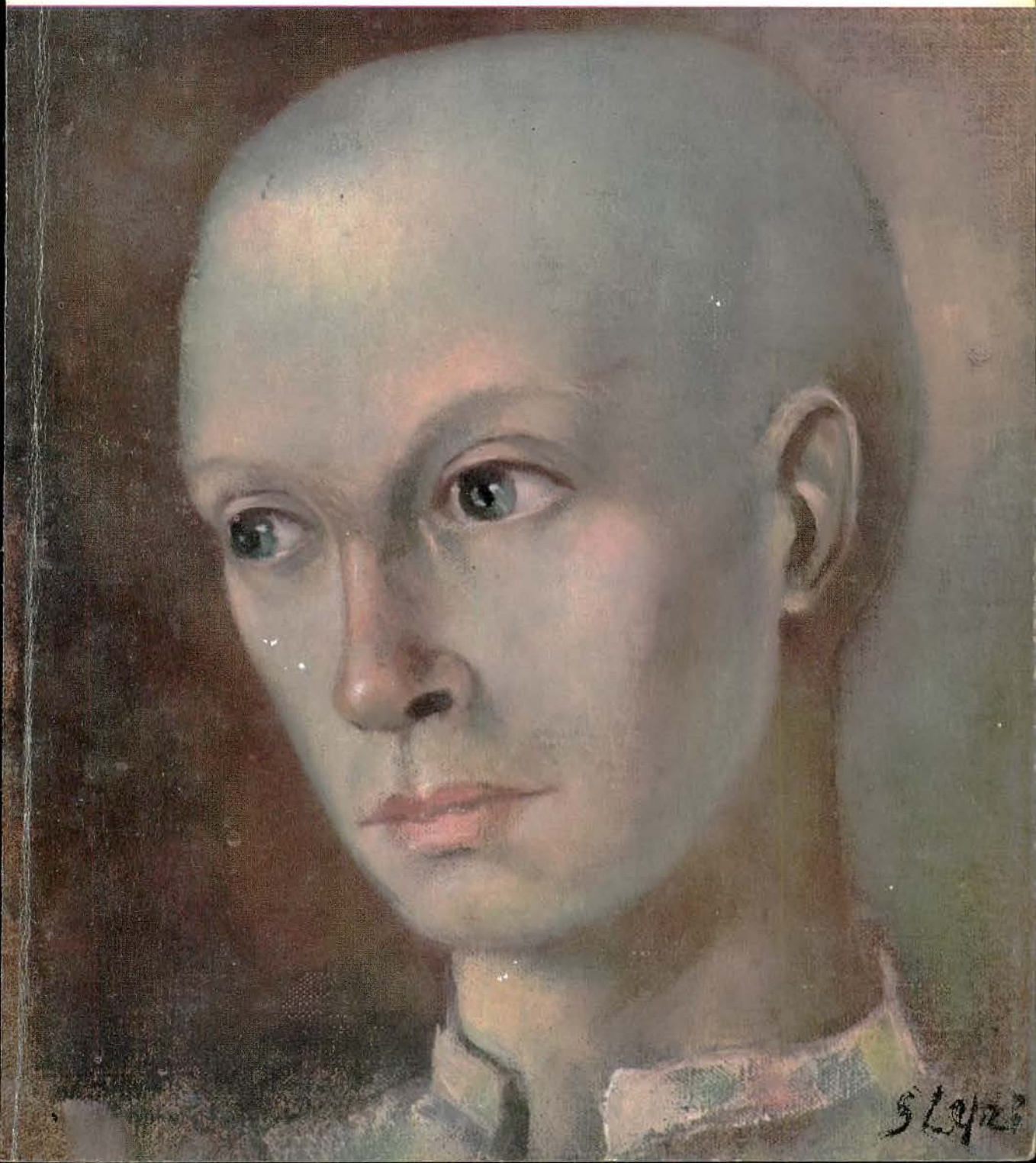
34° ANNO - N. 261 - GIUGNO 1958

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 ABBIA AVUTO L'ITALIA CONTEMPORANEA È RENATO SIMONI * PER QUESTO, LA RACCOLTA DI TUTTE LE SUE RECENSIONI AL 'CORRIERE' DAL 1911 ALLA MORTE (1952) COSTITUISCE IL DOCUMENTO PIÙ IMPORTANTE NELLA BIBLIOGRAFIA TEATRALE NAZIONALE

Renato Simoni

SONO GIÀ USCITI TRE VOLUMI ED ABBIAMO IN PREPARAZIONE IL QUARTO

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.

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 Ojetti). 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.

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/c postale n. 2/56, intestato a ILTE - Industria Libraria Tipografica Editrice.

ANNO 34 - NUOVA SERIE - N. 261

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

GIUGNO 1958

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

Biblioteca Centro Studi TST
FONDO RIZZI - TRABUCCO

Collaboratori di questo fascicolo

*Taccuino: UNA LETTERA DAL CARCERE * TEMPO DI CAVALLETTE, tragica farsa in due tempi di Ezio D'Errico * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): ANTON GIULIO BRAGAGLIA, ROBERT WAREN, CARLO MARIA PENSA, VITO PANDOLFI, ENRICO BASSANO, VITTORIO VECCHI, GIORGIO LUBIANI, GIGI LUNARI, EDOARDO BRUNO, GUIDO LOPEZ * Copertina: Stanislao Lepri: dipinto ad olio la cui figura è ispirata al personaggio di Giunchiglia nella commedia «TEMPO DI CAVALLETTE» * Fotografie: Bertoglio, Paul Wolff, Pit Ludwig, Foto Wall, Moncalvo, Luxardo, Ermini, Foto E.P.T., Astifoto, Nuova European Photo Press, Publifoto, Julia, Laschetti, Invernizzi, Archivio fotografico ILTE.*

UNA LETTERA DAL CARCERE

Preghiamo il lettore che sta per leggere la lettera che segue — diremo in seguito perchè la pubblichiamo — di sorvolare su tutto quanto lo scrivente ha creduto di dire a Lucio Ridenti, in alto grado elogiativo ed ammirativo. Non era il caso, ma — dice il Pellico — " chi scrive dal carcere un angelo scorge in ognun che si ritrova al di là delle sbarre ". Avremmo potuto togliere noi stessi quanto ci riguarda, non per falsa modestia, ma per normale abito mentale, notissimo a chi ci conosce bene. Ma avremmo inevitabilmente — mutilando lo scritto — tolto allo stesso la sua vera essenza di documento umano. Perchè un uomo in carcere, appunto perchè privo della libertà, non è più un uomo: è un minorato che deve risalire la corrente per ritrovarsi nuovamente uomo quando il cancello si schiuderà alle sue spalle appena ha espiato, e potrà rivolgere gli occhi all'azzurro del cielo.

Molti ricorderanno Renzo Bertoni, nome d'arte dell'attuale detenuto dottor Bortolo Morali; molti conoscono le colpe che egli ha commesso chissà per quale deformazione mentale, forse per qualche alterazione psichica, certo per anormalità in persona colta e preparata. Non spetta a noi nè analizzare nè giudicare. Condannato per reati alla proprietà, egli è in carcere da molto tempo, e dal carcere — espiando — ricorda e rimpiange, chiede la nostra rivista, anela di possedere un libro, elemosina il pane dello spirito. Abbiamo già provveduto ad inviargli ciò che desidera.

Noi conoscemmo assai fugacemente Bertoni, appena terminata la guerra; lo si incontrò in compagnia d'altri e non riusciamo nella memoria a ricostruire il suo volto nè ricordarne l'immagine: ma non conta, se egli — avuta in mano questa nostra Rivista — ha ricostruito, attraverso la figura di Ridenti (ecco la maggior ragione di non togliere nulla allo scritto), un mondo che nelle sue tremende ore di solitudine gli ritorna alla mente e lo afferra alla gola. Noi non possiamo pensare che il male alberghi in eterno nel cuore degli uomini; può darsi, anzi vogliamo credere certamente, che Bertoni se ne sia già liberato, ed auguriamo che a pena scontata possa e voglia onestamente rifarsi. Per intanto c'è ancora il carcere ed il bisogno — evidente, da quanto scrive — di non sentirsi desolatamente fuori non soltanto dalla

libertà, ma dalla vita spirituale che è la sola a poter dare conforto, pazienza, rassegnazione. Ecco che un libro diventa per lui una preghiera.
Se qualche lettore crede di inviare a sua volta un volume a Morali, lo faccia: e non soltanto per il libro, ma per il dovere che è in noi di battere idealmente le dita sui vetri della cella dell'infermeria del carcere dove il detenuto si trova. Morali è in grado di sentire e capire quel piccolo segno: egli è un uomo colto. Forse di fronte al suo operato, davanti alla sua coscienza, nella rassegnata espiazione, egli si sente già salvo; ma se così non fosse, il non respingerlo può ancora aiutarlo a salvarsi.

Dott. Bortolo Morali
Infermeria VI Braccio
Carceri di Regina Coeli
Via della Lungara, 21
Roma

24 maggio 1958

Illustre e gentilissimo Ridenti, mi perdoni — La prego — una lettera che neppure io so forse a quale titolo sia indirizzata proprio a Lei: se non devo invece credere a quell'improvviso ed incontrollato abbandono ai moti del cuore che — in certi casi — domina e dirige tutte le azioni degli uomini.
Ma io conosco — da tanto tempo — la Sua mente e il Suo cuore! E da tanti anni (e pur traverso l'irrimediabile silenzio, e la disperata solitudine) il Suo nome, illustre Ridenti, il Suo stesso nome, e la Sua opera, e la Sua vita (spese per il teatro e per la cultura con una fedeltà, una coerenza, un disinteresse che sono vero e proprio eroismo! in questi tempi, poi, così egoisti ed approssimativi!) sono rimasti per me come il simbolo di un costume, di uno stile intellettuale, morale ed umano, di una spirituale civiltà. Come il simbolo, infine, di quei valori, di quel linguaggio per cui anch'io — in tempi ormai così lontani — credetti di poter lottare. E non so dirLe, gentilissimo Ridenti, quante volte, in questi anni squallidi, in questa disperata stagione, abbia trovato conforto nella memoria degli anni '45 e '46 (ed una volta — ricordo — si andò a colazione, in un ristorante dietro Porta Venezia, a Milano, con Aligi Sassu, con lo scultore Carmelo Cappello, con altri amici), e dell'intimo fervore, di quel « tono » signorile e come un po' « distaccato », smorzato (ed amaro, certo) della Sua conversazione così civile, dove alla ironia, a un che di scetticismo illuminista, si sostituiva così spesso l'accorato invito a lavorare, a « fare », a non darsi vinti: ed in quel Suo stile (che è poi lo stile del « Dramma », inimitabile) e cioè nella Sua intelligenza, onestà, fede. In ciò è la forza del Suo esempio. Da troppi anni amo « Il Dramma » (che è il testo essenziale della Sua mente e del Suo cuore) per non essere sicuro che Lei capirà (e mi perdonerà) una lettera come questa, che Le giunge da una prigione!
Di me che dirLe? Con lo pseudonimo di « Renzo Bertoni » scrissi di arte e di letteratura su molti periodici, dal '36 al '46; dal '41 al '44 redassi la rubrica settimanale di critica letteraria sull'« Illustrazione Italiana »; nel '42-'43 diressi la Galleria d'Arte di « Corrente » in via della Spiga; pure nel '42 pubblicai nel « Grandi Ritorni » di Bompiani le « Lettere di M.me de Sévigné, e nel '44 nelle edizioni « Gentile » di Gaetano Baldacci, l'opera critica di Baudelaire; nel '44-'45-'46 diressi una mia Galleria d'Arte Moderna (cui affiancai un'attività editoriale): la « Galleria di Santa Redegonda ». Non se ne ricorda più nessuno (e qualcuno, tra coloro che mi furono più vicini, riesce perfino ad esprimere giudizi allegramente ironici: è il caso di Marco Valsecchi che pubblicò tempo fa sul « Tempo » un malevolo scritto, e fu l'unica volta in cui mi feci vivo, rispondendogli con una lettera che lo stesso settimanale pubblicò), eppure, gentilissimo Ridenti, è pur vero che a quella Galleria (ed alla battaglia per una nuova civiltà dell'arte, e — quanto meno — a certi nomi in cui credevo) dedicai la parte migliore di me. Dovette pur significare qualche cosa anche il mio

povero lavoro di allora, se nella mia Galleria passarono gli uomini più vivi e rappresentativi del tempo, e vi s'incontrarono i giovani più serii, e là si tennero le « personali » migliori di Sassu e di Birolli, di Migneco e di Carmelo Cappello, di Guttuso e di Cassinari, e così via. (Ed ogni mostra era preceduta ed accompagnata da conferenze e letture: parlarono Quasimodo ed Emanuelli, Bontempelli e Bacchelli, Anceschi e Piovene, Lionello Venturi e Vigorelli, ecc.). Ed erano tempi feroci (pensi, Ridenti! il '43, il '44, a Milano!) e ci dovette pur essere, anche da parte mia, un poco di coraggio e di fede! Non se ne ricorda più nessuno... ed anche le lettere dei più cari amici di allora (perfino di Carlo Bo, perfino di Enrico Emanuelli!) si sono fatte sempre più rare.

Mi perdoni lo sfogo, illustre Ridenti. Il mio silenzio dura ormai da anni, ed è un groviglio di mortificazione, di pena, di colpa, di dolore: una creatura come Lei può certo perdonarmi dell'averlo per una volta rotto. (E Lei, allora, onorò di benevola attenzione il mio lavoro... Dirigeva allora anche « Bellezza », ed anch'io vi scrissi una volta: i Suoi interessi spirituali erano — e certo sono ancora! — così accesi ed aperti verso le arti figurative!).

Il fallimento commerciale della mia Galleria (che — a distanza di anni — mi ha riportato qui, in prigione, a terminar di scontare le antiche sentenze contumaciali inflittemi) mi spinse, nel '46, a Roma. Ero ormai sulla china degli eccessi, degli errori più banali. Il mio amore (sincerissimo, mi creda!) per il teatro mi spinse perfino (assolutamente incapace di organizzazione, negato anzi a quel saggio lavoro organizzativo che comporta la vita di una Compagnia teatrale) a farmi impresario e direttore di un complesso teatrale. Durai quattro mesi e mezzo: con Vivi Gioi, con Leonardo Cortese, con Tullio Carminati e Dina Sassoli, ed infine con Umberto Melnati e Margherita Bagni. La fedeltà a certe ragioni culturali mi consentì un paio di regie « senza infamia e senza lode », ma fu, amministrativamente, il crollo. (Ed il « Dramma » ebbe parole giustamente severe, anzi Lei diede prova generosa di misura, non infierendo come molti giornali fecero).

FarLe dunque la cronaca di ciò che mi ha portato qui sarebbe farLe la cronaca di tutti questi anni negativi, e gliela risparmio. Sarebbe, ormai, la storia di troppe illusioni sbagliate, di passioni inutili, di perduti abbandoni, di impossibili evasioni, e — in definitiva — di una fonda ed irremissibile paura di vivere.

