maternità di Tea, il quale, riconoscendo di essere stato «il primo» vuol riparare l'errore commesso, sposare la fanciulla, accettare il suo ruolo di padre, mentre lei, indifferente alla perdita verginità lo rifiuta, per trarre dalle trascorse avventure fisiologiche l'utile che le può derivare concedendo i resti di sé al produttore Fazio; ingenua ma intessute di «buoni principi» costituiscono una delle situazioni meno abusate della commedia. Senza toccare vertici artistici o, indirettamente, fini moralistici a cui con ogni probabilità non ten-

deva il suo autore, la commedia, astutamente congegnata, è ricca di elementi positivi di interesse e di divertimento e si presta ottimamente ad essere bene inscenata e bene recitata, anche per la consistenza del suo dialogo più ovvio che incisivo od intenso, con effetti sicuri ed attraenti.

La Compagnia diretta dal De Lullo, grazie alla sapiente impostazione registica di questi, eccellente e generoso collaboratore del Patroni, ne ha curata la realizzazione con un ingegno ed un impegno a cui non erano estranei, «albo signanda lapillo», né l'ammirazione né il piacere degli interpreti nei confronti del testo. Piena di fervore Rossella Falk aveva proclamato, ad un suo intervistatore, che la commedia le sembrava destinata a segnare una tappa nella storia, addirittura, del nostro teatro, per il suo assunto, per il suo stile, per le vicende dei suoi personaggi «che hanno il pregio di portare alla ribalta la quotidiana esistenza di ognuno» (di ognuno, chi?). Che noi non si sia del tutto d'accordo su ciò, non ha importanza, mentre molto ci piace e ci rallegra questo entusiasmo, questo atto di fede di una interprete. Per camminare, il teatro ha bisogno della fede dell'attore intelligente, congiunta all'intelligenza dell'autore. A questo spettacolo fede ed intelligenza, da qualunque parte lo si voglia considerare, non sono certo mancate.

D'amore si muore è stata posta in scena e diretta da Giorgio De Lullo con vigile sensibilità e con molta vivezza di particolari, e non gli vanno lesinati né lodi, né riconoscimenti. Il De Lullo ha anche interpretato la parte di Renato, riuscendo a porne in evidenza la «impossibilità». Rossella Falk s'è sacrificata con cordiale intelligenza e con bella efficacia nella figura equivoca di Elena Davidson eccedendo, forse, per

istintiva reazione comprensibile al suo personaggio, in austerità; Anna Maria Guarnieri ha disegnato con piacevole e femminile immediatezza quella (certamente la più umana) di Tea; bravissima «diva del disco» Elsa Albani. La semplice e borghese logica di Eduardo è risultata con chiarezza dalla recitazione pacata di Romolo Valli. E sono da ricordare poi l'impegno di tutti, l'Orsini, il Pernice, il Nardi, il Maranzana, la Marchesini; la De Fernex (invogliante cameriera «in cerca di lavoro»), la Gabrielli nelle vesti della madre di Eduardo. Le scene disegnate da Pier Luigi Pizzi, forse troppo macchinose, tutti i riflettori allo scoperto in una strana ragnatela (ce ne saranno stati almeno quaranta) hanno accentuato quel procedimento cinematografico cui s'è fatto cenno.

Molta musica di dischi, ed una canzone di Lelio Luttazzi. Pubblico di grande eccezione e successo molto vivo, tra ripetuti applausi anche a scena aperta e chiamate agli interpreti e all'autore.

MARIA STUARDA di Schiller col Teatro di Düsseldorf

Secondo spettacolo del Festival, la *Maria Stuarda* di Federico Schiller, recitata in tedesco dalla Compagnia dello Schauspielhaus di Düsseldorf. E' stato un ritorno per parecchi aspetti interessanti ed utile. Di Schiller, in Italia, il pubblico, si può dire, ha perduto addirittura la nozione; e tutto ignora. Dalla infatuazione romantica e post-romantica dell'Ottocento, da quando cioè i nostri attori massimi fecero dei suoi drammi sonanti i loro cavalli di battaglia, e Verdi si servì di alcuni dei suoi capolavori (*La congiura del Fiesco*, la *Luisa Müller*, *I Masnadieri*, il *Don Carlos*) per cavarne alcuni dei suoi propri, fino al cader del secolo,

la sua opera splendette sulle nostre ribalte in interpretazioni memorande nonostante le manipolazioni esecrabili delle non certo peregrine o fedeli traduzioni del Maffei.

Proprio con la *Maria Stuarda*, Adelaide Ristori colse in tutto il mondo successi clamorosi. Ma il tono stesso delle ora dette traduzioni del Maffei, e l'assenza di altre meglio adatte al nostro gusto, posero un limite alla fortuna, del resto sempre inadeguata alla sua sostanza lirico-drammatica, del teatro schilleriano. A far bene i conti si constaterrebbe che le rappresentazioni notevoli di Schiller in Italia si potrebbero numerare sulle dita delle mani. Una ripresa in grande stile si ebbe, appunto a cura della Biennale, con l'allestimento dei *Masnadiери* rappresentati all'aperto, nella regia di Guido Salvini, nel Giardino delle Mostre, là ove quest'anno rimetteremo piede per ascoltare *La rosa di zolfo* di Aniante. Nella cronologia dei Festival veneziani del Teatro drammatico, quella manifestazione rimase, malgrado certe pavidie mutilazioni del testo pletorico e roboante e le modificazioni stilistiche, una delle più singolari. La genialità poetica, grandiosa e torrenziale, vorrei aggiungere esplosiva, di Schiller par fatta apposta, in tempi come i nostri, per spaventare i registi e per sconfortarne le consuete velleità trasformistiche; la materia incandescente della poesia di Schiller è tale, infatti, che non potendo ridurla ai propri modi e alle proprie trasfigurazioni sceniche, come si fa generalmente con Shakespeare, la si abbandona all'ombra mite degli scaffali nelle biblioteche.

Maria Stuarda venne alla luce sulle scene del Teatro di Weimar, auspice Goethe, la sera di quello stesso giorno in cui Napoleone, auspice il sacrificio di Desaix, vinceva la battaglia di Marengo, il 14 giugno del 1800; e fu essa

medesima una battaglia simbolica sferrata contro i nemici del Còrso, una specie di ultimo grido della controriforma: sotto, sotto, antibritannica da capo a fondo, colpì la biblica ipocrisia inglese, riassunta nella figura della grande Elisabetta; cattolica esaltò la esuberanza sentimentale, la pietà e l'eroismo regale di Maria di Scozia e di Francia; contrappose le due rivali l'una all'altra in quel patetico quinto atto che sciolse in lacrime, per oltre mezzo secolo, le platee d'Europa, creando un alibi morale all'odio napoleonico contro l'imperialismo della «perfida Albione». Perciò ci sorprende, oggi, che la Staël non ne abbia intuito, allora, lo spirito che l'anima, così contrastante col suo, limitandosi ad esaltarla soltanto come la più commovente e la meglio concepita delle tragedie schilleriane.

Estraneo, anche per ragioni contingenti inerenti alla condizione degli studi, alla realtà storica della figura e delle sciagure di Maria Stuarda, che egli ignorò, tutto intento a rappresentare la umanità femminile della protagonista, secondo la tradizione pietistica, superando l'epica rivoluzionaria dei suoi *Briganti* e quella repubblicana del suo *Fiesco*, nonché la struttura monumentale del *Don Carlos* e del *Wallenstein*, Schiller immerse la sua *Stuarda* in una passionalità accesa nella quale avvertì, per la prima volta, il respiro e il fremito di quella di Racine, e dipanò il suo intreccio di sentimenti, alieno da propositi sociali o politici, con un equilibrio ed una sapienza di movimenti scenici, con una potenza di commossa ricerca psicologica, mai attinte prima, mai eguagliate poi; neppure, forse, nel pur grandissimo *Guglielmo Tell*. E' facile quindi spiegarsi la fortuna della tragedia; specialmente è facile comprenderne, indipendentemente dai suoi altissimi valori poetici e letterari, per-

ché essa si prestasse al gioco di quelle attrici tragiche di eccezione, che avevano il dono di poter vivere e ripetere sulla scena così i grandi tormenti del cuore come i movimenti più profondi dell'anima femminile. E ci si può perfino meravigliare che nella sua ben nota sete di repertorio lirico adeguato al suo temperamento di tragica amorosa, Eleonora Duse non sia stata messa in grado di scoprire, mediante una traduzione degna, che Boito, per esempio, avrebbe ben potuto prepararle, questo ruolo formidabile che avrebbe segnato ancora un punto all'attivo, nell'accostamento della sua arte a quella di Adelaide Ristori e della Tessero. La tradizione, si vorrebbe dire il culto dello spettacolo schilleriano, non è mai venuta meno in Germania, dove, anzi, essa è divenuta, durante le rivoluzioni teatrali della fine dell'Ottocento, e di questa prima metà del Novecento, una specie di monumentale e tempestoso banco di prova così della regia da Otto Brahm e da Reinhardt in poi, come del talento degli attori dalla Sorma alla Thimig al Moissi, ecc.; come, infine, delle virtù organizzative dei teatri nazionali e regionali, splendidamente fioriti, in gara tra loro, in vista di una più moderna sensibilizzazione della estetica e della tecnica scenica. In mezzo ai tentativi di ogni genere, per quanto audaci, maturati anche dopo lo sconquasso della seconda guerra, Schiller è rimasto, tra tutti i grandi tedeschi del passato, come una specie di faro luminoso della poesia teatrale nazionale, da cui non si possa né si debba prescindere, nella fedeltà allo spirito stesso di quello «Sturm und drang» donde egli è idealmente partito. La rappresentazione della *Maria Stuarda*, offertaci dello Schaufspielhaus di Düsseldorf, ha qui fornito una testimonianza di codesta fedeltà;

indenne nella sostanza ma agiornata nel gioco dei mezzi espressivi destinati a porre in ulteriore evidenza il valore del testo.

Il Teatro di Prosa di Düsseldorf, fondato più di mezzo secolo fa da Gustavo Lindemann e da Luisa Dumont, nell'anno medesimo in cui Reinhardt fondava a Berlino il suo famosissimo Deutsche Theater, ha una storia e una tradizione di nobili e cospicui successi che l'incendio di guerra che lo distrusse nel 1943 poté interrompere, ma che rinacque con rinnovata vitalità e fecondi risultati. Dal '55 è diretto da Karl Heinz il quale dette inizio alla sua opera di soprintendente facendo rappresentare, con significativo ardimento, il *Grande teatro del mondo* di Pedro Calderón de la Barca. Il suo repertorio classico e moderno è oggi uno dei più complessi, vistosi e impegnativi; alla varietà culturale di esso concorrono spesso registi e attori stranieri; il nostro Strehler, per esempio, vi allestì i *Giganti della montagna* di Pirandello, *I demoni* di Fabbri e *Questi fantasmi* di Eduardo de Filippo.

La regia della *Maria Stuarda* è una delle più apprezzate tra le numerose di Karl Heinz. La tragedia schilleriana, ridotta peraltro in sette quadri e in due parti, ha avuto due drammatiche ed eccellenti interpreti principali in Maria Wimmer (Elisabetta) e in Heire Marie Hatheyer (Maria Stuarda), due attrici eccezionali per intelligenza, potenza di mestiere e prestanza fisica. Impossibile e inutile nominare gli altri interpreti legati tutti insieme da un profondo e sostanzioso affiatamento nella cornice scenografica di Jean Pierre Pommelle. Musiche di scena di Enno Dorgend. Anche questo spettacolo è stato coronato dal successo più lieto. La Compagnia germanica fu calorosamente festeggiata.

Gino Damerini

SPOLETO

da Vito Pandolfi
inviato

FESTIVAL DEI DUE MONDI

Il compositore italo-americano Gian Carlo Menotti ha realizzato a Spoleto, nel mese di giugno 1958, un « Festival dei due mondi » per rappresentazioni di opera, prosa e balletto, di livello artistico non comune e per un pubblico di eccezione, soprattutto straniero.

Giancarlo Menotti con una sua iniziativa personale, a lungo elaborata sia sotto il profilo artistico che sotto quello organizzativo, ha dato il via ad un originale Festival, chiamato « dei due mondi », perché inteso a raccogliere e a mettere in luce le migliori forze giovanili sia italiane che degli Stati Uniti ed europee in genere. Per un mese Spoleto ha visto svolgersi una serie di spettacoli — opere, balletti, drammi — alcuni di qualità eccezionale, altri più discutibili, ma in ogni caso interessanti tanto sotto l'aspetto culturale che sotto l'aspetto della novità e del risultato teatralmente valido.

L'aspetto non abituale di questo Festival è che esso ha avuto la protezione di mecenati statunitensi ed italiani (ma soprattutto i primi) che hanno contribuito in modo determinante al suo impianto. Per il deficit che ne risultasse (si noti bene) il peso rischia di venir sostenuto dallo stesso Menotti, che del resto si era già impegnato di persona nel restauro di un delizioso teatro secentesco, il Caio Melisso, e nell'acquisto di un albergo atto ad ospitare gli ospiti più illustri del Festival, l'albergo del « Matto », ex-convento sulle pendici di Monteluco.

Questo Festival (miracoloso a dirsi) non ha uffici, non ha direttori, dattilografe, uscieri (1). Chiunque può liberamente parlare al maestro Menotti. L'intera organizzazione è sostenuta da tre o quattro persone in tutto, alcune delle quali a titolo di puro entusiasmo.

*Menotti ha un po' costruito questo Festival su una misura, preoccupandosi a preferenza della perfezione artigiana e della funzionalità, piuttosto che di un rigore critico nella scelta. Questa è la sua indole anche come artista. Non è detto comunque che l'esperienza di quest'anno non serva a correggere taluni manifesti sbandamenti di gusto. Ad esempio, per limitarci al nostro tempo, a migliorare la scelta dei drammi da rappresentare, per cui si sono impiegate tante e così preziose energie, che sarebbe stato invece necessario ed opportuno mettere al lavoro in compiti di ben più valido impegno artistico. Il primo dramma, *La luna per i bastardi di O' Neill*, che i lettori di « *Dramma* » conoscono bene per essere stato pubblicato inedito, nel fascicolo speciale di settembre 1957 (n. 251-52) nella versione di Amleto Nicosi, lascia intimamente perplessi, come del resto ha osservato fin dal suo primo apparire la stessa critica americana, per la fragilità e il sincretismo della sua ispirazione.*

*La compagnia che José Quintero ha radunato appositamente per realizzare qui *La luna per i bastardi* puntava su di un elemento giovanissimo e straordinariamente dotato: Colleen Dewhurst, che del personaggio di Josie ha fatto una figura ardente nelle sue passioni e nei suoi tormenti, con un'arte la cui principale ed essenziale qualità è la schiettezza.*

Colleen Dewhurst è stata ora dolce, ora vigorosa, ora drammatica, ora interiormente commossa, smarrita, con istintiva autorità scenica,

(1) Lo abbiamo capito subito. Non avendo ricevuto (ad una rivista come la nostra che va in tutto il mondo) la più piccola notizia, né programmi né foto, abbiamo scritto « pregando » di metterci in grado, giornalmisticamente, di poter assolvere il nostro compito verso i lettori. Non abbiamo ottenuto risposta. E questo ci sembra non più « miracoloso » ma poco gentile.

con una spontaneità ed una freschezza che la rendevano pienamente espressiva di tensioni vitali. Le faceva coro Farrell Pelly, un padre caratterizzato minutamente e con ammirevole verità scenica, anch'egli ora grottesco ora umile e commosso con una gamma sorprendente di colori. Richard Kiley (James) ha fatto in genere ricorso alla convenzione teatrale: ma il suo artificio è sempre rimasto sobrio, di sicura presa sullo spettatore. David Hooks (il proprietario Harder) e Paul Milikin (un fratellino di Josie), in due parti minori, hanno offerto al dramma parentesi divertenti e assai ben calibrate. Il merito di questa così brillante e tersa resa scenica va tutto naturalmente al regista José Quintero di cui nell'intero spettacolo si è avvertita la direzione salda e omogenea, a cui si devono gli accorti chiaroscuri dei toni, le vivide composizioni plastiche dei personaggi, la cruda ed espressiva raffigurazione di questo mondo, diciamo pure delle tenebre, nei suoi movimenti più torbidi e strazianti, nei suoi aggrovigliati nodi tematici, da Quintero risolti con violenta chiarezza di visione.