Sono dunque qui, da venti mesi, ormai, senza un soldo (ma questo ha ben poca importanza), ammalato (perchè questi terribili anni mi hanno regalata una lesione polmonare, che mi viene curata nel Reparto Sanatoriale delle Carceri con il pneumotorace), e *solo*, *assolutamente solo*. Talmente solo che, a volte, mi sembra di non poter vincere la disperazione. Non posso dirLe, Ridenti, la lotta quotidiana — ora per ora, minuto per minuto — per tentare di salvare, anche qua dentro, *anche qua dentro*, almeno l'ombra della umana dignità, il rispetto della persona umana, la fedeltà ad un destino che trascenda questa bruta « cronaca ». Soltanto gli studi, soltanto un piano organizzato di letture, soltanto il tentativo di restituirmi in qualche modo agli antichi interessi culturali, avrebbero potuto salvarmi. Ed ho cercato, e cerco di leggere, di studiare...: qualche classico ho trovato nella Biblioteca delle Carceri, ho trovato qualche orribile traduzione shakespeariana (il vecchio Diego Angeli), qualche testo (scolastico purtroppo) di Goldoni, ma da settimane, da mesi gli occhi sono fermi sulle stesse pagine. Ho trovato (per un fortunato caso) una vecchia edizione dei « Pensieri » di Pascal, ed ho perfino cercato di portare avanti certi appunti per un lungo saggio su « Pascal a Port-Royal » che avevo in animo di scrivere qualche anno fa (e ne avevo pubblicato una puntata su « La Rassegna d'Italia » di Francesco Flora), ma ho dovuto smettere.

Anche un lavoro non meramente filologico, ma liberamente critico, richiede continui riferimenti, confronti, consultazioni: un lavoro che qui non è possibile.

E quale dolore vedere, sui rotocalchi (che qui entrano in lettura), le cronache teatrali

di Quasimodo e di Palmieri, di Prosperi e di Radice, e non poter leggere nessun testo teatrale moderno! Quante volte ho pensato che l'amore per il teatro (per tutto ciò che nel teatro è cultura, è poesia, è vita, è *libertà*) mi aiuterebbe a vivere (*a vivere*), se potessi anche qui seguirne la storia, leggere, esserne informato, ricreare nella mia celletta d'infermeria (attraverso la lettura dei classici e dei moderni testi teatrali) un *mio* ideale teatro personale.

Sarebbero forse le rappresentazioni più colorite, più suggestive, più poetiche, più necessarie della mia vita: spettacoli che io, in me stesso, inventerei — che vi creerei su questi « impossibili » muri calcinati, dimenticando finalmente le sbarre.

Un mese fa riuscii a mettere insieme, lira su lira, sacrificando l'acquisto del latte mattutino (non sorrida: le ho detto che non ho più una lira) un migliaio di lire. E feci acquistare i quattro fascicoli del « Dramma » di cui in quel momento disponeva l'edicola più vicina alle Carceri: sono il 250 e il 254 del 1957 (coi testi di John Patrick e di Feydeau); ed il 257 e il 258 del 1958 (coi testi di Robert Mallet e di Rattigan). Ah, Ridenti! Per qualche giorno dimenticai la prigione. E sono stati quei quattro fascicoli ad infondermi il coraggio per scriverLe. Ogni fascicolo è il segno della Sua civiltà e del Suo amore; ed ogni Sua pagina, ogni Sua nota, ogni Sua parola (per Carnabuci o per Benassi, per Olga Novelli o per il « costume » teatrale in senso lato) dicono quale sia la Sua umanità.

Ecco dunque la mia lettera, ecco la mia preghiera, illustre Ridenti. Se Lei potesse immaginare che cosa è la vita *qui*, la mia preghiera Le sembrerebbe ancor più straziante che patetica.

Ho pensato, cioè, che Lei, caro e gentilissimo Ridenti, consentirebbe forse ad aiutarmi. Ho pensato che nei magazzini della ILTE ci saranno forse dei depositi molto antichi dei fascicoli e delle edizioni del « Dramma ». Molti fascicoli e molti volumi saranno forse ingialliti (e tra i volumi ve ne sarà, forse, qualcuno difettoso nella legatura, o comunque non adatto alla vendita in libreria) e questi fascicoli e questi volumi sarebbero per me — fuori di ogni metafora — la salvezza.

Non faccio certo un elenco di titoli: *tutti* i fascicoli che fosse possibile mandarmi sarebbero preziosissimi per me (oltre ai testi di commedie, sono così acuti ed autorevoli i saggi pubblicati! e — traverso le Sue note, firmate e no — è la vita stessa del teatro che si presenta in un panorama completo, colorito, commosso), tutti i fascicoli che si potessero inviarmi: vecchissimi, vecchi, recenti... E così i «supplementi», e così i fascicoli della Collana « Teatro ». E tra i volumi (magari fosse possibile!) qualcuno della Collana dei « Capolavori », o il « Viviani » da Lei stesso curato... o qualsiasi altro fosse possibile. Se il dono non fosse nelle sue possibilità (esistono le amministrazioni, giustamente) potrei anche pagare qualche cosa, perchè mi è stata affidata una mansione di « scritturale » — di « copista » diciamo — per conto dell'Amministrazione Carceraria, mansione che assolvo nella mia cella, e che mi viene retribuita con 5000 lire il mese.

Veda, veda insomma Lei, Ridenti, se può aiutarmi. Io gliene sarò grato per sempre. Forse dovrò a Lei se riuscirò a mantener vivo in me stesso almeno qualcosa di quel mondo spirituale che da qui sembra così orrendamente precluso — se riuscirò a conservar vivi qualche proposito e qualche speranza — se, l'anno venturo (uscendo di qui) saprò ancora tentare di ricostruir qualcosa di questa mia povera vita.

Non aggiungo altro, perchè certo il Suo cuore ha già compreso più cose di quante io non abbia scritte.

Il mio indirizzo è quello segnato in capo alla mia lettera. E già una Sua parola — anche solo una Sua parola — sarebbe per me un grande regalo! Mi perdoni ancora, illustre Ridenti, questa lettera! Immagini l'ansia con cui attendo (se non oso sperare troppo) una Sua riga.

E creda alla gratitudine, all'ammirazione, alla devozione, all'augurio

del Suo dev.mo Bortolo Morali.

Bozzetto della scena unica.

Inizio del secondo tempo: la festa del villaggio.

Tutte le fotografie riproducono scene del primo e del secondo tempo; gli attori sono: Gerd Seid, Edmund Saussen, Charlotte Joeres, Fred Tanner, Renate Steiger, Gerhard Winter, Ellen Krug, Gerhard Mittelhaus, Michael Rueffer, Joachim Ernst, Karl Heinz Merz, Alexander Helfmann, Walburga Gmür, Käthe Meibner, Mario Hindermann, Anfried Krämer, Herbert Donath (in ordine corrispondente al personaggio indicato in «Le persone»).

THEATRE WORLD

Incorporating PLAY PICTORIAL

Vol. LIV — No. 309

APRIL 1958

CONTENTS

Portrait of the Month
Paul Rogers — 3

Over the Footlights — 5

New Shows Reviewed — 6-10

Cat on a Hot Tin Roof — 11-14

Paganism in the West End
by Charles Marowitz — 15, 16

Where's Charley? — 17-23

King Lear — 24-26

Moscow Art Theatre
by Ossia Trilling — 27, 28

Epitaph for George Dillon — 29-31

The Spirit of My Mad Mother — 32, 33

Her Voice Opened Stage Door
by Eric Johns — 34, 35

Echoes from Broadway
by Ranald Savery — 36, 37

Whispers from the Wings
by Looker-On — 38, 47

The Mermaid—A Theatre in the
Making by James Kelsey — 39, 40

Ezio d'Errico by Ossia Trilling — 41

Poland's Avant-Garde Theatre
by Ossia Trilling — 42, 43

Festival News — 43, 48

Theatre on Record
by Roy Plomley — 45

Repertory Roundabout
by Laurence Evans — 46

Editor: FRANCES STEPHENS

Editorial and Advertising Offices
1 DORSET BUILDINGS
SALISBURY SQUARE
FLEET STREET, LONDON, E.C.4
(Fleet Street 1555)

Subscription 27s. a year including postage

Cover Portrait: Norman Wisdom in "Where's Charley?" (Portrait by Angus McBean)

A scene from Act II of "The Years of the Locust," by Ezio d'Errico, produced at the Landestheater, Darmstadt as a world premiere. (Photo by Pit Ludwig)

Ezio d'Errico—a New Pirandello?

by Ossia Trilling

ON 6th March the Landestheater in Darmstadt staged the world premiere of *Die Heuschrecken*, directed by Werner Düggelin. This is the German title of *Tempo di Cavallette* (*The Years of the Locust*) by the 51-year-old Sicilian-born Ezio d'Errico, painter, editor, art-critic, novelist, journalist and author of radio-plays. Known to pre-war readers in Italy as a thriller-writer of la Simenon, d'Errico took to playwriting in 1948 and has since turned out 22 commercially successful plays, three of them distinguished prizewinners.

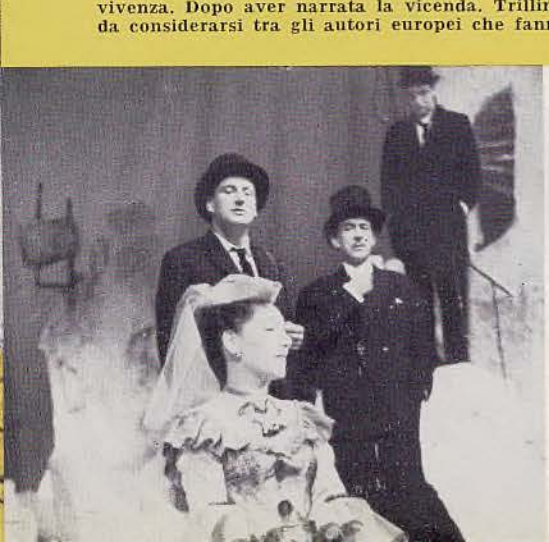
Turning Point

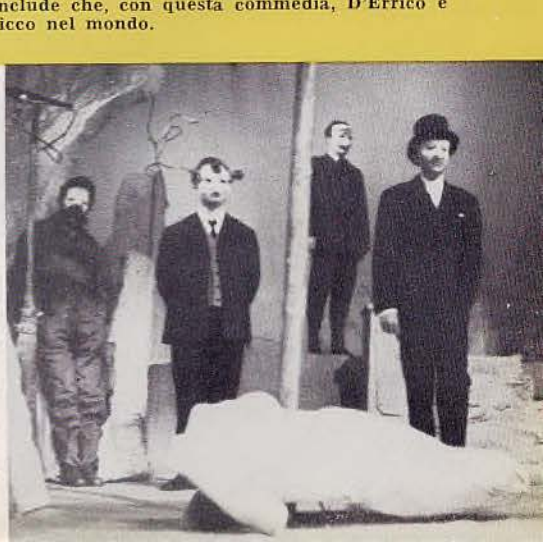
The Locusts, unproduced in Italy, like *The Forest*, *The Anti-hill*, *The Wild Beast* and *Black Sunlight*, which also await a producer, marks a turning point in d'Errico's writing. Even such go-ahead theatres as Milan's Piccolo or Vittorio Gassmann's hesitate to tackle him, though his last five plays have aroused an interest in South America, London and Paris. As so often happens, it was left to a small state-subsidised provincial German theatre, directed by Gustav Rudolf Sellner (who is said to rival Dr. Hans Schalla of Bochum in courage and foresight), to launch the first avant-garde play by d'Errico, who has been compared with Wilder, Brecht and Pirandello. *The Locusts* (like the four succeeding plays) is poetical, symbolic and expressionistic in form, and deals with the contemporary human dilemma: the problem of survival. It ignores the demands of the well-made commercial play (six characters, one interior)—one reason for its neglect in Italy. In essence it reflects the conflict of the two pre-war and post-war generations.

Religious Content

The scene is a ruined village (Jorg Zimmermann's décor at Darmstadt surfeits the eye with its desolation), the time the present but on the eve of the cataclysm that threatens the world. There is a religious content in the dialectical treatment that gives his "tragic farce" a hopeful outlook. Like so many of Pirandello's characters, d'Errico's are largely incomprehending: his hero, a prodigal Italo-American, who personifies Good, is assassinated, humanity trades in illusions to its ultimate cost. But judgment follows and the guilty are convicted and the dramatist leaves no doubt in the audience's mind as to whom he includes among the guilty. A tract for the times, *The Locusts* is theatrically brilliant and moving at once. D'Errico is a name to remember.

Il fascicolo di aprile 1958 della rivista « Theatre World » — la più importante delle pubblicazioni teatrali inglesi — ha ospitato la pagina che riproduciamo e l'articolo di Ossia Trilling, critico e uomo di teatro ben conosciuto anche dagli italiani. Trilling mette in rilievo l'interesse suscitato dalla nuova opera di D'Errico, a Londra, a Parigi e nel Sud America. Il Teatro di Darmstadt, dice Trilling, è sovvenzionato dallo Stato ed è diretto da Gustav Rudolf Sellner; l'aver accettata e rappresentata quest'opera di avanguardia, significa aver considerato l'autore sullo stesso piano di Wilder, Brecht e Pirandello, dal quale i due stranieri derivano. « Tempo di cavallette » è poetica, simbolica ed espressionista nella forma e pone il contemporaneo umano dilemma della sopravvivenza. Dopo aver narrata la vicenda. Trilling conclude che, con questa commedia, D'Errico è da considerarsi tra gli autori europei che fanno spicco nel mondo.





tempo di cavallette

TRAGICA FARSA IN DUE TEMPI DI **EZIO D'ERRICO**

RAPPRESENTATA AL LANDESTHEATER DI DARMSTADT (GERMANIA) IL 6 MARZO 1958 COL TITOLO "DIE HEUSCHRECKEN"

le persone

I brani musicali segnati nel testo, ritrascritti stereofonicamente su nastro col mixaggio dei rumori, saranno trasmessi con gli abituali sistemi, a mezzo di altoparlanti opportunamente disposti in sala.

IL CACCIATORE - L'IMPIEGATO - LA BARONESSINA - JOE - GIUNCHIGLIA - MATTIA - SERAFINA - IL DIRETTORE L'AVVOCATO - IL CONTADINO - IL RAGIONIERE - IL MECCANICO - ILDE - RACHELE - IL BECCHINO - IL FOTOGRAFO - IL SUONATORE D'ORGANETTO

A velario chiuso e luci abbassate, inizia pianissimo una musica grave ad andamento largo. Si tratta della ouverture «To Jame session», parte prima, di Duke Ellington (disco Allegro Elite-long play 3074) nella quale sono state mixate voci lontane che non si sa bene se implorino o minaccino, nonché raffiche di vento. All'aprirsi del velario il palcoscenico risulterà limitato ai fianchi da quinte di case semidiroccate, fra le quali si incuneano dei vicoletti. Si deve aver l'impressione di essere nella piazzetta di un paese ridotto al suo scheletro calcinato. Verso il fondo il terreno sale, formando un ciglio roccioso sotto il quale si suppone passi una strada di comunicazione abbastanza importante, a giudicare dal rombo delle automobili e delle motociclette che, invisibili al pubblico, ogni tanto si odono sfrecciare. Vasto cielo bianco e gessoso. A sinistra di chi guarda si vedono i seguenti elementi: un muro sbrecciato messo di sghembo, sul quale appare in rozzo stampatello, una scritta sbiadita dalle intemperie: «Primo esempio». Davanti al muro, un fusto cilindrico di lamiera arrugginita, con delle stampigliature in minio. Si tratta di un grosso bidone di nafta, come quelli che abbandonano sul loro passaggio le truppe motorizzate. Poi viene un palo telegrafico alla cui base giace una statua acefala, togata. Sulla fiancata di destra, a cominciare dal fondo, c'è una scala a larga spirale che non si raccorda con alcuna costruzione, e perciò non conduce in nessun luogo. Viene poi una panchina color verde sbiadito, e quasi vicino alla ribalta una scranna impagliata.