Nel ringraziare gli interpreti, sul volto genuino e trepido di Colleen Dewhurst abbiamo visto scorrere una lacrima, naturale catarsi di una così intensa emozione.

Per L'Arlesiana vogliamo credere a propositi coscientemente orientati verso la rivendicazione della musa patetica e «larmoyante», ardente e pudica? Potrebbe essere, ma è altrettanto probabile che sulla sua scelta abbiano influito anche considerazioni dettate dalla ricerca dello spettacolo per lo spettacolo, dalla soggezione ormai quasi istintiva a questo nuovo idolo del mondo moderno, officiato in funzione magica dall'elemento catalizzatore e sovrastante della regia, con la sua nuova casta di egemoni. I due fattori concomitanti possono sve-

lare il mistero per cui, in un'atmosfera così sottilmente riflessa nei gusti e nelle predilezioni, abbia potuto piantare le sue tende lo stantio drammatone di Daudet.

Riscontriamo in esso un incontro non fortuito tra il naturalismo folkloristico e i convenzionali casi di cui il peggior romanticismo scoprì il sotterraneo potere sui cuori teneri. La materia regionale a cui Mistral diede pura veste poetica in «Mireille», trova qui un inquadramento alla Sardou, senza che si siano saputi rinnovare né personaggi, né vicende, né linguaggio.

Nel gorgo del teorema teatrale scompaiono le qualità di piacevole umorismo e di fine evocazione lirica che fin dai tempi dei banchi di scuola conoscevamo caratteristiche di Daudet. Qui non resta che un canovaccio avanzante sui binari obbligati, debordante qua e là soltanto per dar luogo a stucchevoli effusioni sentimentali, a risapute sentenze.

Comunque non manca stoffa per vestire uno spettacolo, soprattutto se si prospettano i frusti motivi sotto l'angolo di visuale del candore, e se ci si permette qualche benevola ironia, da spargere evocando l'orgia coloristica di cui la Provenza è abituata a considerarsi vittima, alla ribalta e sulla pagina.

Inoltre si può contare sul validissimo apporto dei commenti, delle «ouvertures», dei cori, dei finali, composti a suo tempo da Georges Bizet, che risultano spettacolarmente dotati di una autentica vitalità. Raymond Rouleau ha preso decisamente sul serio il testo di Daudet e ha cercato di trarne nel miglior modo possibile effetti da «grand-opéra», spesso contrastanti con lo spirito bozzettistico del lavoro, spesso piuttosto ovii e insistiti. Abbondavano fra i personaggi gli animali, né sono mancati atteggiamenti dichiaratamente patetici. Le scene di Lila De Nobili secondavano questo indirizzo, tuttavia

con moderazione, a volte creando un'atmosfera realisticamente appropriata, aperta a immagini di interni ed esterni provenzali, grandiose e al tempo stesso delicatamente sfumate, in accordi di tono impressionista. Fra gli interpreti il solo che rivelasse una autentica personalità ci è sembrato Antoine Balpêtre (Balthazar), a cui la lunga esperienza ha conferito una schietta penetrazione di accenti. Gli altri, Sylvie Favre (L'Innocent), Pierre le Rumeur (Francet Mamai), Françoise Lügagne (Rose Mamai), Bett Schneider (Vivette), Denis Manuel (Frederi), Henry Vilbert (le patron Marc), hanno offerto interpretazioni decorosamente normali.

Vito Pandolfi

Il 30 giugno 1958, al Festival di Spoleto, la Compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli, ha dato una recita della nuova e bella commedia di Giuseppe Patroni-Griffi. *D'amore si muore* della quale, in questo stesso fascicolo, si occupa Gino Damerini da Venezia. Con tale recita si è chiuso il Festival, durato 26 giorni, con 55 spettacoli: 19 di lirica; 13 di prosa; 18 balletti; 5 concerti ed uno spettacolo popolare all'aperto.

Milano

DIALETTI E DELITTI

Quando il sole entra nel segno del Cancro, Milano si popola di assassini e di personaggi che parlano favelle di altre regioni. Intendiamo riferirci alla Milano teatrale. Sembra che un'estenuazione prenda, una volta conclusa la stagione ufficiale; e si cerchino antidoti, convulsi nel complicato studio dei delitti, o riposate distrazioni nel porgere orecchio a parlate del teatro dialettale. E' cosa che ormai si ripete da anni e che indubbiamente si confà con le abitudini. E' come andare al bagno all'Idroscalo.

Si sa quale sia il rango e l'andamento della stagione invernale a Milano: si varano i grossi spettacoli, si importano le regie, si

mettono a prova della contemporaneità testi del passato. Ciò è molto e può lasciare credere che il teatro, qui, sia una grossa macchina con tutte le sue pulegge a posto. Quello che manca, forse, lo fa intuire questa desolazione di delitti estivi, il risorgere dei dialetti. Manca, ma la nostra è induzione approssimativa, un teatro fondato sui costumi dell'Italia d'oggi e manca un linguaggio che le sia conferente. Per questo, d'inverno si sussulta di regie e di droghe e d'estate ci si riscuote a colpi di pistola e si cercano eterogenee parlate.

L'apparizione della Gheraldi-Severini ha dato inizio alla stagione *gialla*. Da più anni questi attori fanno coppia e coltivano il genere. Noi rimpiangiamo Cesarina Gheraldi attrice drammatica, ma tant'è. Ogni sera il pubblico va, sicuro di trovare l'assassino: c'è il rompicapo solo di identificarlo; ed è lieto dell'esistenza delle dande dell'ispettore nella problematica ricerca. Mancando al teatro le costellazioni delle idee, quelle delle fedi, il pubblico, davanti a un manifesto di questi spettacoli, *sa all'incirca quel che potrà vedere* e può contare su una propria attiva partecipazione. Non dimentichiamo che il grande teatro del passato, trovava le platee per metà già scienti di quel che veniva rappresentato e solo desiose di averne conferma. In piccolo in piccolo, il fenomeno si ripete nello schema che costruisce ogni giallo. E' un indovinello da sciogliere che viene proposto ad ogni spettatore. Sono complicazioni che gli vengono esposte e sulle quali lo si vuol fare inciampare. E' la giustizia finale che lo manda a casa tranquillo. C'è il morto, sì, e un bel delitto dà sempre qualche emozione, ma l'assassino lo si troverà e sarà punito. Elementare attesa che l'estiva stagione teatrale di Milano puntualmente appaga.

Al Sant'Erasmus, invece, al tea-

tro più moderno, al teatro circolare, si rifugiano, a turno, ai primi calori, i dialetti italiani. Ben vengano. Questa Milano europea non si recinge di una propria altezzosità, non presume far del proprio gergo una lingua (sia detto per Roma): si lascia invece prender l'orecchio dai dialetti fratelli e delle maggiori opere che quelli raccomandano. Ricordiamo, fra l'altro, nelle passate estati, un augusto Novelli e un Testoni. Quest'anno è stato il turno del Piemonte, o meglio di Torino, con la sua opera più significativa *Le miserie d' Mònsu Travet*. Come si vede, la favoleggiata ostilità fra le due grandi città del nord cede sempre posto a una attenta comprensione. L'opera è

fra quelle celebri. Vano è discorrere di più, tanto la commedia è conosciuta e classificata. Quel che conta è che, nonostante le ragnatele, in questa edizione accortamente rimosse, essa trova sempre un pubblico concorde, impensate risposdenze. Fausto Tommei, che questa volta ne è stato l'accorato ed efficace protagonista in una forma pressoché italianizzata, può vantarsi d'aver dato un po' i segni del nostro tempo a questa vetusta commedia. Per gli assassini e i poliziotti, per gli impiegati, maltrattati dalla burocrazia statale, parlino straniero o no, piemontese o no, di questi giorni a Milano, applausi a non finire.

Vittorio Vecchi

TEATRO TV

Con *Caleidoscopio* di Cronin si ritorna indietro nel tempo: questo libro che ebbe molta diffusione tra noi attorno al 1939 è, pur nella anonimità di racconto, così legato al costume di quegli anni che par di vedere, attraverso i suoi personaggi, tutta la patina ufficiale di allora in una rappresentazione senza problemi di un mondo sostanzialmente ottimista. Cronin era l'autore più venduto in quegli anni, e i suoi libri la merce più richiesta proprio per questo suo essere fedele alla «incoscienza» dell'epoca. Eppure, passato il «diluvio», oggi, attraverso la riduzione televisiva di Anton Giulio Majano, quei personaggi, il vecchio medico tradizionalista, il giovane collega aitante e bravissimo, l'infermiera combattuta da opposti sentimenti e tutto quel mondo di pazienti che, nella loro varietà volevano simboleggiare l'umanità con troppo facili paragoni e richiami, conservano vivo un certo fascino e non ci fanno affatto sorridere.

Lo spettacolo televisivo è stato sin troppo impegnato, se vogliamo, troppo rigoroso: Majano ha impresso una struttura teatrale, ha spezzato l'azione conservandone il ritmo, ha dato l'emozione del film ad una lunga scena di operazione chirurgica, ed è riuscito così ad afferrare l'impaziente attenzione dello spettatore. Gli attori tutti lo hanno assecondato, brava la Valen-

tina Fortunato molto intensa a tratti, molto convincente e sensibile; manierato, ma in carattere col suo personaggio, Nino Besozzi; forse un po' troppo esuberante Otello Toso, il giovane medico in ascesa.

Il problema della scelta dei testi resta, comunque, un problema sul quale converrà ritornare perché, in fondo, la lacuna maggiore del repertorio televisivo di prosa è proprio qui, in questa sostanziale indifferenza dei contenuti che contrasta con l'attualità, con la forza drammatica della cronaca che tutta la televisione non dovrebbe mai perdere di vista.

Molto alla superficie è restato, anche, lo spettacolo diretto da Claudio Fino, *I cari inganni* di J.B. Priestley: niente da dire sull'allestimento, buoni gli interpreti — una Diana Torrieri piuttosto sensibile, un Roldano Lupi sostenuto ed efficace, un Bentivegna ricercato e persuasivo — e bravo anche il regista a non appesantire con eccessivi giri di carrello la rappresentazione. Ma, come le parole sembravano cadere nel vuoto; come questo genere, raffinatamente borghese, non riesce a dire nulla allo spettatore di oggi. La televisione, a volte, può proprio servire da *riprova* di un testo. *Il pellicano ribelle* di Enrico Bassano, pubblicata da «Il Dramma» quando comparve sulla scena, per esempio, rimane intatta, nell'edizione televisiva.

va, sia nello spirito sia nel contenuto, a dimostrare della bontà di un lavoro, della profondità misteriosa della parola, della contemporaneità di una situazione difficile — padri e figli — a giudizio reciproco. Terribile inchiesta di Bassano, forse, alquanto ingenuamente risolta, richiamando dall'aldilà, alla fine, il personaggio del padre a spiegare meglio il concetto. Ma Bassano ha talmente condensato nel dialogo, nello spirito, la dolente nota costante del dramma di incomprendimento, che tale artificio resta solo alla superficie e non intacca i meriti di un testo che la regia precisa, sovente nervosa e puntuale di Mario Landi, ha bene impostato e risolto. Veloce nei movimenti di macchina, sempre attento a non perdere di vista i suoi personaggi, ha bene espresso, dai volti in primissimo piano, l'intimità dolente di personaggi contemporanei. Lo spunto che ha dato vita alla commedia di Bassano è la leggenda del pellicano che per amore lascia che i figli si nutrano al suo petto squarciato. E Renzo Ricci, che sulla scena fu il primo e grande interprete, è stato un padre assai convincente che si è offerto con sobrietà e maturazione agli inquieti figlioli, bene interpretati da Fulvia Mammì, sensibile e persuasiva e Antonio Pierfederici, misurato e composto.

Non altrettanto bene possiamo dire della ripresa televisiva effettuata da Turchetti dell'atto unico di Raffaele Viviani *Vetturini da nolo* nell'edizione teatrale curata da Vittorio Viviani con Nino Taranto e Aldo Bufi-Landi. Le parole di Viviani, il testo di questo splendido poeta, di questo autore tutto ancora da scoprire alla televisione, meritano maggiore attenzione, più aderenza alla vita, alla realtà. Piuttosto che una ripresa dal teatro, bisognerebbe rappresentare Viviani con regie originali, portare il suo « dialetto-lingua » e il respiro di una città, alla ribalta con finezza di rappresentazione. *La borsetta* di Giuseppe Ciabattini è un « teledramma originale », assai breve. Vito Molinari ha cercato di trattarlo alla maniera di un film, e gli attori lo hanno bene assecondato, da Annabella Cerliani a Giuseppe Pagliarini. Ma, francamente, nonostante il loro impegno, e l'appropriato linguaggio « visivo », la sciattezza della parola e la povertà del testo, sono stati pregiudizievole.

Edoardo Bruno

PREMI ALLE COMPAGNIE, AGLI ATTORI, AGLI AUTORI - ATTIVITÀ DELLE COMPAGNIE PRIMARIE E DEGLI STABILI NELLA STAGIONE 1957-1958

■ Nella stagione 1957-58 hanno agito 30 Compagnie primarie di giro che hanno realizzato un incasso lordo complessivo di L. 581.750.164. Dette Compagnie hanno effettuato n. 4868 rappresentazioni di cui 2709 italiane e 2159 straniere, con una percentuale del 56% di recite italiane. I lavori rappresentati sono stati 153 di cui 103 italiani e 50 stranieri. Le novità italiane sono state 55 di cui 20 atti unici.

Nello stesso periodo hanno agito 9 Teatri Stabili e Regionali che hanno realizzato un incasso lordo complessivo di L. 181.420.554. Detti Teatri hanno effettuato n. 1215 rappresentazioni di cui 690 italiane e 525 straniere con una percentuale del 56,8% di recite italiane. I lavori rappresentati sono stati 49 di cui 29 italiani e 20 stranieri. Le novità italiane sono state 9.

Nella stagione 1956-57 agirono 30 Compagnie primarie che realizzarono un incasso lordo complessivo di L. 1.490.170.983. Furono effettuate 5110 rappresentazioni di cui 2770 italiane e 2240 straniere con una percentuale del 55% di recite italiane. I lavori rappresentati furono 170 di cui 119 italiani e 51 stranieri. Le novità italiane 35.

Nella stessa stagione agirono 7 Teatri Stabili che realizzarono un incasso lordo complessivo di L. 172.592.289. Furono effettuate 1029 rappresentazioni di cui 807 italiane e 222 straniere, con una percentuale del 72 % di recite italiane. I lavori rappresentati furono 38 di cui 26 italiani e 12 stranieri. Le novità italiane 5. In complesso nella stagione 1957-58 sono stati realizzati dalle Compagnie primarie e dai Teatri Stabili incassi lordi per complessive L. 1.763.170.718, con un incremento rispetto allo scorso anno di L. 100.407.446. Sono state effettuate n. 6083 rappresentazioni di cui 3399 italiane e 2684 straniere, con una percentuale del 56% di recite italiane. I lavori rappresentati sono stati 202 di cui 132 italiani e 70 stranieri. Le novità italiane sono state 64 di cui 20 atti unici.

Come avviene regolarmente, molti quotidiani e riviste riprenderanno queste cifre, che si pubblicano per la prima volta, senza citare la nostra Rivista. Preghiamo di farlo; noi lo chiediamo con molta cortesia, ma la legge sulla stampa ne fa obbligo.