Al centro della piazzetta tre uomini e due donne scrutano verso punti diversi dell'orizzonte facendo solecchio con le mani. Dagli abiti che indossano, gli uomini potrebbero essere indicati come un contadino, un meccanico e un cacciatore, ma il cacciatore ha la cartuccera vuota e non ha fucile. Le due donne, una allampanata (Rachele) l'altra quasi una nana (Ilde) vestono miseramente, e hanno in capo fazzoletti scuri annodati sotto la gola. Questo gruppo centrale, illuminato da luci radenti, ha un aspetto quasi statuario, ma quando per scrutare l'orizzonte i personaggi incominceranno a girare lentamente su se stessi, allora più che sculture sembreranno manichini. Seduti sulla panchina verde, due giovani dall'apparenza di studenti, lei bella e sprezzante, (Giunchiglia) lui dinoccolato e dallo sguardo accidioso (Mattia) si guardano negli occhi, una mano nella mano. Ai loro piedi c'è una grossa scatola rossa di cartone. Sulla scranna impagliata, una vecchia obesa (Serafina) sferruzza con impegno un giubbetto a maglia.

La musica e il vento cessano. Dalla scala scende un ometto (l'impiegato) che nessuno aveva visto forse perché se ne stava appollaiato sull'ultimo gradino, in ombra. Veste di grigio, porta le mezze maniche e gli occhiali a stanghetta. Il suo aspetto è pulito e squallido. L'impiegato scende a sbalzi, fermandosi ogni tanto a guardare in su. Parla in tono dignitosamente irritato a un inesistente interlocutore.

L'Impiegato — Lei sbaglia, sa? Chi crede d'essere? E' finito il Medioevo, e io sono un uomo libero. Anzi, se lo vuol sapere, sono il simbolo stesso della democrazia. Servitore dello Stato, va bene, ma lo Stato è il servitore di tutti e perciò io ne sono parzialmente il padrone... Suppone forse che per quella miseria di stipendio che percepisco, abbia venduto anche la mia dignità? (*E' giunto sul piano: si toglie nervosamente le mezze maniche ficcandosele in tasca, gli cadono gli occhiali che raccatta e pulisce col fazzoletto, poi si volge ancora una volta verso la sommità della scala e grida*) Vescica gonfia d'aria! (*Cambiando tono mentre si dirige verso il centro della piazza*) Questo avrei dovuto dirgli, ma le risposte mi vengono sempre dopo... per le scale... (*Si ferma, riflette, poi tranquillamente*) Ma a chi avrei dovuto scagliare quelle insolenze? Al mio capufficio in quanto uomo, con tutte le sue debolezze e i suoi difetti? Assolutamente inutile. Al mio capufficio in quanto funzionario di quello Stato di cui io stesso faccio parte? Sarebbe un controsenso (*Volgendosi verso l'alto con un inchino ossequioso*) Chiedo scusa... (*Aggiustandosi gli occhiali sul naso*) E così seguito a tener tutto dentro qui... (*Si tocca il petto*) come un boccone andato di traverso...

Il Contadino (*staccandosi dal gruppo di centro e andando ad accovacciarsi ai piedi della statua acefala*) — Io non vedo niente.

Il Meccanico (*andando ad appoggiarsi al fusto di benzina e incominciando ad arrotolare una sigaretta*) — Neanche io vedo niente... (*Il cacciatore si allontana senza dir nulla, e va a mettersi sull'alto del ciglio roccioso, dove resta cogitabondo a guardare verso la strada. La donna allampanata si porta lentamente verso la vecchia che sferruzza, la donna piccola la segue borbottando parole incomprensibili, ma viene intercettata dall'impiegato*).

L'Impiegato — Si può sapere che cosa state guardando?

Ilde — Le cavallette, no?

L'Impiegato — Le cavallette?
Ilde — Non lo sa che un giorno o l'altro possono arrivare le cavallette?
L'Impiegato — E proprio oggi dovrebbero arrivare?
Rachele (*stizzosamente*) — Proprio oggi... perché? E' forse un giorno diverso dagli altri? (*La vecchia obesa s'interrompe dallo sferruzzare con una risatella secca, alla quale fanno eco le risatelle di Rachele e di Ilde. Poi le tre donne, dopo una vaga occhiata di rimprovero allo impiegato, si ricompongono, in una buffa sostenutezza*).
L'Impiegato (*al contadino*) — E lei ci crede?
Il Contadino (*scontrosamente*) — Io sono un contadino e bado ai fatti miei.
L'Impiegato — Ma sta sempre in mezzo ai campi, e di cavallette dovrebbe intendersi...
Il Contadino — Quando si zappa si guarda in terra e non in cielo. Ma mio figlio, che studia, dice che arriveranno.
L'Impiegato — Che cosa studia suo figlio?
Il Contadino — Non lo so, studia. E fra poco avrà il diploma di ragioniere. (*Con un risolino soddisfatto*) Credeva che anche mio figlio dovesse fare il contadino? Dall'alba al tramonto zappare per un padrone? Signorno? (*Con voce sognante*) Ragioniere! E poi farà il concorso e avrà un impiego. Sarà un impiegato come lei... (*Sogghignando soddisfatto*) Non se l'aspettava eh?
L'Impiegato — Lo dice come se volesse protestare... Protestare contro chi? (*Il contadino non risponde assumendo un'espressione corrucciata*). D'altro canto se non ci fossero più concorsi finirebbe la burocrazia, il che significherebbe il crollo dello Stato, del mondo e probabilmente dell'Universo. (*Pausa*) A quale concorso vuole partecipare suo figlio?
Il Contadino — Non lo so... Per ora prenderà il diploma, poi farà il concorso...
L'Impiegato (*in tono saccente*) — Parteciperà a un concorso...
Il Contadino — Va bene, parteciperà, farà... io parlo come posso.
L'Impiegato (*al meccanico*) — Non ha idee chiare.
Il Meccanico (*con un risolino ebete guardando il contadino*) — Ah, ah... non ha idee chiare...
L'Impiegato (*al contadino*) — Suo figlio legge la « Gazzetta Ufficiale »?
Il Contadino — Io gli vedo sempre in mano dei giornali sportivi.
L'Impiegato (*con un sospiro paziente*) — Ha un concetto, sia pure approssimativo, delle varie branche in cui si divide l'Amministrazione dello Stato? (*Intanto fa cenno al contadino perché si alzi*).
Il Contadino (*alzandosi intimidito*) — Non saprei signore. Mi sono tolto il pane di bocca per pagare le tasse scolastiche, i libri e tutto il resto. Mia moglie è morta senza medicine, io mi sono privato anche del bicchiere di vino che bevevo alla domenica... di più non posso fare. (*Alzando solennemente un braccio*) Iddio Onnipotente mi giudica e mi deve fare la grazia! Mio figlio avrà il diploma da ragioniere!
L'Impiegato — Certamente lo avrà, ma intanto sarebbe bene che incominciasse a farsi un'idea della gran macchina...
Il Contadino — Quale macchina?
L'Impiegato — La macchina dello Stato, benedetto uomo... (*Scuote la testa e sorride davanti alla ingenuità del contadino, poi volgendosi agli altri*) Tutti ne parlano, ne discutono, magari per criticarla, ma nessuno l'ha mai vista. Nessuno! Io stesso del resto ci ho messo molti anni per farmene un'idea. Ricordo che quando mi recai in viaggio di nozze alla Capitale mi proposi di studiare da vicino la macchina. Che giornate!... Per incominciare condussi mia moglie a vedere i Ministeri. Credevo di impiegarci quattro o cinque ore... Eh, amici miei, abbiamo girato per più di una settimana, adoperando veicoli di ogni genere, e non siamo riusciti a vederli tutti...
Il Meccanico — Possibile?
L'Impiegato — I principali, i più noti voglio dire, sono facilmente riconoscibili... Ministero di Grazia e Giustizia, Ministero delle Finanze, della Pubblica Istruzione, dei Lavori Pubblici, delle Belle Arti, della Guerra, della Marina, dell'Aeronautica (*accelerando la dizione*), degli Esteri, degli Interni, degli Scambi e Valute, del Tesoro, dei Trasporti e Telecomunicazioni, delle Foreste, dei fiumi, dei laghi, dei ruscelli, delle pozzanghere eccetera, eccetera...
Ilde (*a Rachele facendosi il segno della Croce*) — Maria Vergine Santissima!
L'Impiegato — Un momento, non ho finito... Ci sono i sottoministeri, le dipendenze, gli archivi, le cancellerie, i gabinetti, le segreterie, le direzioni generali, le divisioni, i compartimenti, gli stralci, le corti, gli enti autarchici e parastatali, i contenziosi, le legazioni, le federazioni, i sindacati, le mutue eccetera eccetera.
Il Meccanico — C'è da perdere la testa...
L'Impiegato — Infatti... c'è da perdere la testa... E tutta questa massa di uffici, forma una città nella città... ma che dico... è la vera Capitale! E a pensarci bene, c'è forse qualcuno che potrebbe figurarsi una Capitale costituita soltanto da caffè e teatri, giardini e fontane, automobili che strombettano e negozi di cravatte? Ma allora qualunque città potrebbe ambire al titolo di Capitale! (*solennemente*) Sono i Ministeri che fanno la Capitale!
Il Contadino (*con voce sognante*) — E pensare che anche mio figlio potrà un giorno, con l'aiuto di Dio, entrare in un Ministero.
L'Impiegato (*esausto*) — E avrà finalmente una visione esatta della gran macchina! Una visione imponente amici miei, maestosa... che intimidisce e

affascina anche chi, come me, ha un'idea abbastanza precisa delle gerarchie, dei servizi, degli uffici e di tutto il resto... Insomma è la Patria! Capite? La Patria! (*Pausa, poi*) Ma noi stavamo parlando delle cavallette...

IL MECCANICO — Ecco, bravo!

L'IMPIEGATO — Lei è un meccanico, è vero?

IL MECCANICO — Disoccupato, ma meccanico.

L'IMPIEGATO — Va bene... e crede che un giorno o l'altro arriveranno?

IL MECCANICO — Così dicono...

IL CONTADINO — Anche mio figlio lo ha sentito dire in città... anche mio figlio...

IL MECCANICO (*all'impiegato*) — E lei invece, non ci crede?...

ILDE (*correndo verso l'impiegato e nel tono di una bambina quando dà la baia*) — Non ci crede, non ci crede... (*L'impiegato si volta di scatto, e la nana scappa a rifugiarsi dietro la vecchia Serafina*)

L'IMPIEGATO (*al meccanico*) — Non è che non ci creda... ma se ne parla da tanto tempo...

IL MECCANICO — Proprio perché se ne parla da tanto tempo, un giorno o l'altro arriveranno...

L'IMPIEGATO — E se non esistessero? Se fosse tutta una illusione?

IL CACCIATORE (*volgendosi lentamente verso l'impiegato*) — Come possono non esistere? Tutto ciò che ha un nome esiste... Provi, se le riesce, a parlare di qualche cosa che non esiste. Provi a nominare un oggetto che non esiste...

ILDE (*a mo' di commento*) — Questa è buona! (*A Rachele sottovoce indicando il cacciatore*) Che cervello!... (*Nella pausa si ode la risatella secca delle tre donne*).

L'IMPIEGATO — Pensare a una cosa che non esiste? Be', non saprei... I poeti per esempio...

IL CACCIATORE (*interrompendolo*) — Per carità... i poeti possono pensare a delle cose che non sono tangibili, ma non per questo sono meno vere... Che so, l'ideale, la speranza, le illusioni, le delusioni... E poi lei ha scelto l'esempio peggiore, perché dovrebbe sapere che i poeti, anche quando parlano di cose inesistenti, non fanno che anticipare la realtà.

IL MECCANICO (*sputando*) — E' proprio come dice il cacciatore. Se un oggetto non esiste non ha nemmeno un nome.

IL CONTADINO (*trionfante*) — Invece le cavallette hanno un nome.

IL MECCANICO — E un giorno ce le vedremo capitare addosso...

RACHELE E ILDE (*alzando le braccia come due marionette*) — Mamma mia!

L'IMPIEGATO (*spazientito*) — Ce le vedremo capitare addosso... Ma da dove?

IL MECCANICO (*sentenzioso*) — Possono venire da Oriente o da Occidente. Magari da tutte e due le parti, e scontrarsi proprio qui.

L'IMPIEGATO (*perplesso*) — Da tutte e due le parti?

IL CONTADINO (*con un sorriso beffardo*) — Non ha le idee chiare sulle cavallette...

L'IMPIEGATO (*infastidito*) — Va bene, va bene... Mi permetterete di essere ottimista, e di pensare che le cavallette continueranno a svolazzare nei loro paesi, oppure voleranno in qualche altra parte del mondo... (*In questo momento i due giovani si alzano dalla panchina e avanzano ognuno per proprio conto. Giunchiglia va a sedere con un balzo sul fusto di lamiera. Mattia, bighellonando con le mani in tasca, sale sul ciglio roccioso e guarda verso la strada sottostante. L'impiegato alla ragazza*) Oh... avete finito?

GIUNCHIGLIA — Abbiamo finito. (*Accavalla le gambe*).

L'IMPIEGATO (*sorridendo mentre i suoi occhi indugiano sulle gambe della ragazza*) — Naturalmente non avete sentito quello che si diceva... Beati voi!

GIUNCHIGLIA — Abbiamo sentito benissimo. (*A Mattia*) Mi dai una sigaretta? (*Mattia col suo fare indolente si avvicina alla ragazza, le dà la sigaretta, gliela accende, poi fischiettando un motivo sincopato ritorna al suo posto*).

L'IMPIEGATO — Credevo che due giovani, quando si guardano negli occhi...

GIUNCHIGLIA — Fossero rapiti in estasi...

IMPIEGATO — Be'... è mezza ora che vi tenete per mano...

GIUNCHIGLIA (*sbadigliando*) — Tutti i giorni. (*Pausa*) I vecchi vogliono così...

L'IMPIEGATO — I vecchi?

GIUNCHIGLIA — I genitori, auff! Dicono che ai loro tempi si faceva così. (*Cambiando tono*) E lei non mi sbirci con gli occhi bassi. Se vuol guardarmi le gambe si accomodi, tanto me le guardano tutti.

L'IMPIEGATO (*un po' imbarazzato*) — Be'... anche se i genitori vi esortassero a volervi bene, mi sembra che non ci sarebbe niente di riprovevole. Siete fidanzati voi due, no?

GIUNCHIGLIA (*distrattamente*) — Così dicono...

L'IMPIEGATO — Ah... non ne siete sicuri?

GIUNCHIGLIA — Che significa fidanzati? Io non ho nessuna voglia di sposarmi. (*Indicando Mattia*) Lui neppure...

L'IMPIEGATO — E allora perché state seduti sulla panchina a guardarvi negli occhi?

MATTIA (*scendendo verso l'impiegato*) — E dalle! Perché i vecchi vogliono così... Ma non si sente niente.

L'IMPIEGATO (*scattando*) — Ma, corpo di Bacco, quand'è che sentite qualche cosa?

GIUNCHIGLIA — Quando si balla... (*Salta giù dal fusto di lamiera, va a prendere la scatola rossa ri-*

masta vicino alla panchina, la porta al centro della scena e l'apre. Appare una specie di grammofono sfacciatamente falso, con un disco di cartone nero sul piatto).

L'Impiegato — Quando si balla?

Giunchiglia (*dando degli scappellotti al disco per farlo girare*) — Oppure quando si discorre di quel che si farà il giorno in cui avremo tanti soldi...

L'Impiegato — E dove li prenderete tutti questi soldi?