■ La Presidenza del Consiglio dei ministri, Direzione Generale dello Spettacolo, sentito il parere di uno speciale Comitato di esperti e della Commissione consultiva del teatro ha concesso premi finali alle Compagnie di prosa che si sono particolarmente distinte nel corso della stagione 1957-58: Proclemer-Albertazzi e Vittorio Gassman, otto milioni ciascuna; Morelli-Stoppa, De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli e Gioi-Ninchi-Pilotto, sei milioni ciascuna; Cervi-Padovani-Ferzetti, cinque milioni; Nino Taranto e Cesco Baseggio, quattro milioni ciascuna; Villi-Santuccio, Calindri-Solari e Convegno di Milano, due milioni ciascuna. Sono stati inoltre attribuiti premi agli autori drammatici Aldo De Benedetti, Piero Mazzolotti, Paola Riccora e Lorenzo Ruggi; agli attori Olga Giannini Novelli, Jole Cristina Frigerio, Armando Migliari, Camillo Pilotto e Aldo Silvani, nonché al regista Guido Salvini. Altri riconoscimenti sono stati deliberati a favore degli attori Giovanni Grasso, Fernanda Monaldi Battiferri e Lilla Pescatori.

■ Nel fascicolo speciale di settembre, pubblicheremo il bilancio dettagliato dell'attività delle Compagnie di prosa di giro, nella stagione teatrale 1956-57.



GRIDARIO

ELEONORA DUSE: cento anni dalla nascita il 3 ottobre 1958. In questa stessa rubrica (fascicolo 59, aprile scorso), abbiamo ricordato che in ottobre dobbiamo celebrare i cento anni dalla nascita della Duse: un ricordo doveroso, come italiani e come teatranti. Abbiamo scritto: «Tra le iniziative, la prima fra tutte dovrebbe essere, da parte dello Stato, l'emissione di un francobollo commemorativo, poiché tale mezzo di diffusione costituisce la propaganda più efficace, duratura e gradita a centinaia di migliaia di persone in tutto il mondo».

Ci siamo fatti premura di inviare una lettera ed il fascicolo al Ministro per le Poste e Telecomunicazioni, on. Bernardo Mattarella, con preghiera di interessamento. Dal Ministro abbiamo ricevuto la seguente risposta: «Egregio Direttore, rispondo alla sua gentile lettera del 16 aprile u.s., con la quale ella chiede che questa amministrazione provveda all'emissione di un francobollo commemorativo di Eleonora Duse, nel centenario della nascita.

«Al riguardo, sono spiacente di doverle comunicare che, pur apprezzando altamente i motivi della richiesta, non è possibile aderirvi, in quanto il Consiglio dei Ministri, cui spetta ogni decisione in merito, ha già definito il programma delle emissioni speciali di francobolli per il 1958, eliminando, per ragioni di limitazione, molte altre proposte ugualmente meritevoli di considerazione.

«La ringrazio per l'invio della sua Rivista, e la saluto cordialmente. F.to Mattarella».

Il francobollo, dunque, non ci sarà. Peccato. Ringraziamo ugualmente il Ministro della cortese attenzione. Avremo invece, per l'immediato, cordiale e premuroso interessamento della Direzione Generale dello Spettacolo, varie manifestazioni in città diverse, ad incominciare da Vigevano, dove la Duse è nata; tali manifestazioni sono già allo studio e man mano che prenderanno pratica fisionomia, ne daremo notizia.

■ Mario Ferrari ha lasciato Torino e la Compagnia Stabile della Città, dopo due anni di permanenza. Il primo anno in qualità di attore; il secondo come vice-direttore e direttore amministrativo. Attore personale e pregevole, uomo di esemplare rettitudine, accorto amministratore dei beni altrui, Mario Ferrari, nel salutarci, ci ha detto di aver lasciato volontariamente il suo posto, di aver dato le dimissioni e di essere restato fermo nel confermarle ai tentativi molto cortesi di trovare un accomodamento per la continuazione del suo apprezzatissimo operato da parte del Comune e della Direzione Generale del Teatro.

La Stagione 1957-58 al Teatro Stabile di Torino ha avuto questi risultati: 157 recite, con 6 commedie: 4 italiane, 2 straniere. Complessivamente, le commedie sono state replicate 167 volte. Si sono avute in totale 37.959 presenze, così divise: 4166 omaggi; 14.776 a prezzi ridotti; 19.007 a prezzi interi.

Media per spettacolo, 227; massima 375 (*Congiura de' pazzi* di Alfieri) minima 172 (*Un caso clinico* di Buzzati). Incassi: 20.273.501 lire; in me-

dia per replica 121.398 lire. Massima media 190.226 per *Bertoldo a corte*; minima 74.664 per *Un caso clinico*. Costo medio del biglietto: L. 600. Il Teatro Stabile di Torino ha pagato: 59 dipendenti fissi e 36 avventizi. Gli attori sono stati 28; le comparse 13; i tecnici 19; i musicisti 1; gli scenografi 3; i costumisti 1; i funzionari e gli impiegati 9; gli insegnanti della scuola di recitazione 3; le maschere, i custodi, gli addetti alla pulizia 11; i componenti il gruppo direttivo 7. La «Gazzetta del Popolo» di Torino, del 21 giugno 1958, ha pubblicato quanto segue, con questo titolo e sottotitolo: «*La congiura de' pazzi* ha salvato il nostro Stabile - Il deficit della stagione 1957-58 è di 5 milioni e mezzo - Gli incassi previsti in 23 milioni e 400 mila lire sono stati in effetto di soli 18 milioni - Aria di burrasca per l'immediato futuro del teatro.

«Non tutto procede senza intoppi al Teatro Stabile Città di Torino: anzi, spira una certa aria di burrasca, nonostante la stagione 1957-58 non si sia conclusa sotto un profilo disastroso. La Commissione comunale che si occupa dell'attività del Teatro Stabile

si è riunita in Municipio, presieduta dal Sindaco: il direttore artistico Gianfranco De Bosio è stato riconfermato, ma con un contratto solo annuale e non più biennale.

«Ciò prelude a una determinata impostazione della politica da seguirsi nel reggere le sorti del Teatro Stabile, che dovrà avere, per l'immediato futuro, una sicurezza economica data da riduzione di spese, da incremento di introiti, da più stretti legami tra pubblico e Teatro, sì da ridurre il deficit di bilancio.

«Il bilancio della stagione 1957-58 non è stato approvato: la discussione, già iniziata, è stata rinviata a una prossima riunione. Sostanzialmente si ha un disavanzo di cinque milioni e 445.278 lire, maggiore del preventivo di 3.995.278 lire. Infatti le entrate sono state pari a 72.469.756 lire (invece di 74 milioni 900.000 lire previste) e le uscite pari a 77.915.034 lire (invece di 76.350.000 lire preventive).

«Gli incassi da spettacoli erano previsti in 23.400.000 e sono stati in realtà di soli 17.945.653 lire. Questo dispiacere dato al Teatro Stabile dagli spettatori torinesi non è stato allietato da altri maggiori proventi, almeno nella misura necessaria da far combinare il preventivo con il consuntivo. Immutati sono stati i contributi dello Stato (20 milioni) e del Comune (26 milioni); leggermente inferiori quelli dell'Istituto del Dramma italiano (1.300.000 invece di 1.500.000) e i proventi vari (1.886.932 invece di 2 milioni). Superiori al preventivo sono stati gli introiti da enti locali (2.540.000 invece di 2 milioni), ma davvero provvidenziale è apparso il contributo di due milioni e mezzo giunti dalla Direzione Generale dello Spettacolo per la *Congiura de' pazzi* nel ciclo di rappresentazioni alfierriane.

«Solo sette giorni di programmazione e sette repliche (quattro a Torino) ha avuto la tragedia alfierriana, giunta ultima a sanare una situazione che minacciava di diventare drammatica per l'accoglienza riservata dal pubblico al repertorio messo in cartellone. Infatti, dopo *Bertoldo a corte*, che ha avuto vivo successo ma è costato molto più del preventivo, *Ore disperate* hanno preannunciato il declino del consenso degli spettatori che *I nostri sogni* sono riusciti solo in parte a fermare. *Un caso clinico* diventava la situazione dello Stabile all'inizio del secondo ciclo di rappresentazioni, allorché gli abbonamenti si sono ridotti da 1004 a 452, con contrazioni del 40 per cento per le "pri-

LETTERE NON INUTILI

Si preparano iniziative per commemorare in tutta Italia i cento anni dalla nascita di Eleonora Duse. Stefano Vittadini, direttore del Museo Teatrale alla Scala, squisito gentiluomo, appassionato intenditore e bibliofilo, che ha fatto della «Biblioteca Livia Simoni» un vero gioiello che onora moltissimo Milano che la possiede e l'Italia tutta perché patrimonio nazionale, sta preparando — con la Direzione Generale dello Spettacolo — una Mostra dusiana, appunto alla Scala di Milano, per l'autunno. Egli sta raccogliendo cimeli e ricordi della grandissima Attrice. A Stefano Vittadini passiamo questa interessante lettera:

«Gentilissimo Lucio Ridenti, ho visto nei n. 260 del maggio scorso, di "Il Dramma", a proposito del "Primo centenario della nascita di Eleonora Duse", l'invito ad organizzare una degna celebrazione della data di ricorrenza. Palmieri, critico de "La Notte", nel suo commento, riportato in "Il Dramma", chiede per la commemorazione della grandissima, inarrivabile e inimitabile Attrice delle "testimonianze acute, delle intuizioni critiche, delle illuminazioni, della serietà" e ritiene che i veramente idonei sono pochissimi: una mezza dozzina al massimo. E Lei, Lucio Ridenti, chiede al Palmieri di mettere fuori quei sei nomi. Ora io mi permetto, benché sconosciuta, di metterne intanto fuori uno. Le accludo una lettera che la prego di voler leggere: è di Camille Maillarmé, l'italiana di Francia, come la chiamò Gabriele d'Annunzio, vecchia amica della Duse, prima traduttrice in francese del teatro di Pirandello, e che ha appunto pronto non un libro sulla Duse, ma una raccolta di documenti e lettere inedite della grande Attrice che si vuol commemorare. Madame Camille Maillarmé vive alla periferia di Firenze, ormai vecchia e sola, letteralmente nelle rovine della sua casa che fu distrutta da un bombardamento, tra il terrore fantasticamente inverosimile di un giardino di sogno che coltivava personalmente. Per il terreno di quel giardino le furono offerti parecchi milioni. Avrebbe potuto con quelli andarsene in Francia a vivere comodamente. Ha preferito rimanere nella miseria fiorita di rose della sua Firenze che adora. Se lei lo credesse utile di mettersi in contatto con questa creatura d'elezione, vera sorella d'anima di Eleonora Duse, di cui possiede preziosissimi ricordi (una bambola che ha accompagnato l'Attrice fin dall'infanzia, doni poetici e singolari di Gabriele d'Annunzio alla Duse, ecc.) può scrivere o trovarla a Firenze, via Bezzuca, 8. Sono fermamente convinta che averle, con questa mia indicazione, gentilissimo signor Ridenti, indicata una fonte preziosissima per rendere veramente degna la celebrazione del centesimo anno di nascita di Eleonora Duse. Chi le scrive, perché non le rimanga del tutto anonima, è figlia di un'attrice veneziana dell'Ottocento, sorella di un ventenne aspirante attore che è morto volontario nel 1915 nell'Isonzo; ha tentato lei stessa di andare "in arte" come si diceva una volta e di questa vocazione familiare rientrata ha serbato un'imperitura passione per l'arte drammatica in generale e per la Sua cara e ardente rivista "Il Dramma" in particolare. Con la più viva e profonda simpatia. Elena Huhr Maino».

me" e del 65 per cento per le repliche.

«La mancata rappresentazione del *Dongiovanni involontario* ha provocato un incidente che si è ripercosso al di fuori dell'ambiente del Teatro con una sempre minor affluenza di pubblico, tanto che *L'ultima stanza* minacciava di diventare l'ultimo spettacolo del nostro Stabile, registrando solo più 2963 spettatori, dei quali 1265 paganti prezzi interi, 1115 prezzi ridotti e 533 gratuitamente, rispetto ai 10.403 spettatori del *Bertoldo a Crete* (7859 a prezzi interi, 1838 a prezzi ridotti, 706 omaggi).

«A questo punto *La congiura de' pazzi* salvava la situazione: con 2623 spettatori (in sette repliche invece delle 16 dell'*Ultima stanza*) dei quali 1588 paganti prezzi ridotti, 650 interi e solo 385 omaggi. Non era tanto l'incasso che riportava in equilibrio il bilancio, quanto il contributo della Direzione Generale dello Spettacolo. «V'è da rilevare però che le presenze totali di 37.959 unità sono superiori a quelle registratesi in stagioni e gestioni precedenti, allorché il Teatro era ancora "Piccolo" e non "Stabile". Il nostro Stabile rappresenta, al termine della stagione 1957-58, un successo rispetto agli anni scorsi e il suo deficit è di gran lunga inferiore a quello registrato dai Teatri di Genova, di Roma o di Palermo che è stato addirittura sciolto. Solo il Piccolo di Milano costituisce sempre l'eccezione».

«A Torino, il 30 maggio 1958, è stato inaugurato un nuovo teatro. Non stupite: proprio un nuovo teatro, ricavato da un decrepito cinema di piazza Castello, il cuore della città. Il vecchio cinema si chiamava «Romano» ed il locale, prima di ripiegare sullo schermo, fu uno dei molti «varietà» di Torino. Al tempo del cinema muto, davanti al «Romano» si reclutavano le comparse: un luogo, quindi, famosissimo. Per farne un teatro, essendo già sotterraneo, hanno scavato tre metri più giù (sopra c'è la Galleria Subalpina, ed è appunto per la sistemazione di questa, che la Reale di Assicurazioni ha rifatto il locale) ed hanno creato una sala accogliente ed elegante di seicento posti. L'ha inaugurata, davanti ad un pubblico festosissimo, Vittorio Gassman, con un «Recital» del quale parliamo in una delle pagine illustrate. Subito dopo, il nuovo teatro ha iniziato la sua vita regolare con la Compagnia Calindri, poi con la tournée *L'équipage au complet*, ecc. Naturalmente un teatro di modesta capacità, anche se lussuoso ed accogliente come il «Nuovo Romano» — così lo hanno ribattezzato — è anche destinato a spettacoli d'ecce-

zione, compresi quelli cinematografici. Intanto a Torino stanno rammodernando, dal pavimento, alle poltrone, velluti, ori, ecc., quel gioiello che è il Teatro Carignano: si riaprirà in ottobre.

■ *La nave* di Gabriele d'Annunzio ha cinquant'anni. Per ricordare tale avvenimento, il 5 luglio 1958, al «Vittoriale degli Italiani» di Gardone Riviera, si terrà una manifestazione commemorativa con una prolusione del nostro Gino Damerini, scrittore e critico, che fu compagno d'armi di D'Annunzio e dell'amicizia del Comandante fu onorato e conservò tutta la vita. Gino Damerini ha scritto alcuni volumi su D'Annunzio e principalmente lo splendido volume «D'Annunzio a Venezia». Seguirà la recita di alcuni brani della tragedia, interpretati in costume da Anna Proclemer e Tino Carraro, sulla tolda della nave «Puglia». Questa parte costituirà il nucleo televisivo della TV in presa diretta, a cura di Lyda Ripandelli. *La nave*, come è risaputo, fu rappresentata la prima volta l'11 gennaio 1908, al Teatro Argentina di Roma, dalla Compagnia Stabile di quel tea-

Importante

IL PROSSIMO NUMERO DI AGOSTO NON USCIRÀ, SECONDO LA CONSUETUDINE ESTIVA, POICHE' SARA' DOPPIO IL NUMERO DI SETTEMBRE PER LA APERTURA DELLA NUOVA STAGIONE TEATRALE

tro, diretta da Ferruccio Garavaglia, che interpretò la parte di Marco Gratico; Basiliola fu Evelina Paoli; Sergio Gratico, Galvani. Lo scenario fu ideato da Duilio Cambellotti e la nave «Totus mundus» venne costruita sul vastissimo palcoscenico dell'Argentina dal «fumarolo» teverino Cuppelin. Ildebrando da Parma (Pizzetti) compose le musiche; per i cori agì la scuola di Santa Cecilia. Furono spese centomila lire. L'incasso fu di 28.000 lire. Vi assistettero il Re e la Regina.