Mattia — I soldi ci sono... c'è chi ne ha tanti... Le banche ne straripano... Il Governo ne stampa a miliardi tutti i giorni. (*Giunchiglia si alza e mentre si ode la musica di un «rock and roll» balla con Mattia compiendo passi e figure vertiginose, a ritmo sempre più accelerato. Appena terminata la musica i ballerini si voltano le spalle e si dirigono verso opposte direzioni senza nemmeno guardarsi. La ragazza raccoglie la scatola-grammofono e la butta con noncuranza fra le macerie di sinistra*).

L'Impiegato — Che ballo sarebbe questo?

Giunchiglia — Non ha sentito la musica? Un «rock and roll».

L'Impiegato (*un po' triste*) — Un «rock and roll». (*Con un sospiro*) Ma a me interessava di più finire il discorso. (*Agli altri*) Io discorro volentieri coi giovani... I giovani formeranno la classe dirigente di domani...

Giunchiglia — Quale discorso?

L'Impiegato — Vorrei approfondire, capire... insomma, non mi darete ad intendere, tu e quell'altro, che vi accontentate di ballare e di sognare i quattrini che un giorno dovranno piovervi addosso non si sa di dove...

Giunchiglia — Perché?

L'Impiegato (*cercando di apparire disinvolto*) — Sì, dico... fra voi due, non c'è mai stato niente di più... di più... come dire?

Giunchiglia (*ridendo*) — Ma che si vergogna? Come sono buffi i vecchi. Anche mio padre, quando me lo ha chiesto, è diventato rosso.

L'Impiegato — Ah!? E che cosa hai risposto a tuo padre?

Giunchiglia — La verità... Ma in che mondo vive? Ho diciannove anni e Mattia venticinque.

L'Impiegato (*interessato*) — Sicché... voi due...

Giunchiglia — Ma sì, certo... Che cosa c'è di straordinario? Lo trova molto divertente lei? Una faccenda che dura tanto poco e tutti a dargli importanza...

L'Impiegato (*al cacciatore*) — Ha sentito?

Il Cacciatore — Ho sentito.

L'Impiegato — E che cosa ne dice?

Il Cacciatore — Il mondo è cambiato. Forse solo lei non se n'è accorto.

L'Impiegato — Forse non ci ho mai badato... In ufficio, tutte le mattine trovo la stessa scrivania, lo stesso calamaio, le stesse pratiche, gli stessi colleghi che compiono tutti i giorni gli stessi gesti, e ogni tanto guardano l'orologio...

Il Cacciatore — Già... E' come quando cambiano le stagioni. Da principio nessuno se ne accorge... C'è la neve, il cielo è color piombo, gli alberi secchi dormono in piedi, e la gente va in giro col cappotto. Invece, dietro le nuvole il sole ha già incominciato a saettare i raggi più diritti... e sotto la neve c'è un brulichio di semi che si gonfiano, di crisalidi che si trasformano nel loro bozzolo terroso, di radici che si muovono... (*Pausa*) Da paesi lontanissimi, come ubbidendo a un misterioso richiamo, sono partite le rondini...

L'Impiegato — Sì, va bene, è la primavera che si annuncia...

Il Cacciatore — Ma in autunno è la stessa cosa. Il cielo è ancora sereno, le foglie ancora verdi, la gente sente ancora caldo. E invece la terra si sta addormentando. Gli insetti, mentre volano, precipitano senza nessuna ragione apparente, e restano a pancia all'aria agitando disperatamente le zampine...

L'Impiegato — Sta per arrivare l'inverno... ma questo lo sappiamo tutti...

Il Cacciatore (*con tono svagato*) — Ma nessuno sa quello che sta per succedere al mondo, le cui stagioni sono molto più lunghe... Stagioni di millenni... Può darsi che noi stiamo assistendo a un cambiamento di stagioni del mondo... Può darsi che i ragazzi che oggi ci scandalizzano, siano nati a questo modo per vendicarci... (*Scendendo dal ciglio roccioso e come parlando a se stesso*) Noi non possiamo più vendicarci. Abbiamo accettato il gioco dei padri, dei nonni, degli avi... Siamo compromessi per sempre...

L'Impiegato — Perciò lei quasi ritiene necessario che arrivino le cavallette?

Il Cacciatore (*stringendosi nelle spalle*) — Se anche non dovessero arrivare sarebbe lo stesso....

L'Impiegato (*dopo una pausa di riflessione*) — No, no... non mi basta, non mi basta... (*Dirigendosi con mal celata smania verso la ragazza*) Tu per esempio stavi dicendo...

Giunchiglia — Io ho già finito.

L'Impiegato — No, Giunchiglia, scusa, non rispondere così avventatamente. Va bene che sei ancora una bambina... Sì, sì, non protestare, sei ancora una bambina, ma fra dieci, venti o trent'anni...

Giunchiglia (*tranquillamente*) — Sarete tutti morti.

L'Impiegato (*sorpreso*) — Chi?

Giunchiglia — Lei, gli altri... quasi tutti. E noi vedremo ancora il sole, canteremo le canzoni del 1975 e del 1980... Chissà... forse del 2000...

MATTIA (*ridendo*) — Io le sento già in gola... qui (*Alla ragazza*) Non ci avevo mai pensato, sai? Sarà magnifico!
L'IMPIEGATO (*a Mattia con una certa severità*) — Ohi, ohi... un po' di rispetto, ragazzo! Stai parlando con un impiegato dello Stato e per di più con un ex-combattente.
MATTIA — Non ho mica voluto mancarle di rispetto...
L'IMPIEGATO — Ex-combattente e decorato di una Croce di guerra...
MATTIA — Motivo?
L'IMPIEGATO (*come se recitasse una lezione*) — Sergente del Corpo di Amministrazione, incaricato di portare le buste-paga a un reparto in posizione avanzata, trovatosi improvvisamente in zona battuta, non desisteva dal compito assegnatogli che portava a termine con fermezza e spirito di sacrificio.
MATTIA — Vuol farmi vedere?
L'IMPIEGATO — Che cosa?
MATTIA — Come ha fatto...
L'IMPIEGATO — Non capisco...
MATTIA — Mi scusi... io non ho la minima idea di come sia una zona battuta e di come si regoli un uomo che deve attraversarla con un plico in mano. La prego, se non le dispiace, di ripetere la scena...
L'IMPIEGATO (*smaniando*) — Ma è assurdo! Come vuoi che faccia? Che mi metta a saltare di qua e di là per scansare le fucilate?... Sarebbe ridicolo.
MATTIA (*serissimo*) — Sarebbe ridicolo?
L'IMPIEGATO — Certo... oggi, qui, sarebbe ridicolo.
MATTIA (*freddamente*) — Là invece...
L'IMPIEGATO — Che cosa là invece?
MATTIA — Niente... cercavo di aiutarla a terminare la frase.
L'IMPIEGATO (*spazientendosi*) — Oh, ma con voialtri giovani è impossibile ragionare. (*Si allontana di qualche passo sbuffando, poi scorgendo Serafina*) E lei che è più vecchia di noi tutti, che cosa ne dice di questo strano mondo che sta per nascere, e delle cavallette, e di tutto il resto?
SERAFINA (*smettendo di sferruzzare*) — E lei lo vede il muro?
L'IMPIEGATO — Quale muro?
SERAFINA (*indicando*) — Il muro... laggiù... dove hanno fucilato i miei tre ragazzi... «Primo esempio»... ce lo hanno scritto sopra.
L'IMPIEGATO (*guardando dalla parte del muro*) — Io non vedo niente.
SERAFINA (*in tono bonario, ridacchiando*) — Eh, lo so... nessuno lo vede il muro... Sono bastati pochi anni. E sa perché non lo vedono? Perché non fa comodo... E allora vi siete messi d'accordo e avete detto... il muro non c'è più. Ci hanno fatto l'acquedotto, o che so io, la scuola... oppure il giardino comunale... Niente affatto! E se anche ci avessero fabbricato tutte quelle cose che dicono, io vedrò sempre il muro... Toh! (*Sputa in terra*).
L'IMPIEGATO — Mi scusi... Sapevo che i suoi figli sono stati fucilati ma...
SERAFINA (*come parlando a se stessa*) — Tre figli. Il più grande ventitrè anni, il secondo venti e il più piccolo diciassette, un bambino... Tutti credono che io sia vecchia, non è vero, ma è come se avessi cento anni, o forse mille, non so...
L'IMPIEGATO — Torno a scusarmi... Io mi occupo di imposte indirette... (*Pausa*) E perché sono stati fucilati?
SERAFINA — Per un mondo nuovo.
L'IMPIEGATO — Per un mondo nuovo?
SERAFINA — Sì... me lo hanno scritto prima di morire. (*Cavando di tasca un foglietto gualcito*) Ecco qua l'ultima lettera... (*Ne ripete il contenuto senza nemmeno guardarla*) Mamma adorata... (*In altro tono*) Sono io... (*Nel tono di prima*) Fra poche ore ci portano alla fucilazione, non piangere... (*In altro tono*) A me non piangere... (*Nel tono di prima*) Noi andiamo incontro alla morte serenamente, perché sappiamo che dal nostro sacrificio nascerà un mondo nuovo... (*Come annoiata*) Eccetera, eccetera.
ILDE (*a mo' di commento*) — La sa a memoria...
SERAFINA (*all'impiegato*) — E dov'è questo mondo nuovo... dov'è?
L'IMPIEGATO (*con un certo imbarazzo*) — Be'... non saprei... (*Al cacciatore*) Lei che mi sembra più informato...
IL CACCIATORE — Dice a me?
L'IMPIEGATO — Sì, volevo sentire il suo parere. Lei mi sembra un uomo di buon senso. (*Stringendosi nella giacchetta con un lieve brivido*) Io... io comincio ad aver freddo.
IL CACCIATORE — Freddo? Con questo bel sole?
L'IMPIEGATO — Già... c'è il sole ed io ho freddo. Freddo dentro... Un momento fa, quando sono sceso dal mio ufficio dopo uno dei soliti litigi col Capo... e gliene ho dette, sa? Oh, se gliene ho dette... Be', non avevo questa strana sensazione, questa specie di ansia... come chiamarla? (*Con improvviso turbamento*) Io ho moglie e bambini... (*Indicando la scala*) Me ne sto lassù nel mio ufficio e faccio il mio dovere. Glielo giuro... Per quanto mi paghino male, faccio il mio dovere convinto di servire la Patria, l'ordine costituito... (*Timidamente*) Non rida...
IL CACCIATORE — Non rido.
L'IMPIEGATO — Ho un capufficio che mi bistratta, dei colleghi indifferenti o invidiosi, e il pubblico, quando arriva davanti al mio sportello col fiato grosso per aver salito tutti quei gradini, impreca a bassa voce contro di me... Per fortuna la rete metallica mi difende, ma io sento i loro occhi iniettati di fiele e di sangue che mi trafiggono... Beninteso non mi lascio intimidire, anzi, qualche volta mi di-

verto ad esasperare la loro attesa... Esamino lentamente una pratica, mi metto a temperare un lapis... Debbo pur difendermi, no?

IL CACCIATORE — Ci sono soprattutto le leggi che la difendono...

L'IMPIEGATO — Ecco, le leggi, stavo appunto per parlarne, ma prima vorrei che lei mi chiarisse questa faccenda del mondo nuovo... Come mai milioni di persone sono morte per questo benedetto mondo nuovo, e poi non se n'è fatto più nulla?

IL CACCIATORE — Non lo so... Probabilmente perché muoiono sempre i migliori... e poi perché i Capi non erano d'accordo... fino da allora...

L'IMPIEGATO — I Capi?

IL CACCIATORE — Sì... combattevano insieme, ma già si odiavano... (*Con noncuranza*) Del resto, o che si vinca o che si perda, i Capi si preoccupano soprattutto dell'ordine interno... dell'ordine pubblico. E quanto più sono rivoluzionari, tanto più temono il disordine... Insomma i Capi preferiscono sempre l'ordine alla libertà... e come può nascere un mondo nuovo, senza la libertà?

SERAFINA (*ridacchiando*) — I miei figli parlavano sempre di libertà... e anche dell'avvenire...

IL CACCIATORE — L'avvenire è l'unico bene che i Capi di governo concedono generosamente ai sudditi...

L'IMPIEGATO (*come se rilettesse*) — E gli uomini si odiano fra loro... Tutti ci odiamo... Eppure (*con un sorriso infantile*) quando mi affaccio di lassù (*indica la scala*) soprattutto verso sera, e dall'alto vedo il nostro paese con le finestre illuminate che galleggiano nel buio, mi intenerisco... Sui vecchi muri il glicine si arrampica come un filo di fumo rappreso... In una cucina una donna è illuminata dal riverbero del fuoco... in una stanza una fanciulla cuce i suoi sogni... In un'altra stanza ancora, un uomo alza il suo bambino fra le braccia come una bandiera... E mi sembra di voler bene a tutti. Vorrei mettermi a gridare, vorrei buttarmi in ginocchio, vorrei mandare dei baci... (*S'interrompe come impaurito*) Non rida...

IL CACCIATORE (*con tristezza*) — Non rido.

L'IMPIEGATO (*come parlando a se stesso*) — Ero ragazzo, e già sentivo parlare del mondo nuovo... Quando scoppiò la grande guerra, tutti dissero che sarebbe stata l'ultima, e da essa sarebbe sorto un mondo nuovo... Errore... errore ed inganno. Si continuò a parlare di guerra, e tanto se ne parlò che la nuova guerra non tardò a scoppiare... più catastrofica di quell'altra... Caddero regni, uomini vennero trucidati, popoli interi furono scacciati dai loro confini come mandre... Gli impiccati penzolavano dalla ringhiera dei balconi e dai mandorli in fiore... Le loro ultime parole furono di amore e di speranza... beati voi che vedrete un mondo nuovo... E con gli occhi stravolti bevevano tutto l'azzurro del cielo... (*Pausa, poi volgendosi di scatto al cacciatore*) Ma allora ci deve essere un difetto in qualche parte del meccanismo... oppure si tratta di una maledizione che è dentro di noi? Una condanna originaria dalla quale non ci si può riscattare? (*Il cacciatore non risponde, e l'impiegato risale la sua inutile scala borbottando*) Freddo... freddo dentro... (*Una pausa di silenzia durante la quale tutti restano assorti. Poi di lontano giungono le note di una fanfara militare seguita dal passo ritmico di truppe in marcia. La musica si avvicina, e tutti, meno il cacciatore e la vecchia Serafina, corrono sul ciglio roccioso, guardano verso la strada, e vociano infantilmente indicandosi ciò che più attira la loro attenzione. In distanza si odono dei comandi: « Fianco destr... destr.!... Avanti march!... Baaattaglioni in colonnaaa...!*).

GIUNCHIGLIA — Guarda il capo tamburo come fa roteare la mazza...

IL MECCANICO — Curioso... c'è ancora bisogno dei tamburi...

ILDE (*con la sua voce in falsetto*) — E che baffi ha il colonnello!

RACHELE — E quante medaglie!

MATTIA — In coda ci sono i carri armati... (*Si ode infatti un lontano brontolìo di cingoli metallici...*).

IL MECCANICO (*con disprezzo*) — Carri armati di vecchio modello... (*Si vedono i personaggi segnare il passo al ritmo della fanfara, girare il capo per seguire con gli occhi il reggimento in marcia, poi mentre la musica si affievolisce, tutti fanno fianco sinistr, e a passo di parata escono per la sinistra al rullo dei tamburi, il cui battito è l'ultimo a spegnersi. Dalla destra entra Joe, un tipo tarchiato e abbronzato dal sole. Ha i capelli grigi alle tempie, ma è un bell'uomo, se pur abbigliato in modo piuttosto provinciale. Parla con accento vagamente nordamericano, ma senza esagerare*).

JOE (*al cacciatore*) — Buon giorno... E' del paese lei?

IL CACCIATORE — Quale paese?

JOE — Questo.

IL CACCIATORE (*sorridendo*) — Questo non è un paese, o per lo meno non lo è più. (*Indicando*) Il vero paese è in alto.

JOE — In alto? (*Guardandosi in giro*) E questo che cosa è?

IL CACCIATORE — E' il paese vecchio dove non abita più nessuno.

JOE — Ma dalla strada mi era parso di vedere gente...

IL CACCIATORE — Certo... siamo in parecchi a venir qui, soprattutto nel pomeriggio, o verso sera. Quando non piove, si capisce...

JOE — Per che fare? Se non c'è più paese...

IL CACCIATORE — Ci sono i vecchi sassi... i ricordi...

JOE — Ah ecco. (*Pausa*) Anch'io, in America, pensavo qualche volta ai vecchi sassi del mio paese... (*Pausa*) Gli americani ridono... dicono che siamo raccoglitori di sassi...

IL CACCIATORE — Dal loro punto di vista hanno ragione...

JOE — Oh sì... in America niente sassi... Tutto ferro, vetro, cemento... (*Avvicinandosi alla statua acefala e toccandola con un piede*) In America gli avrebbero rifatto la testa... (*Cambiando tono*) E' un paese bombardato, questo?

IL CACCIATORE (*avviandosi verso sinistra*) — No, il bombardamento qui non ha fatto molti danni, e poi c'è stato tutto il tempo per ripararli. Ma era un'area depressa...

JOE — Che cosa?

IL CACCIATORE — Un'area depressa... mancavano le fognature, c'era poca acqua... e allora il governo ha creato delle leggi speciali, ha aumentato le tasse, ha lanciato un prestito... Insomma io non me ne intendo troppo, ma sta di fatto che ha deciso di costruire un paese nuovo lassù (*indica*) con tutte le comodità. Scuole, ospedali, luce elettrica, eccetera...

JOE (*aguzzando gli occhi*) — Ah, magnifico! Ma non si vede il paese...

IL CACCIATORE — Non si vede perché non è ancora costruito, ma è come se già ci fosse. Ci sono gli ingegneri con i disegni, il piano regolatore voglio dire. Il terreno è stato diviso in lotti e ognuno ha avuto assegnato lo spazio per la sua casa. (*Accarezzando distrattamente la statua acefala*) Poi porteremo su la statua della Romanità...

JOE — Questa?

IL CACCIATORE — Sì... è molto importante... guai se nel nostro paese non avessimo un pezzo di romanità...

JOE — Ma gli abitanti, dove vivono? Accampati?

IL CACCIATORE — Certo... ognuno si è costruito una baracchetta oppure una tenda, e monta la guardia al suo pezzetto di terra. Quando il progetto di legge sarà esaminato dalla Commissione e dalle Sottocommissioni, e quando verrà approvato dai due rami del Parlamento, e la legge sarà pubblicata sulla «Gazzetta Ufficiale», allora si bandiranno le aste per l'assegnazione dei lavori alle varie imprese qualificate, incominceranno ad affluire i materiali, sorgeranno le case, la scuola, l'ospedale...

JOE — E non scenderete più nel vecchio paese?

IL CACCIATORE — Questo non lo so... Il governo non può cambiare gli uomini; nessun governo c'è mai riuscito... almeno da noi.

JOE — Già... io ero venuto qui nella speranza di trovare un meccanico. Ho l'automobile ferma sulla strada...

IL CACCIATORE — Non cammina più?

JOE (*sorridendo*) — Lei vuol scherzare... Le macchine americane camminano sempre... ma si sente un brutto rumore... ci deve essere qualche cosa che non va nella trasmissione...

IL CACCIATORE — Sarebbe meglio guardare di che si tratta. Una disgrazia fa presto a succedere...

JOE (*con noncuranza*) — Oh, bisogna essere ottimisti... Una macchina americana camminerà sempre... Guai se incominciassimo ad avere dei dubbi...

IL CACCIATORE — Pochi minuti fa c'era anche il meccanico, ora sono andati tutti su, insieme ai soldati.

JOE — Ah sì, ho sentito la musica. E perché sono andati su?

IL CACCIATORE — Al nostro paese, quando passa una musica, tutti si accodano. Capita così per i soldati, per le processioni, per i cortei politici...

JOE — Piace camminare tutti insieme...

IL CACCIATORE — Bravo! Mettersi in colonna... Per tre o per quattro non ha importanza, pur di andare al passo.

JOE (*sorridendo divertito*) — Ma guarda un po'...

IL CACCIATORE (*bonariamente*) — E' per non sentirsi soli. L'uomo, quando è solo, ha la sensazione di essere un povero diavolo, mettendosi in colonna, gli pare d'essere centuplicato. E poi non deve più fare la fatica di pensare con la propria testa. Pensa con la testa di quello che comanda o che porta la bandiera...

JOE — Capisco.

IL CACCIATORE — Credo che succeda dappertutto...

JOE — E perché lei non si è messo in colonna con gli altri?

IL CACCIATORE — Perché vado a caccia... Chi va a caccia è sempre solo.

JOE — Va a caccia? Senza fucile?

IL CACCIATORE — Che c'entra... non vado mai a caccia per riempire il carniere... Da giovane, quando portavo il fucile, regalavo la selvaggina uccisa. Mi bastava la soddisfazione di colpirla. Poi ho capito che anche sparare è inutile. Adesso faccio così (*Con le braccia indica il gesto di chi punta l'arma e segue il volo di un selvatico*) Quando capisco di averlo a tiro... Pum! E' fatto! (*Sorride*) Sarebbe venuto giù come un sasso.

JOE — E le basta?

IL CACCIATORE — Sì, mi basta... (*Come parlando a se stesso*) Un gesto... meno ancora... un pensiero. Il pensiero è una facoltà straordinaria... se ne può fare quel che se ne vuole. (*Battendosi con una mano la fronte*) Questa è una fortezza imprendibile... E dentro vi possono camminare dei giganti...

JOE — Non ci avevo mai riflettuto.

IL CACCIATORE — L'uomo può trovarsi in catene, o costretto a ubbidire... non importa... l'essenziale è che resti libero qui... (*Si tocca ancora la fronte*).

JOE — Lei è un tipo simpatico.

IL CACCIATORE — Grazie.
JOE — Non capisco bene tutto quello che dice, ma mi è simpatico lo stesso.
IL CACCIATORE — Eppure è semplice... Ero schiavo di molte cose e un giorno ho detto di no.
JOE — Ha rifiutato tutto?
IL CACCIATORE — Sì... ma rifiutato, non significa rinunziato.
JOE — Capisco... forse lei è stato offeso, oppresso, umiliato...
IL CACCIATORE — Personalmente, no, ma ho visto opprimere, offendere, e umiliare...
JOE — Ecco... lei protesta per gli altri... Anche per me senza avermi mai conosciuto. Bene... mi è simpatico... Peccato che non sia anche meccanico.
IL CACCIATORE — No... sono soltanto cacciatore.
JOE — Pazienza... andrò lassù.
IL CACCIATORE — E' inutile... l'unico meccanico che abbiamo in paese è disoccupato.
JOE — Se è disoccupato gli farà piacere lavorare e guadagnare della moneta...
IL CACCIATORE — No, signore. E' affezionato alla sua disoccupazione come a una malattia, e non credo che abbia voglia di sporcarsi le mani col motore di un'automobile. Se lei gli proponesse di partire per la guerra, allora sì che lo vedrebbe saltare dalla gioia. Ha preso parte a tutte le guerre, come volontario.
JOE — Non sono molto fortunato. (*Girando gli occhi intorno*) E quella vecchia chi è?
IL CACCIATORE — La signora Serafina. Le hanno fucilato tre figli, e tutte le sere viene al Cimitero per giocare coi suoi ragazzi.
JOE — E' un'idea... E si diverte?
IL CACCIATORE — A modo suo... Ride, piange, fa il chiasso. Poi rientra nel suo silenzio, nella sua attesa...
JOE — Attesa di che cosa?
IL CACCIATORE — Non lo so. Forse della morte... la grande riconciliazione con l'Infinito... (*Quasi evocato dalla parola morte, dalla sinistra entra un uomo magro, vestito di nero, che spinge una carriola sulla quale sono ammonticchiati dei cartoni pieghevoli a forma di croce, simili a quei pupazzetti che si ottengono dopo aver ripiegato parecchie volte un foglio. Il becchino, poiché è di lui che si tratta, si ferma in mezzo alla scena, scarica i suoi « depliants », e poi li dispone su quattro o cinque ranghi, e poiché i cartoni sono piegati, le croci si mantengono ritte e allineate creando nel complesso una specie di cimiterino di bambole. La musica suona « Happy go Lucky Local »* [*disco AL.EL.CP 3074*]).
IL BECCHINO (*accendendo la pipa*) — Signora Serafina... io sono pronto.
SERAFINA (*alzandosi e deponendo il giubbetto accuratamente piegato sulla scranna*) — Oh, grazie... Eccomi qua... (*Va ad inginocchiarsi verso il fondo del cimiterino, di fronte al pubblico. Cessa la musica precedente, mentre incomincia a diffondersi in sordina « La pavane » di Ravel* [*disco Decca LXT 2632*]. *La vecchia si fa il segno della Croce e resta un po' in raccoglimento, poi si alza e si mette a correre qua e là fra le croci. Serafina anfanando un poco*) Ah, Vincenzino, se ti piglio... Ah, birba di un Carluccio... (*Puntando improvvisamente un dito verso uno degli angoli del cimiterino*) No, no... tu, Mario, non potevi muoverti, dovevi aspettare che io lasciassi il posto... (*Si odono delle risatelle infantili cui risponde un ridere più basso e grave degli altri defunti*) State zitti voi che siete morti vecchi... Lasciatemi giocare ai quattro cantoni con i miei ragazzi!...
IL BECCHINO (*intervenendo*) — Piano, signora Serafina, piano... Finirà per sudare... Ora scende la sera, viene l'umido e le succederà come la settimana scorsa che ci ha buscato un raffreddore.
SERAFINA (*mentre aguzza gli occhi sorridendo*) — Oh, non mi seccare anche tu! (*Riprende a correre con dei gridolini, poi stringendo di colpo le braccia*) Ecco che ti ho preso! (*Baciando furiosamente il vuoto*) Ah, birba di una birba! (*Allargando lentamente le braccia con gli occhi persi, mentre la musica cessa e la voce le smuore nella commozione*) Birba di una birba... (*Al becchino come per giustificarsi*) Il più piccolo... te lo ricordi?
IL BECCHINO — Sì, signora Serafina.
SERAFINA (*a voce bassa asciugandosi ogni tanto una lacrima*) — Non si dovrebbe... non si dovrebbero fare parzialità... tutti i figli sono uguali per la madre... (*Pausa*) Ma il più piccolo... come si fa? (*Dirigendosi verso la scranna ripete ancora una volta*) Il più piccolo... (*La vecchia si è rimessa a sferruzzare. Il becchino ripiega le sue croci di cartone, le mette sulla carriola e se ne va cantando una melopea solenne senza parole con alti e bassi modulati sulla stessa musica che ne ha segnato l'entrata, « Happy go Lucky Local », parte prima. Si ode ancora la voce in distanza, quando l'uomo è già uscito dalla destra, poi tutto tace*).
JOE (*al cacciatore quasi timidamente*) — Come ha detto?
IL CACCIATORE — Non ho detto niente.
JOE — Ah... mi era sembrato.
IL CACCIATORE — Può darsi che abbia borbottato qualche cosa fra i denti.
JOE — Già... capita.
IL CACCIATORE — Ma non sono parole, sono pensieri... Scappano dalla bocca, dalle narici, come le formiche quando brulicano nei meandri di un teschio e fanno capolino, ora dalle orbite, ora dalle mascelle sdentate... Ha mai visto?
JOE — Sì, nel Messico, molti anni fa.
IL CACCIATORE — E' americano lei?

JOE — Italo-americano. (*Stendendo la destra per presentarsi*) Joe...
IL CACCIATORE (*stringendogli la mano*) — Piacere... io mi chiamo...
JOE (*interrompendo*) — Non importa, non voglio sapere. La chiamerò Joe. Io chiamo tutti Joe, e gli altri fanno lo stesso con me. E' più facile e non si entra nei fatti delle persone... Le sembra? Quando ci si incontra... Hellò, Joe... Salute! Oppure... Buenas dias, o good morning... E poi, come va? bel tempo.. oppure piove... Un whisky? Grazie, offro io... E si può andare avanti quanto si vuole... ognuno sputa quello che ha dentro... amore, dolore, veleno... intanto beve e si disinfetta. Poi si parla di bisness, di moneta... mi spiego?
IL CACCIATORE — Lei si occupa di commercio?
JOE — Mi occupavo... ho fatto tutto, anche commercio. Ora basta... Ho guadagnato molta moneta e sono ritornato. (*Toccandosi le tempia*) Incomincia a nevicare, vede? Allora bisogna ritornare al paese, sposarsi, fare figli e poi morire. Così uno si presenta al principale (*accenna verso il Cielo*) e dice... Eccomi qua... sono Joe... ho fatto tutto quello che ho potuto per campare la vita... Non tutto bene, ho fatto anche male... Anche gli altri hanno fatto chi bene e chi male a me... Ora sono qua, giudicatemi!
IL CACCIATORE — Be'... c'è tempo per andarsi a presentare lassù.
JOE (*cogitabondo*) — Sì, spero... ma nessuno può dire se c'è tempo o no. Soltanto il principale lo sa, e noi non possiamo capire; siamo su un treno che corre, corre... A un tratto il principale fa un cenno, e dice... Quello là... sì, quello laggiù che piange perché è infelice... fatelo scendere dal treno; allora la morte, che è il controllore, ferma il convoglio e il passeggero discende. Ha finito il suo viaggio... Oppure il principale fa un cenno e dice... No, no... quell'altro; quell'altro che ride perché è troppo felice... Il controllore ferma il convoglio, e quello che era troppo felice discende. (*Con un sospiro*) Non possiamo capire!...
IL CACCIATORE — Pensa spesso a queste cose?
JOE — No, non spesso... Quando ero giovane poi non ci pensavo mai... Sono partito a diciassette anni, e a quell'età non si pensa a certe cose. Se non avevo da mangiare cantavo... quando mi chiamavano sporco gringo, ridevo e mi voltavo per fare credere che avevano parlato con un altro... Quando mi sputavano in faccia... (*Interrompendosi col gesto di chi caccia una mosca*) Ma perché ricordare? Storie vecchie che sanno tutti... e poi è una cura che fa bene. (*Ridendo*) Sente i miei muscoli? (*Piegando il braccio e palpandosi soddisfatto il bicipite*) Si diventa come il ferro e il cemento... si impara la vita...
IL CACCIATORE — Ora lei è ricco?
JOE (*senza false modestie*) — Sì, ho molta moneta, e perciò sono ritornato fra la mia gente... (*Con un sorriso un po' infantile*) Qua tutti amici... (*Con un gesto largo*) Anche i sassi, anche il palo del telegrafo... e lei simpatico che dice bellissime cose che io non capisco, ma è come se avesse della musica nella voce... Tutto questo io ho portato sempre dentro (*si tocca il petto*) senza dirlo a nessuno, perché nessuno capisce in America... Capiscono bisness, moneta, bilding, sotterranea, elevated... capiscono tutte le cose molto grandi, ma non possono capire le cose piccole piccole che uno porta dentro... (*Ride bonariamente poi dialogando con se stesso*) Tu italiano? Oh, yes... fare tutto... italiano non specialista... suona, balla, canta, zappa inchioda... italiano pulisce vetri, dirige banche, inventa nuove macchine, italiano vive dove nessuno può vivere... italiano sporco, maledetto, povero, simpatico, ruba, imbroglia, piange, ride, prega, bestemmia... (*Ridendo*) Buono per qualunque giobba, good bye gentlemen and ladies... good bye...
GIUNCHIGLIA (*appare dalla sinistra con Mattia e indicando Joe*) Eccolo là... Hai visto che avevo ragione? Deve essere il proprietario della macchina... (*I due giovani corrono sul ciglio roccioso e si accovacciano come affascinati con gli occhi avidamente fissi alla strada. Mattia manda un leggero fischio ammirativo*). E' una Cadillac? No?
JOE (*ridendo mentre indica al cacciatore i due ragazzi*) — Far-west... piccoli indiani guardano bella diligenza... (*Pausa*) Chi è quella ragazza?
IL CACCIATORE — La figlia del signor direttore...
JOE — Direttore di che cosa?
IL CACCIATORE — Non so... tutti lo chiamano signor direttore... E' una brava persona, un padre di famiglia. Ha fatto di tutto perché sua figlia vincesse il premio di bellezza ma non ci è riuscito... Ora ha intentato causa alla commissione giudicatrice.
JOE — Mi piace.
IL CACCIATORE — Chi?
JOE — La ragazza...
IL CACCIATORE — E' fidanzata con quel giovanotto...
JOE — Sì. (*Pausa*) Mi piace lo stesso... (*Dirigendosi verso Mattia*) Salute Joe.
MATTIA (*stringendo la mano che gli viene offerta*) — Piacere... ma io non mi chiamo Joe...
JOE (*giovialmente*) — Non fa materia... Io Joe, tu Joe... (*Indicando Giunchiglia*) E signorina Baby... Tutto più facile, no?
GIUNCHIGLIA (*scoppiando a ridere*) — Formidabile! E' sua quella macchina?
JOE — Sì... le piace?
MATTIA — Deve essere un sogno condurla...
JOE — Se vuol provarla è a sua disposizione...
MATTIA (*raggiante e incredulo*) — No?! Credevo che lei fosse rimasto in panna...
JOE — Nooo... macchina americana cammina sem-

pre... vada a provare... (*Dandogli una chiavetta*) Questa è la chiave d'accensione.
MATTIA (*correndo verso destra*) — Ci vado subito. (*Via. Giunchiglia, Joe e il cacciatore che li ha raggiunti sul ciglio roccioso guardano verso la strada. Si ode il lieve rombo della messa in marcia, poi la voce lontana di Mattia*: « Arrivederci... » *e allora tutti ridiscendono. Il cacciatore si sposta a destra lasciando sola la ragazza e Joe. Nell'aria si diffonde una lieve musica romantica*: « *Woody herman Tenderly* » [*disco Capitol 4324*]).
GIUNCHIGLIA (*a Joe ridendo*) — Badi che Mattia potrebbe non tornare più con la macchina...
JOE (*guardando la ragazza negli occhi*) — Non credo... e poi non fa materia...
GIUNCHIGLIA — Che significa?
JOE (*sorridendo*) — E' un modo di dire americano... significa che non ha importanza...
GIUNCHIGLIA (*indietreggiando lentamente con una risatella isterica*) — Che tipo...
JOE (*avanzando piano*) — Hai sempre aspettato che ti capitasse qualche cosa di simile, no?
GIUNCHIGLIA (*affascinata e divertita*) — Che cosa?
JOE — Arriva un uomo da lontano e tutta la vita cambia...
GIUNCHIGLIA (*ridendo*) — Oh, Joe...
JOE (*prendendo la ragazza per la vita*) — Sono un po' anziano come boy friend... ma si può provare...
GIUNCHIGLIA (*porgendo le labbra secondo i canoni cinematografici*) — Proviamo... (*Joe la bacia delicatamente*).
IL CACCIATORE (*con voce accorata*) — Giunchiglia...
JOE (*volgendosi*) — Cosa c'è? Questo in America si può fare dappertutto...
GIUNCHIGLIA (*ironica*) — E' la voce della coscienza, non l'ha capito? Gli antenati, la tradizione, la morale... ma senza fucile... Un'allegoria disarmata.
JOE (*al cacciatore*) — Scusi... non c'è niente di male a odorare un fiore o a baciare una ragazza, quando si fa con semplicità.
GIUNCHIGLIA (*prendendo Joe per un braccio*) — Vieni... ti farò vedere il paese, la casa dove sono nata... sono rimasti in piedi solo i quattro muri esterni, e dentro non c'è più niente...
JOE (*al cacciatore*) — Lei permette?
(*Il cacciatore non risponde e volta lentamente le spalle alla coppia, che esce dalla sinistra. La musica alza leggermente il tono, mentre di fra le macerie sbucano il contadino, il meccanico, Rachele, Ilde, il becchino e la vecchia Serafina. Questi personaggi incominciano a vagolare assorti, ondeggiando a tempo di musica come annegati in un fondo marino, poi escono lentamente, alla spicciolata, dalla destra, senza che il cacciatore mostri di essersene accorto. La musica cessa di colpo. Dalla strada viene il rombo della Cadillac che si ferma sotto il ciglio roccioso. Silenzio, poi due o tre tocchi di claxon spaziati in tono interrogativo. Pausa*).
MATTIA (*apparendo dalla destra e guardandosi intorno*) Giunchiglia? Giunchiglia!... (*Resta perplesso, poi avanza e grida ancora*) Giunchiglia! (*Al cacciatore*) Dov'è andata?
IL CACCIATORE — A rivedere la sua casa, ha detto.
MATTIA — La sua casa? Ma se non c'è più niente. Sassi e ortiche...
IL CACCIATORE (*stringendosi nelle spalle*) — Forse appunto per questo.
(*Mattia osserva per un momento il cacciatore, poi per darsi un tono disinvolto, accende una sigaretta*).
GIUNCHIGLIA (*apparendo dalla sinistra mentre si ravvia i capelli*) Oh! Mattia...
JOE (*apparendo dalla sinistra*) — Salute! Già di ritorno? Com'è andata? (*Alla ragazza*) Hai visto che è ritornato?
GIUNCHIGLIA (*a Mattia tentando di apparire gaia*) — Figurati che per fargli paura gli ho detto che saresti scappato con la macchina.
JOE (*bonariamente accendendo un grosso sigaro*) — Ma io non ho creduto.
MATTIA (*porgendo a Joe la chiavetta*) — La chiavetta dell'accensione...
JOE — Ah, sì... Thank you. (*Con un gesto vago di saluto*) Good bye amigos. (*Si avvia verso destra e saluta il cacciatore*) Arrivederci... (*Via, e dopo poco si ode il rombo della macchina che parte*).
MATTIA (*al cacciatore*) — Strano tipo... lo conosce lei?
IL CACCIATORE — Mai visto... Si è presentato; ha detto che si chiama Joe...
GIUNCHIGLIA — Questo lo sappiamo anche noi. Ma che cosa fa e perché è venuto qui?
IL CACCIATORE — Ha detto che è stato molto tempo lontano e ha portato sempre il suo paese nella pelle come un tatuaggio.
MATTIA (*con falsa indifferenza*) — Deve essere molto ricco...
IL CACCIATORE — Può darsi... (*Avviandosi verso destra*) Arrivederci ragazzi, io devo andare a caccia finché c'è luce...
MATTIA (*con un sorriso ironico*) — Solitudine... ultimo rifugio...
IL CACCIATORE (*con tristezza*) — Ultima poesia... (*Via dalla destra*).
MATTIA (*a Giunchiglia dopo una pausa*) — Hanno chiacchierato troppo quei due. Non vorrei che si fossero già messi d'accordo...
GIUNCHIGLIA — Su che cosa?
MATTIA — Affari... contrabbando... o chissà quali altre faccende... Un italiano non lascia l'America senza una ragione...
GIUNCHIGLIA — E vuoi che si metta col cacciatore? Uno che non ha mai saputo combinare niente

in tutta la sua vita. (*Ridendo*) Il più autentico tipo di malinconico che ci sia in paese, e chi dice malinconico dice fallito...

MATTIA — Ma c'è l'altro che non è affatto malinconico. (*Con un'occhiata indefinibile alla ragazza*) E tu dovresti saperlo...

GIUNCHIGLIA (*accovacciandosi per terra*) — Una scenetta di gelosia? Non mi dispiacerebbe!

MATTIA — Stupida! Come se non ti avessi lasciato sola apposta...

GIUNCHIGLIA — Esagerato!

MATTIA — Perché?

GIUNCHIGLIA — Perché vuoi sembrare più furbo di quello che sei...

MATTIA — Credi che durante la passeggiata in macchina abbia guardato il paesaggio? Mi sono fermato a mezzo chilometro da qui e ho frugato dappertutto, fin sotto i cuscini.

GIUNCHIGLIA — E che cosa hai trovato?

MATTIA — Delle idee.

GIUNCHIGLIA — Sotto i cuscini?

MATTIA — Nel mio cervello, guardando la macchina. Naturalmente ho preso il numero di targa... Anche se la macchina l'avesse affittata, saprò chi è... Ma deve essere sua...

GIUNCHIGLIA — Credi che ritornerà?

MATTIA — Se non lo sai tu...

GIUNCHIGLIA (*per eludere la risposta*) — E se fosse un gangster?

MATTIA (*in tono sprezzante*) — Per carità... è il solito cafone italo-americano che si dà delle arie... (*Pausa*) E poi se fosse un gangster, qua resterebbe disoccupato. Da noi nessuno alza le braccia. Se tiri fuori una pistola la gente si mette a strillare... Non ci credono, capisci? Invece in America tutti alzano le braccia... (*In tono ammirativo*) Sono organizzati!

GIUNCHIGLIA — Io invece sono convinta che Joe deve essere un tipo capace di sparare.

MATTIA — E quando anche sparasse? Può ammazzarne uno, farne scappare dieci, poi scoppia un tale putiferio che corrono le guardie e lo arrestano. Credi a me, bisogna che la folla sia abituata... E poi non è quello che mi interessa. Piuttosto vorrei sapere che cosa fa e se ha bisogno di qualcuno che lo aiuti... Deve essere imbottito di quattrini come un materasso...

GIUNCHIGLIA (*alzandosi*) — Senti, Mattia... m'è venuta un'idea...

MATTIA (*sbirciando verso sinistra e portandosi un dito alle labbra*) Sssst!... (*Dalla sinistra è apparso l'impiegato che avanza faticosamente indugiando ad ogni passo*).

L'IMPIEGATO (*borbottando*) — Non avrei dovuto sdraiarmi sul divano... non avrei dovuto... (*Scorgendo i due giovani*) Ah... siete qui?

GIUNCHIGLIA — Buon giorno... ha schiacciato il suo sonnellino pomeridiano?

L'IMPIEGATO — Direi che il sonnellino ha schiacciato me...

GIUNCHIGLIA — Dormito male?

L'IMPIEGATO — Incubi. (*Pausa*) Non dovrei dormire nel pomeriggio.

GIUNCHIGLIA (*volubilmente*) — E io che speravo mi avesse sognato... (*Si diffonde una musica dolce e malinconica mentre la ragazza incomincia una danza da libellula stanca che ad ogni passo minaccia di cadere: « Lake of the Woods » [disco Chappel C 407], diretta da Ole Jesen*).

L'IMPIEGATO (*con lentezza guardando nel vuoto come chi cerca di ricostruire il groviglio di un sogno*) — Camminavo lungo una strada sassosa, fra muri di cenere... Il selciato contava i miei passi... Qualcuno mi aveva dato un ordine... Chi? Non lo so... ma dentro di me urgeva l'ansia di ubbidire al comandamento ignoto... (*Con un sospiro e passandosi una mano sulla fronte*) Interminabile la strada... fanali e alberi si tenevano per mano, e le mie gambe s'erano fatte pesanti, come se le scarpe facessero fatica a staccarsi dalla fanghiglia tenace di cui le pietre erano invischiate... (*Pausa*) Udivo dei tonfi sordi, non so dove... quei tonfi mi facevano paura e nello stesso tempo mi attiravano... Forse l'ordine ricevuto era quello... giungere all'origine di quei picchi sotterranei... (*Pausa, poi buttandosi in ginocchio*) Una cantina! (*Ansimando*) L'inferriata di una cantina raso terra. (*La musica fa una pausa. Qualche accordo drammatico si alza nel silenzio. Giunchiglia si è rovesciata lentamente al suolo. Mattia curvo in avanti, guarda con occhi dilatati l'uomo che racconta il sogno. La musica riprende a sbalzi. Poi l'impiegato guardando Mattia*) Tu picchiavi con una bottiglia sul cranio dell'uomo disteso... (*A Giunchiglia con terrore*) E tu tenevi l'uomo fermo per i piedi. (*Ansimando*) Un sangue pallido colava dalla bocca della vittima, e ne sentivo la nausea sulle labbra, come se fossi io a vomitare quel sangue... (*La musica cessa. L'impiegato si rialza spolverandosi le ginocchia e rassettandosi la cravatta. Anche Giunchiglia si alza tranquilla e si aggiusta le ciocche dei capelli scivolate fuori posto per la danza*).

GIUNCHIGLIA (*in tono salottiero*) — Ma è un magnifico soggetto per film... Perché non lo scrive?

MATTIA (*cupo all'impiegato*) — E poi?

L'IMPIEGATO (*indifferente*) — E poi niente... ero già sveglio. L'orologio segnava le diciassette e venticinque. Sono uscito. Avevo voglia di bere un caffè...

MATTIA — E chi era l'uomo?

L'IMPIEGATO (*che si era diretto verso la scala si ferma senza voltarsi*) — Quale uomo?

MATTIA — Quello steso nella cantina...

L'Impiegato — Non so... non lo conosco. (*Resta immobile a testa bassa*).

Mattia (*avvicinandosi alle spalle dell'impiegato in atteggiamento minaccioso*) — Bene inventato il suo sogno! (*Sghignazzando*) Ma non m'impressiona, sa? Non m'impressiona! Andrò lo stesso in città con l'ultima corriera. (*Cavando di tasca qualche biglietto di banca gualcito*) Ecco i soldi... Credeva che non li avessi? Mi bastano per andare in città a giocare la mia carta... (*Con sarcasmo*) Altro che attraversare la zona battuta col plico in mano... (*Ridendo nervosamente*) Farò vedere io chi sono. (*Uscendo per la destra*) Farò vedere io!

Giunchiglia (*lanciandosi verso il ciglio roccioso*) — Mattia! Mattia non andare! (*Ritornando lentamente verso il centro della scena*) Non mi ascolta... Corre come un invasato e nessuno potrà fermarlo... Nessuno lo fermerà. (*Pausa. Il giorno incomincia a sfaldarsi a pezzi fra macchie viola e striature sanguigne, nel cielo che si anemizza. Una campana lontanissima si mette a suonare, poi cessa di colpo, senza eco*).

L'Impiegato — Dove corre Mattia?

Giunchiglia (*ricomponendosi lentamente*) — Non so... non gli badi. Ogni tanto lo assale come una furia l'idea di dover raggiungere la fortuna a un angolo di strada, come si piomba su una bestia da strangolare... E' un'ossessione.

L'Impiegato — E tu hai paura...

Giunchiglia (*tentando di apparir disinvolta*) — Ma no... perché dovrei aver paura? Un po' di nervosismo... colpa del crepuscolo... Il calare della sera è sempre un piccolo naufragio...

L'Impiegato (*come fra sé*) — Poi scende la notte... Sacco da annegati che mi si cuce addosso... (*Si avvia verso la scala*) E quando mi sveglio cerco i miei registri come una spalla per piangere...

Giunchiglia (*con un gesto d'improvvisa disperazione*) — Non mi lasci sola.

L'Impiegato (*con un sorriso triste*) — Non posso portarti nel mio ufficio... nel tanfo delle cifre... sotto l'occhio smorto del paralume, e col ragno del diploma schiacciato sulla parete...

Giunchiglia (*tentando di essere civetta*) — Ma lo vorrebbe...

L'Impiegato (*guardando di sottecchi avidamente la ragazza*) — No, no... non è vero... No!

Giunchiglia (*con una risatella*) — Paura, eh? l'impiego, la moglie, i superiori, il pettegolezzo in paese. (*Con disprezzo*) La vostra morale...

L'Impiegato (*umilmente*) — E' la vita... è il mondo, è tutta la macchina che ci stritola... (*cavando l'orologio e in tono divenuto improvvisamente di una serietà grottesca*) Cinque minuti di ritardo... sono perduto! (*Si arrampica velocemente sulla scala e scompare. Giunchiglia è rimasta sola e il suo viso è diventato assorto e triste. Dalla sinistra entra Rachele, la donna allampanata, che si sposta a piccoli passi laterali, come un granchio, cantando a bocca chiusa una nenia senza parole. Una musica in sordina accompagna il suo canto. Si tratta della « Rapsody in Wood », Orchestra Woody Herman, [disco Capitol H. 324]. Dalla destra appare Ilde, la nana, che nella nenia esegue il controcanto, anche lei a bocca chiusa. Le due lamentatrici, che hanno sul capo uno scialle nero, si avvicinano insensibilmente a Giunchiglia, e la ragazza si copre il viso con le mani, nel vano tentativo di isolarsi. Il canto finisce, la musica s'interrompe, e le due donne scoppiano in una di quelle loro risatelle che agghiacciano*).

Giunchiglia (*con voce sorda*) — Andate via! Via!

Rachele (*in tono falsamente bonario*) — Non aver paura... E poi ti abbiamo visto nascere... Eravamo vicine alla tua culla a lavarti e a incipriarti...

Ilde (*nello stesso tono*) — Guai se non ci fossimo state noi. Tuo padre piangeva maledicendoti...

Rachele — E io a dirgli: « La smetta... che colpa ne ha questa povera creatura »?

Ilde — Ma non voleva intendere ragioni. Si era abbrancato al letto di tua madre morta, e non c'era verso di staccarlo. Tua madre aveva il naso di cera, e due infossature viola agli zigomi...

Rachele — E allora ti ho fatto da balia...

Ilde — E io da serva.

Giunchiglia (*con ira repressa*) — La volete finire, brutte streghe?!

Rachele — Ma tu mi graffiavi il seno come una gatta...

Ilde — E appena sei stata in condizioni di camminare, mi sferravi dei calci negli stinchi...

Rachele — Non potevamo protestare...

Ilde — Eravamo pagate per questo...

Rachele — Appena hai avuto l'età della ragione ci hai calunniato presso tuo padre e ci hai fatto scacciare...

Ilde — Ma il paese è piccolo e ti abbiamo visto crescere a distanza...

Rachele (*ridendo*) — Come si osserva crescere un fungo velenoso...

Ilde (*a voce alta, quasi lanciasse un ironico annuncio*) — Giunchiglia ha fatto la prima Comunione!

Rachele (*nello stesso tono*) — Giunchiglia va a nascondersi nel granaio coi ragazzi!

Ilde — Giunchiglia si è fidanzata...

Rachele — Giunchiglia è andata al concorso di bellezza...

ILDE — Giunchiglia non è riuscita a diventare Miss Universo...
GIUNCHIGLIA (*rabbiosamente*) — Basta, basta! Servacce maledette! (*Si lancia con le unghie protese un po' verso l'una, un po' verso l'altra, mentre le due donne scappano agitando gli scialli neri come ali di pipistrello. La sera è calata. Qualche stella ammicca nel fondo. Dalla strada si ode provenire il suono di un claxon. La ragazza tende l'orecchio. Il suono del claxon si ripete. Poi dalla destra giunge un rombo che subito si smorza in una frenata. Due fari illuminano Giunchiglia che batte lentamente le braccia come una farfala abbagliata, mentre si odono fuori scena le voci di Joe e di Mattia*)
MATTIA — Giunchiglia! Siamo noi...
JOE — Hello baby...! (*I due irrompono di corsa come sfrecciati dai raggi dei proiettori. Hanno le braccia cariche di pacchi e il viso acceso di chi ha bevuto molti aperitivi. Le prime battute sono movimentate dall'andirivieni di Joe e di Mattia che scaricano le vettovaglie dalla macchina, evidentemente rimasta impennata fra le macerie di destra*).
GIUNCHIGLIA (*con un grido di giubilo*) — Mattia... Joe! (*Abbraccia con trasporto prima l'uno e poi l'altro*).
MATTIA — Presto... aiutaci a scaricare...
JOE — Questa sera grande pic-nic...
GIUNCHIGLIA — Che bella sorpresa! Da dove venite?!
MATTIA (*correndo verso la macchina*) — Abbiamo marciato a centoquaranta...
JOE (*gettando un plaid a Giunchiglia*) — Prepara la tovaglia, baby...
GIUNCHIGLIA (*ridendo*) — Ma questo è un plaid...
JOE (*ritornando verso la macchina*) — Non fa materia... l'importante è quello che ci metteremo sopra. (*Le battute s'incrociano, mentre sul plaid che Giunchiglia ha disteso a terra vicino al muro dei fucilati, si accumulano scatole di frutta in conserva, un pollo arrosto, alcune bottiglie di spumante, dei dolci, delle sigarette, eccetera*).
GIUNCHIGLIA (*cercando di mettere un po' d'ordine*) — Quanta roba...
JOE (*accorrendo con altre vettovaglie*) — Offre Joe! Faremo gran rimpatriata...
MATTIA (*a bassa voce a Giunchiglia mentre Joe si è allontanato*) — Siamo diventati amici... E' una miniera... poi ti spiegherò...
JOE (*ritornando con una chitarra*) — Ragazzi, avremo anche la musica...
MATTIA (*ridendo*) — Anche una chitarra! E da dove salta fuori?
JOE — E' un ricordo, guardatela bene. (*Mostrando l'istrumento alla luce dei fari, legge*) Made in Italy. Ditta Scognamiglio. Vico della Pignasecca 52 Napoli. (*Con orgoglio*) Tutto quello che avevo quando sono partito... Diciassette anni e questa chitarra. (*Ridendo*) Credevo di conquistare il mondo!
GIUNCHIGLIA — Emigrante?
JOE — Sì, baby... piroscafo « Principessa Mafalda ».
MATTIA (*ridendo*) — Terza classe...
JOE — Nemmeno! Clandestini... Io e la chitarra. (*Ride*).
GIUNCHIGLIA — Himm... Come è romantico! La notte a bordo, col vento dell'oceano che scompiglia i riccioli neri del giovane clandestino, e un misterioso suono di chitarra che passa sul ponte, fa svenire di languore le belle passeggere e insospettisce il comandante...
JOE (*che ha ascoltato attentamente*) — No... non proprio così... Niente riccioli perché ero rapato a zero per via dei pidocchi... e niente vento dell'oceano, perché ero nascosto nella cala del carbone come un topo... Diciotto giorni con quaranta gradi di calore... e un fuochista mio paesano, ogni tanto mi portava una gavetta d'acqua e un po' di galletta...
GIUNCHIGLIA — Oh Joe... perché mi vuoi deludere? (*Siede a gambe incrociate vicino al plaid e incomincia a esaminare lo scatolame*).
JOE (*deponendo la chitarra sul fusto di lamiera*) — Domando scusa, ma è la verità. (*Siede a sua volta per terra*).
MATTIA (*che frattanto ha aperto una scatola*) — Guarda, Giunchiglia... aragosta in scatola...
GIUNCHIGLIA — E le forchette?
MATTIA — Hai ragione, ce ne siamo dimenticati... (*Frugando fra lo scatolame*) Ma abbiamo due coltelli e un cacciavite!
JOE — Importante è avere appetito. (*Stappa una bottiglia*).
GIUNCHIGLIA — Poi ci canterai una canzone americana?
JOE — Tutte le canzoni che vorrete... (*Mentre la bottiglia spruzza attorno flotti di spuma*) Non pretenderete anche i bicchieri adesso...
GIUNCHIGLIA (*prendendo la bottiglia*) — Berremo al collo. (*Esegue, poi offre ridendo la bottiglia a Joe*) Ecco fatto!
JOE — Alla salute! (*Beve anche lui attaccandosi al collo, porge la bottiglia a Mattia che beve a sua volta*).
MATTIA — E ci racconterai una storia di gangster?
JOE (*mangiando*) — Perché no?! Ho fatto anche quello... molti anni fa.
GIUNCHIGLIA (*eccitata*) — Oh, racconta, racconta...
MATTIA — Io vado matto per le storie di gangster...
JOE (*ridendo*) — Non credo che la mia storia sia molto interessante. Pilotavo la macchina, una Ford

scassata, non avevo ancora diciotto anni, e non sapevo che in America ci fossero strade così lunghe. Abbiamo viaggiato tutta la notte, a cinquanta all'ora... Per quel tempo, parlo di quasi trent'anni fa, era una velocità straordinaria.

MATTIA (*a bocca piena*) — Scommetto che andavate a svaligiare una banca.

JOE — Sì... e io avevo una paura del diavolo, e un freddo maledetto. Dio santissimo, che freddo quella notte. Tante altre volte ho avuto freddo nella mia vita, ma mai come quella notte. Siamo arrivati al mattino presto. Un piccolo paese sulla frontiera del Texas, una piccola banca in fondo a un viale.

GIUNCHIGLIA — No, non in questo modo, vogliamo tutti i particolari.

JOE — Già, ma sono proprio i particolari che non ricordo. (*Corrugando la fronte e come parlando a se stesso*) Freddo... la strada illuminata dai fari dell'automobile e mia madre che mi guardava.

MATTIA (*stupefatto*) — C'era anche tua madre?

JOE — Sì... mia madre era dietro di me, e io non guardavo mai nello specchietto per paura di incontrare i suoi occhi... (*Sorridendo al ricordo*) Pensate: mia madre che non si è mai mossa dal paese, ed è morta senza avere mai visto un'automobile, quella notte era dietro di me... (*I due giovani interrompono il pasto, involontariamente soggiogati dal racconto di Joe, che si alza ed esegue tutta la mimica del fatto di cronaca, rievocato al modo infantile delle sue impressioni di allora*) Quando il Capo mi disse... stop Joe... avevo dei dolori alle dita così forti che non pensavo che a quello. (*Soffiandosi sulle dita e facendosi piccolo mentre guarda verso destra*) C'era un fabbricato basso con una veranda intorno... Io una banca me l'ero immaginata tutta diversa... Le finestre erano illuminate... Il Capo coi suoi amici scese dalla macchina, e si diressero verso l'ingresso con le mitragliette sotto il braccio... Era sabato... La banca doveva preparare le paghe per gli operai di una miniera vicina, e perciò gl'impiegati erano andati al lavoro un'ora prima... Questo l'ho saputo dopo... in quel momento non pensavo assolutamente a niente... Sentivo l'odore delle castagne arrosto... un odore che al mio paese si accompagna sempre con la nebbia... Ma per quanto mi guardassi attorno nessuno arrostiva castagne...

MATTIA (*scattando*) — Insomma avete fatto irruzione e... Mani in alto! (*Ridendo*) Immagino la faccia degli impiegati...

JOE — Non so... Io sono rimasto fuori, vicino alla macchina. E mia madre non c'era più... Ricordo benissimo che la cercavo dappertutto... Prima avevo paura di vederla, e dopo la cercavo... Ma c'era soltanto la nebbia e quel maledetto odore di castagne arrosto... (*Rimettendosi a sedere*) Ecco tutto!

MATTIA (*deluso*) — Come sarebbe a dire?

JOE (*dopo aver bevuto una lunga sorsata di vino*) — Non ricordo altro...

GIUNCHIGLIA — E il denaro?

JOE — Certo saranno usciti col denaro... certo devo aver pilotato la macchina per tante miglia quante ne avevamo fatte per arrivare fin là... ma non ricordo niente. Tutte le volte che ci ripenso non vedo che la nebbia, le finestre gialle... e sento l'odore di castagne...

MATTIA — Ma insomma, l'avete fatta franca?

JOE (*come destandosi da un sogno*) — Come?... Ah, no... Ci hanno beccati tutti... Non tutti insieme... uno qua e uno là...

MATTIA — E siete stati condannati?

JOE — Il Capo è andato sulla sedia elettrica... pare che avesse altri conti da regolare... gli altri, chi trenta, chi venti anni... Io soltanto venticinque mesi... Incensurato, minorenne e poi l'avvocato ha potuto dimostrare che quella notte non avevo armi... (*Sorridendo*) Mi avevano dato cinque dollari per il viaggio e ho fatto più di due anni al Riformatorio per cinque dollari... Piuttosto caro, no? (*Pausa*) Vero è che non avevo partecipato alla rapina con la speranza di far fortuna...

GIUNCHIGLIA — E perché allora?

JOE (*pensoso*) — Non so... una specie di ribellione... da giovane sentivo spesso il bisogno di rivoltarmi contro la ingiustizia... Ma ero un ragazzo ignorante e non sapevo scegliere i mezzi...

MATTIA — Bene... questa è stata la prima impresa... E poi?

JOE — E' stata la prima e l'ultima. Poi ho sempre lavorato. Spazzino, venditore di giornali, muratore, rappresentante di commercio, negoziante... e via via... Ah, dimenticavo... Il direttore della banca ha avuto l'ergastolo...

MATTIA — E che c'entrava il direttore della banca?

JOE — Era d'accordo (*Ride, anche i due giovani ridono*).

GIUNCHIGLIA — E ora la canzone... vogliamo sentire la canzone.

JOE (*alzandosi e andando a prendere la chitarra*) — Va bene... (*Pizzica un po' le corde poi*) Vi canterà una canzone inventata da me, che ho intitolato « America ».

MATTIA — Benissimo! Parole e musica di Joe...

JOE — Sul serio... E non l'ho mai fatta sentire a nessuno... Me la cantavo da solo... (*Accordi di chitarra, che continuano in sordina accompagnando la*

canzone di Joe. Più che una canzone è un recitativo ritmico con alti e bassi improvvisi. Qualche cosa fra il «complaint» e le tiritere dei cantori ambulanti quando raccontano i fatti di cronaca in versi).

LA CANZONE DI JOE

Da giovane ho viaggiato sotto i treni
o seduto sui respingenti
nelle illimitable and waste place
of the Far West...
(*a bassa voce*) Da giovane ho viaggiato sotto i treni...
Da Milwaukee a Saint Paul senza riposo
e sulla testa le scintille
della locomotiva... stelle
rosso fuoco...
(*a bassa voce*) Da giovane ho viaggiato sotto i treni...
Nuvole in terra e pecore nel cielo
la radio intanto ripeteva
Bombing London... London distrutta
Bombing London...
(*a bassa voce*) Da Milwaukee a Saint Paul senza [riposo
Le mie mani nelle tue mani, Baby
la mia bocca sulla tua gola
tutte le sirene fischiano
sulle navi, nel porto di New York.
(*a bassa voce*) Bombing London... bombing London
Anche morto voglio tornare a casa
proibito piangere, proibito
questo ho imparato nelle waste place
of the Far West...
(*a bassa voce*) Questo ho imparato nelle waste place
of the Far West...

(*Joe scoppia a ridere, depone la chitarra sul fusto di lamiera mentre i ragazzi battono le mani e la musica cessa*).

MATTIA (*porgendo a Joe un'altra bottiglia*) — Bagnati le tonsille... te lo sei meritato.

GIUNCHIGLIA (*sdraiandosi con le mani sotto la nuca*) — Sta per sorgere la luna.

JOE (*sedendo e bevendo*) — La luna è nemica degli innamorati, perciò io sposerò in una notte senza luna.

GIUNCHIGLIA — Ti sposerai? E con chi?

JOE — Con la mia fidanzata. Questi sono gli ultimi giorni di libertà. (*Ride*).

MATTIA — Si può sapere chi è questa fidanzata?

JOE (*con una certa enfasi*) — La figlia di un barone.

GIUNCHIGLIA (*ridendo*) — Nientemeno!

JOE — Perché ridi?

MATTIA — E' una bella ragazza?

JOE — Non c'è male.

MATTIA — Con molti quattrini?

JOE — No, la moneta la porto io. La mia futura moglie è una nobile povera.

GIUNCHIGLIA — Oh, racconta, racconta.

JOE — C'è poco da raccontare. Sono figlio e nipote di pecorai. Mio padre e mio nonno sono stati al servizio del barone, l'uomo più ricco del mio paese. Negli anni che ho passato in America il barone si è giocato tutta la sua moneta, il palazzo, due fattorie, centocinquanta giornate di terra, e vacche, e pecore, e ogni cosa.

MATTIA — Un bel cretino.

JOE — Perché? Un vero signore vuoi dire. (*Con convinzione*) Il barone era un vero grande signore, davanti al quale nessuno osava nemmeno alzare gli occhi. Del resto, in paese veniva soltanto una volta o due all'anno per parlare con l'amministratore. Di solito in autunno e in primavera.

GIUNCHIGLIA (*ridendo*) — Ma è un romanzo... Il figlio dei pecorai ritorna dall'America per sposare la figlia del barone fallito.

JOE (*serio*) — Io non ho mai letto romanzi, ma questa è la vita.

MATTIA — E il barone è contento?

JOE — Il barone è morto. (*Fa il gesto di chi si tira un colpo di pistola alla tempia*) Pim! Mentre ero a Detroit. L'ho saputo dai miei paesani.

MATTIA (*a Giunchiglia*) — Lo sai che nell'automobile ha una cassaforte?

JOE (*ridendo*) — Noo... niente cassaforte. Sono poche migliaia di dollari per biggiù. (*Si tocca le orecchie e le dita*) Biggiù... regali, capite?

MATTIA — Scommetto che ti faranno sindaco.

JOE (*tra una sorsata e l'altra al collo della bottiglia*) — Perché no? Tutto si può fare con moneta, anche sindaco.

GIUNCHIGLIA — E poi deputato?

JOE — No, la politica non mi piace. Voglio comperare tutte le terre del barone, voglio lavorare e fare figli. (*Ridendo già un po' ebro*) Bello, no? Per tanti anni ha comandato il destino e io ubbidivo. Adesso sarà il destino che farà quello che voglio io. E tutto andrà a posto, tutto sarà in ordine.

MATTIA (*sdraiandosi a sua volta*) — Sei un bel tipo. Vai cercando l'ordine proprio di questi tempi.

JOE — Che significa? Sono stato lontano per tanti anni e non so quello che è successo. Al mio paese si dice che il padre tiene per mano il figlio. Morto il padre, il figlio stende la mano verso il figlio suo, e così si stabilisce una catena di mani, attraverso i secoli. Questo è l'ordine, e perciò sono ritornato dall'America, perché c'erano tutte quelle mani che mi chiamavano.

GIUNCHIGLIA (*con voce sonnacchiosa*) — Parlaci della figlia del barone. Dove vive e che cosa fa la baronessina?

JOE (*sdraiandosi ma reggendosi il capo su una mano*) — Vive al paese, con una vecchia zia.

GIUNCHIGLIA — Non ha fratelli, sorelle?

JOE — No, è figlia unica. (*Mattia sembra già preso dal sonno quando le voci dei due ragazzi incominciano a calare di tono, mentre una leggera musica si diffonde nella notte, e la luna si alza sempre più sull'orizzonte. Si tratta di « Ma mere l'oye » di Ravel diretta da Ernst Ansermet, orchestra de La Suisse Romande [disco Decca] di cui si eseguirà soltanto la fine del preludio*).

GIUNCHIGLIA — Una catena di mani. Mi sembra di vederle.

JOE (*con voce sonnolenta*) — Quante volte ho dormito sotto la luna. E sempre, prima di addormentarmi, vedevo passare la mia esistenza. Tutti i giorni in fila come gli archi di un ponte... e il fiume che passa sotto è la vita. Ti piace, baby? Anche tu quando sarai diventata donna e avrai dei figli, vedrai il ponte della tua vita con le arcate dipinte in vari colori. Rosso splendente. Verde speranza. Grigio malinconia... a seconda dei giorni belli o brutti che sono passati.

GIUNCHIGLIA (*in un soffio*) — E una avrà il tuo colore, Joe.

JOE (*rovesciando il capo, chiudendo gli occhi*) — Il mio colore... (*La musica si affievolisce. Mattia è il primo a risvegliarsi dal breve assopimento. Si mette a sedere, si guarda intorno, si alza. Giunchiglia a sua volta apre gli occhi, si mette a sedere, poi balza in piedi. Ora i due ragazzi fissano Joe che giace come una statua sotto la luna. Si curvano a scrutare il viso del dormiente, poi si raddrizzano e si guardano negli occhi con una intensità sempre più drammatica. Lunga pausa. Poi Giunchiglia si copre il volto con le mani. La musica cessa*).

GIUNCHIGLIA (*sottovoce con terrore*) — No! No! (*Mattia immobile la osserva con la bocca serrata*).

Parte seconda

A velario chiuso si incomincia a sentire una musica allegra e popolaresca, a tempo di ballabile. Poi il velario si apre e appare la solita scena. Ma fra le case e le macerie, fra la scala e il palo del telegrafo, sono tesate delle cordicelle con bandierine di vario colore. Al centro, un organino di foggia e struttura altrettanto improbabile del radiogrammofono visto nella prima parte, giustifica la musica. Un ragazzo lacero e pittoresco, in piedi su uno sgabello, gira la manovella con un fuciletto a tracolla. Quando interrompe il movimento per cambiar mano, la musica cessa, per poi riprendere in perfetta sincronizzazione col giro di manovella. Il ragazzo manda ogni tanto qualche grido selvaggio e gioioso, ma nessuno si dà per inteso, né della musica né dello strillo infantile. I personaggi sono disposti come segue: Ilde e Rachele presso il palo del telegrafo. Il cacciatore, l'impiegato e il ragioniere (figlio del contadino) fanno gruppo presso la panchina verde. Il becchino fuma la pipa accovacciato sul ciglio roccioso e la vecchia Serafina sta immobile sulla sua scranna con le mani inoperose sulle ginocchia. Il meccanico, Ilde, Rachele, il ragioniere e il becchino hanno sul viso delle maschere di cartapesta da pochi soldi, come quelle che si vendono nei paesi di campagna quando è carnevale. Nessuno parla. Tutti si tengono immobili, assorti e non mutano il loro atteggiamento nemmeno quando la musica cessa, e il ragazzo disceso dallo sgabello, lo mette sull'organino, si attacca alle stanghe e trascina il carretto nell'angolo di sinistra, presso la ribalta. Dalla destra entra il fotografo. Un omino con barba e occhiali, giacca nera, pantaloni a righe e cappello duro. In una mano ha una logora valigia e sotto il braccio un pliant sul quale siede dopo averlo aperto al centro della scena. Solo in quel momento, tutti i personaggi lentamente, e con movimenti secchi, si volgono verso il fotografo senza abbandonare il proprio posto.

IL FOTOGRAFO (*dopo aver salutato all'ingiro togliendosi la bombetta*) — Signore e signori... uomini, donne, fratelli in Cristo. Sono anch'io un italiano, ascoltatemi. Anch'io sono nato in questa strana terra che ha la testa in Europa e i piedi in Africa. Un paese emerso per cataclisma marino, con montagne impastate di conchiglie, boschi per cinghiali e briganti, paludi per anguille che hanno fatto il giro degli oceani, e vulcani che per dispetto non vogliono sputare fuoco nei giorni stabiliti dalle agenzie di turismo. (*Pausa*) Io sono un fotografo. Dirò di più, un artista fotografo. Non meravigliatevi se non ho la macchina, il treppiede e il panno nero. Ho perduto tutto in una delle solite alluvioni o terremoti che deliziano di quando in quando la nostra terra fertile e ballerina. E tuttavia debbo continuare a fare il fotografo, perché questa è la mia professione, questo è il mio destino, e perché ho diritto anch'io di mangiare almeno una volta al giorno. (*Il meccanico avanza verso il fotografo, masticando semi di zucca. Mentre parla sputa sull'omino le bucce, e questi se le toglie di dosso con piccoli dignitosi buffetti sulla giacca e sui pantaloni*).

IL MECCANICO — Come può eseguire delle fotogra-

fie senza macchina, senza treppiede e senza un panno nero?

Il Fotografo — Giovanotto... ho già spiegato d'essere un italiano. Dietro le mie spalle c'è Dante e Machiavelli, Leonardo e Cagliostro, Bartolomeo Colleoni e Casanova, Raffaello Sanzio e il brigante Gasparone. Tutti grandi uomini a modo loro. Difficile stabilire dove finisce il genio e incomincia Pulcinella, ma anche Pulcinella è un gigante che incute rispetto. Io non ho più né macchina, né trespolo, né panno nero, ma debbo pur sopravvivere... perciò vi farò dei ritratti psicologici. (*Alzandosi*) Mettetevi in posa, per favore.

Il Meccanico — Con la maschera o senza?

Il Fotografo — Senza maschera, figliolo, e possibilmente senza masticare. (*Il meccanico si toglie la maschera*) Bravo. Lei è un tipo fotogenico... indossa una tuta da meccanico ma non è un meccanico. Ogni italiano non è mai quello che sembra e raramente fa quello che dovrebbe fare. Tuttavia ognuno si mimetizza a seconda delle circostanze.

Il Meccanico (*lasciandosi docilmente mettere in posa*) — Infatti ho passato la maggior parte della mia vita sotto le armi.

Il Fotografo — Soldato? Lo avevo già capito.

Il Meccanico — Volontario. Sono sempre partito volontario per tutte le guerre. (*Con una smorfia di disprezzo*) Lo so... c'è chi dice che ci vuol più coraggio a lavorare dalla mattina alla sera che non buttarsi col paracadute o sparare con la mitragliatrice.

Il Fotografo — Ma ognuno vende la merce che ha e lei ha venduto la pelle.

Il Meccanico — A meno di quel che lei vende le sue fotografie psicologiche. Spagna, Africa, Russia. Pochi soldi al giorno, una gavetta di minestra e un pacchetto di sigarette.

Il Fotografo — Capisco. Una gavetta di minestra, ma che dico, il fumo di una gavetta di minestra, può avere un valore enorme nel destino di un uomo. (*Cambiando tono*) Che grado ricopriva nell'esercito?

Il Meccanico — Soldato semplice.

Il Fotografo — Specialità, arma, corpo?

Il Meccanico — Tutto... fanteria, mitragliere, carrista, paracadutista. (*Sorridendo al ricordo*) Ogni tanto un paesano mi diceva... andiamo là che si sta meglio. Io mi facevo trasferire, poi era sempre la stessa buscheratura.

Il Fotografo — Il suo paesano, cambiando reparto, cercava di capire perché faceva la guerra.

Il Meccanico — Ed è morto senza saperlo.

Il Fotografo — Esatto. Ma ogni volta era un nuovo gioco della fantasia. Nessun italiano accetta di fare sempre la stessa cosa dalla nascita alla morte. Bene! (*Continuando a modificare la posa del soggetto*) Così. Il braccio sul fianco... così. E mi dica... fra una guerra e l'altra che cosa ha fatto?

Il Meccanico — Un po' di tutto... quello che mi capitava. Ma il mio sogno sarebbe stato emigrare.

Il Fotografo — E non c'è mai riuscito, naturalmente. Ha fatto anche il partigiano?

Il Meccanico — Certo. Ed è stato quello che mi ha divertito di più.

Il Fotografo — Giusto anche questo. Azzuffarsi, ecco veramente il nostro divertimento più grosso, ed ecco uno dei nostri marchi di intelligenza e di vitalità. Sparare tutti in fila dietro un reticolato, contro degli sconosciuti appiattati dietro un'altra trincea può andar bene per inglesi e alemanni, non per noi che da secoli godiamo a lavorar di picca e di archibugio, di pece bollente o di mitra, contro quelli del campanile vicino o del pianerottolo di casa.

Il Meccanico — Grazie. Le sue parole mi consolano.

Il Fotografo — Ma certo figliolo. La storia del nostro paese manda faville soltanto quando è guerra di casa. Bianchi e neri, cancellieri e panciatichi, Capuleti e Montecchi, guelfi e ghibellini, Beccherini e Raspanti, brigatisti e partigiani. Siamo un popolo voglioso di scazzottature e agguerrito per la faida. (*Allontanandosi e scoprendo un immaginario obbiettivo*) Sorrida un poco. Tac! Fatto, grazie.

Il Meccanico — Grazie signore (*si rimette la maschera e ritorna al suo posto*).

Il Fotografo — Sotto a chi tocca. Desidero accontentare tutti. Approfittate dell'occasione, poi ognuno darà a seconda della sua consistenza finanziaria e del suo buon cuore. (*Aprendo la valigia e togliendo un piatto metallico che depone per terra*) Ecco... non c'è obbligo per nessuno. Io metto un piatto per terra, se quando lo ritirerò sarà vuoto, salterò il pasto, e declamerò dei versi o canterò una delle nostre bellissime canzoni.

Ilde (*avvicinandosi e parlando con la stessa gravità e serietà del meccanico*) — Vuol fare un ritratto anche a me? (*togliendosi la maschera*) Non sono bella, sono piccola di statura eppure ho un cuore come tutti. Nessun uomo mi ha mai detto una parola d'amore. Volevo fare la serva, ma non mi è stato concesso. Soltanto sguattera. Guardi le mie mani, sembrano zampe cotte dall'acqua bollente.

Il Fotografo (*impassibile*) — Quella della sguattera è una professione antica e molto utile, direi indispensabile. (*Va all'organino e si fa dare dal ragazzo lo sgabello che piazza vicino a Ilde*) Salga qui

sopra. (*Ilde esegue*) Così... (*Va alla valigia e ne ritorna con una stoffa di seta a vivaci colori che drappeggia attorno ai fianchi della nana, in modo da nascondere lo sgabello*) Ecco fatto.

ILDE (*guardandosi attorno estatica*) — Com'è tutto diverso. Mi sembra di essere mia sorella.

IL FOTOGRAFO (*perplesso*) — Sua sorella?

ILDE — Sì, ho una sorella alta un metro e settanta, che ha sposato un muratore, poi è scappata con un marinaio, e ora fa la vita alla capitale. E' molto bella e si è comperata l'appartamento.

IL FOTOGRAFO (*cavando dalla valigia un diadema di perline di vetro e accomodandolo fra i capelli di Ilde*