■ *La commedia degli equivoci*, di Shakespeare, verrà rappresentata il 3 luglio 1958, al Teatro Romano di Verona, nel corso del Festival veronese del Teatro drammatico. Gino Damerini, nostro inviato, ne dirà nel numero prossimo, unitamente a quanto è stato fatto al Festival della Prosa di Venezia, dopo la *Maria Stuarda*, poiché la nostra rivista «chiude» tecnicamente per la

stampa il 30 giugno, dovendo il fascicolo essere in vendita il giorno 10 luglio in tutta Italia. La traduzione di *Comedy of errors* è di Gerardo Guerrieri; la regia di Mario Ferrero. L'organizzazione è affidata a Carlo Alberto Cappelli. Interpreti principali: Arnoldo Foà, Edda Albertini, Pina Cei, Augusto Mastrantoni. Subito dopo Verona, la commedia verrà rappresentata in altri teatri italiani, fra cui quello romano di Ostia.

■ **Donadieu**, di Fritz Hochwalder, verrà rappresentata il 5 luglio 1958 nella Piazza Vecchia di Bergamo Alta. Di questo autore abbiamo pubblicato nel fascicolo del gennaio 1956 la commedia *Hôtel du Commerce* con una nota introduttiva sull'opera di Hochwalder, di Italo Alighiero Chiusano. La traduzione di *Donadieu* è di Anna Maria Famà; gli interpreti principali, Pilotto, Santuccio, Sbragia, Delia Pezzinga, Giangrande, Hintermann. Regia di Enrico Cologimo. *Donadieu* è la cronaca drammatica di un fatto di fede e di sangue nella Francia dilaniata dalle guerre di religione. Lavoro d'ordine essenzialmente intimistico e psicologico, *Donadieu* si svolge sullo sfondo storico delle grandi lotte religiose del secolo XVII. La vicenda, cupa, di una allucinante drammaticità, fu suggerita all'autore da una ballata del poeta romantico svizzero Conrad Ferdinand Mejer (1825-1898), dal titolo: *Die Füße in Feuer* (I piedi sul fuoco), e narra di un episodio (i cui contorni certamente sfumano nella leggenda) che sarebbe avvenuto nella notte fra il 27 ed il 28 giugno dell'anno 1629, nel castello di un nobile ugonotto, poche ore dopo la grazia di Alais concessa, com'è noto, da Luigi XIII e dal cardinale Richelieu, dopo la capitolazione di La Rochelle. L'azione descritta nei tre atti si svolge in un castello sperduto, a metà strada fra Alais e Nîmes, presso il villaggio di Galargues, piccola località della Francia meridionale. Padroni ed ospiti, fuggiaschi in uno spettacolo da retrovie di miseria e di disfatta, sono senza notizia alcuna degli avvenimenti bellici, dopo la caduta di La Rochelle. Il castellano — Isacco di Donadieu — è un nobile, austero ugonotto, violento, fanatico dell'idea, che vive tuttora con la speranza di poter vendicare la consorte, trucidata in una incursione di alcuni soldati di Luigi XIII, sei anni prima. L'intero dramma si svolge in una unica notte, quella stessa seguita alla fine delle ostilità ad Alais.

■ Lorenzo Ruggi ha commemorato Ruggero Ruggeri a Fano, città natale del grandissimo attore, il 29 giugno

1958. Il 20 luglio prossimo si compiono cinque anni dalla morte di Ruggeri. Ruggi lo ha ricordato con una semplice, umana e commovente orazione, ispirata al desiderio di legare il nome di Ruggeri ad una iniziativa pratica, destinata a rinnovarsi ogni anno: un premio teatrale e relativa rappresentazione delle opere. Il «Premio Ruggeri» è stato vinto da tre autori nuovi alle esperienze della scena: *Viaggio verso lo zero* di Giuliano Parenti (recitato dal Campogalliani di Mantova); *Sposi per necessità* (Piccolo Teatro di Parma); *La morte d'oro* di Vincenzo di Mattia (Sada di Genova Sestri). I tre atti sono stati, nell'ordine, presentati da Giuseppe Lanza, Cesare Vico Ludovici, Ghigo De Chiara, che facevano parte della Commissione. Gli atti unici sono stati vivamente applauditi.

■ Ai successi tedeschi ottenuti da *Non si dorme a Kirkwall* di Alberto Perrini, a Bonn, Mülheim, Augsburg e Krefeld, si è aggiunto quello nella Berlino occidentale ove la commedia è stata rappresentata dal Vaganten-Bühne in maggio. Georg Zizier, sul «Berliner Morgenpost», ha scritto tra l'altro: «Il Vaganten-Bühne ha fatto molto bene a presentarci questo divertimento basato su situazioni ricche di impertinenza e delicata ironia; ne è nato così uno spettacolo che non può certo temere la critica più severa e intransigente». L'ufficioso «Die Welt» definisce la commedia «solida novità teatrale colorita e costruita con grande padronanza della scena». E infine il «Tagespiegel» rileva: «Contro la dialettica goethiana, l'autore inserisce questo suo pilastro di architettura metafisica nel caseggiato profano del Teatro. Perrini è senza dubbio un teatrante abilissimo e ci presenta una Commedia dell'Arte all'italiana evoluta attraverso la prassi del Teatro Epico brechtiano. Grandi e meriti applauditi». Di questa fortunatissima commedia leggiamo nel settimanale «Arts» di Parigi (18 giugno, n. 675) una entusiastica critica da Praga, sulla rappresentazione in quella città.

■ Il Premio Teatrale «Ca' Foscari» che si assegna a Venezia è stato vinto da un medico: si chiama Sandro Brjini e la sua commedia ha titolo *Gli alberi e la città*. Il Premio è emanazione del Piccolo di Venezia, complesso universitario diretto da Giovanni Poli. Il bando era per autori di età inferiore ai 36 anni. La giuria ha scelto l'opera dopo averla vista rappresentata; giuria composta da una cinquantina di persone tra critici, letterati, autori, giornalisti.

■ Il Premio Nazionale «Francesco Vallecorsi» per un'opera teatrale che si assegna a Pistoia (250.000 lire) è stato vinto dalla commedia *I pesci* di Enzo Mauri di Roma. La Commissione ha segnalato altri lavori, i cui autori sono questi, in ordine alfabetico: Gianna Anguissola; Luigi Candoni; Mario Fratti; Paolo Levi; Mario Mattolini; Emma Parenti; Olga Rigotti; Carlo Trabucco.

«A chiarimento della nota pubblicata su "Il Dramma" dell'Ottobre 1957 e che ha provocato la querela di Nico Pepe contro "Il Dramma", precisiamo, per dovere di obiettività, che la cifra di L. 80.000.000 da noi indicata come «passivo» del Bilancio deve intendersi come rappresentativa del costo totale della gestione. Tale costo è stato fronteggiato con la somma di L. 55.200.000 che il Piccolo Teatro ha ricevuto a titolo di «contributi» da parte dello Stato e del Comune di Torino e con l'incasso lordo complessivo fatto dalla Compagnia in L. 30.500.000, cosicché il bilancio presentato dal Piccolo Teatro, ed approvato dal suo Consiglio di Amministrazione, si chiude invece con un disavanzo di gestione di sole L. 398.496».

PER MEMO BENASSI

Nel fascicolo scorso abbiamo elencato le somme pervenute alla nostra sottoscrizione, il cui importo era di L. 1.711.095. Nel frattempo abbiamo ricevuto:

Luigi Ferroni, per l'Ente Autonomo la Biennale di Venezia . . . L.	20.000
Pier Paolo Porta . . . »	5.000
Raffaello Levi . . . »	2.000
Elvira Petruccelli . . . »	2.000
Angelo Stefanucci . . . »	1.000
Vito Molinari . . . »	1.000
Domenico Dionigi . . . »	1.000
N. N. »	1.000
P. E. Poesio »	1.000
Cantoni »	500
Attilio Zenichello . . . »	200

Totale L. 34.700
Somma precedente » 1.711.095

Totale a tutt'oggi L. 1.745.795

Daremo nel fascicolo prossimo un dettagliato esposto delle spese sostenute, col pareggio della somma totale incassata.



BIBLIOTECA

Jacinto Benavente - Teatro scelto, a cura di Antonio Gasparetti. Ed. Casini, «I Grandi Maestri», 30, pp. 740. L. 3600.

Fra i non molti volumi di teatro che si stampano annualmente in Italia, eccome uno piacevole ed utile al tempo stesso; in un certo senso anche conclusivo. I dodici drammi che sono raccolti in questo volume potranno sembrare un po' pochi per dare la esatta idea di un autore che in ottantott'anni di vita, e in più che sessant'anni di attività letteraria, aveva prodotto — se non andiamo errati — più di duecento opere tra drammi, operette, commedie, monologhi, riduzioni e traduzioni; di un autore che fin dal lontano 1922 (trentadue anni prima della sua morte) era stato insignito del premio Nobel, e che aveva ricevuto infiniti consensi da parte dei pubblici di tutto il mondo. In realtà, non è a dirsi che il Nobel toccato a Benavente sia stato una tra le decisioni più felici dei sette savi di Stoccolma; nella stessa Spagna, passato il primo momento di euforia nazionalistica, lo si vide chiaramente, e più tardi vi fu chi ebbe a dire che con Benavente il teatro spagnolo aveva perso una splendida occasione per fare un passo avanti, e l'autore madrilenò finì con l'essere definito addirittura «valore negativo» del teatro spagnolo, con la quale espressione si voleva sottolineare da un lato la sua abilità ed il suo indubbio talento; dall'altro lato il senso involutivo in cui questo talento s'era sviluppato e continuava ad esplicarsi, come pure la influenza negativa che esercitava nei confronti dell'evoluzione del teatro nazionale. A mio parere, questa definizione... algebrica abbisogna di alcune precisazioni. E' vero senz'altro, in primo luogo, che Benavente non rappresentò un qualcosa di nuovo nel teatro spagnolo, tuttavia la sua influenza non fu poi tanto grande come taluno vorrebbe, né tanto oppressiva nei riguardi di voci e di correnti più moderne; certo non fu poca cosa, ma non tale comunque da impedire al genio di Garcia Lorca — per esempio — di affermarsi con una propria prepotente personalità. Più esattamente, forse, Benavente può essere considerato il mag-

gior esponente d'un teatro spagnolo borghese, che egli portò al massimo sviluppo; il più tipico autore di quella borghesia madrilenà, un po' provinciale e bigotta, di cui condivideva e rappresentava mentalità ed affetti. Autore borghese, quindi, ma non reazionario, o parruccone, o old-fashioned; nato nel 1866, la sua educazione e la sua formazione culturale cadono per intero sotto il segno di una società europea liberale e borghese, con le sue proprie maniere d'esprimersi, e i suoi propri idoli.

Quando — non saprei dire dietro quale stimolo — Benavente avvertì il sostituirsi di un'epoca nuova, con nuove istanze e necessità di nuove esperienze, alla vecchia epoca di cui era stato esponente, ne tentò sì l'espressione in sede artistica, ma la penna che, per tanti lustri gli si era animata sotto la spinta d'altri affetti, rimase stavolta pressoché inerte: e quel poco che ne uscì fu in verità ben misera cosa. E se il pensatore Benavente avvertiva queste nuove istanze e la necessità di una nuova via, il poeta Benavente si smarriva per strada, ed anche sotto questo aspetto — ove proprio si voglia trarre un significato sociale ed attuale dalle sue opere — convien guardare, anziché alle pagine pseudo-progressiste della *Santa Russia*, tra le pagine borghesotte e tranquille di *Gente fine* e di *Volgarità*; da cui traspare tuttavia quanto poco questi problemi turbassero l'animo di Jacinto Benavente, autore buono e bonario, il cui senso di giustizia sociale sembra potersi appagare con non molto in più che l'abolizione dello «ius primae noctis» e della servitù della gleba.

Tutto questo, che brevemente s'è cercato di esporre, appare chiaro sia dalla bella ed ordinata prefazione di Antonio Gasparetti, sia dai dodici drammi che sono stati raccolti in questo bel volume. Un volume, abbiamo detto, in un certo senso conclusivo, perché raccoglie ciò che è bene conoscere di Benavente, scartando senza inopportuni pregiudizi e senza dannosi scrupoli tutto quanto di farraginoso, o inutile, o sinceramente brutto si ritrova tra le troppe opere di questo fecondo autore. Al quale una esistenza ben più lunga della media — e per giunta attiva fino all'ultimo giorno — procurò questa strana sorte: che le sue opere possono venir lette in due maniere differenti: o come

opere di un autore morto nel 1954, o come opere di un autore nato nel 1866. La prima maniera è sbagliata, e conduce ad un evidente equivoco, al tempo stesso causa ed effetto d'incomprensione.

Gigi Lunari

Per la Casa di Riposo degli Artisti drammatici

QUINTO ELENCO

DEL DICOTTESIMO MILIONE

Per una Camera della Casa di Riposo al nome di Carlo Lari:

GRAZIANO LEVI	L. 20.000
ELIGIO ED ELENA POSSENTI	10.000
DARIA BERTINI	10.000
SISA, ROBERTO e GUIDO LOPEZ	10.000
CARLO MARIA PENSA	5.000
RENATO PERUGIA	2.000

(1) Totale L. 57.000

DARIA BERTINI, nel giorno in cui Milano ha celebrato il ricordo di Maria Melato (55.000 lire sono state offerte dal pubblico) il 31 maggio 1958 L. 100.000

LORENZO RUGGI, per ricordare Livio Pavanelli, e l'amico poeta Deodato Assanelli nell'anniversario della morte 80.000

TEATRO STABILE DI TORINO, somma rilasciata dagli attori della Compagnia 4.450

Totale L. 241.450

Somma precedente » 817.360

Totale a tutt'oggi L. 1.058.810

Chiuso il 18° milione, abbiamo sottratto dalla maggior somma lire 58.810 che riporteremo nel prossimo fascicolo, come primo elenco del diciannovesimo milione. Il diciottesimo milione è stato raccolto nei mesi da febbraio a luglio 1958: sei numeri della rivista.

(1) Il numero scorso avevamo raccolto L. 140.000, perciò a tutt'oggi in totale sono L. 197.000.

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



POZZI

abbigliamento maschile

Possessore di dieci brevetti di fornitore Reale

*Il punto
di partenza del
vestir bene*



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

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

CLAUDIO TRIDENTI POZZI

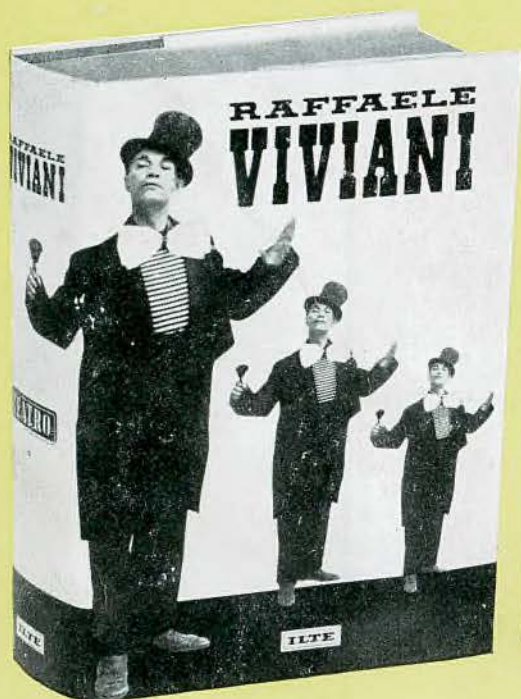


POZZI - ABBIGLIAMENTO MASCHILE - CORSO VITTORIO EMANUELE 31 - MILANO - TELEF. 70.08.87

TEATRO

Raffaele Viviani

TRENTAQUATTRO COMMEDIE IN DUE VOLUMI



A CURA DI LUCIO RIDENTI

PREFAZIONE DI ELIGIO POSSENTI ★ INTRODUZIONE DI VITO PANDOLFI



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 L. 6000.** I volumi non si vendono separatamente. Tutti i librai ne sono provvisti, ma non trovandoli, rivolgersi direttamente all'Ufficio Editoriale "Ilte" (Industria Libreria Tipografica Editrice) Corso Bramante, 20, Torino. Servirsi del conto corrente postale intestato a "Ilte" n. 2/56.

ILTE

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE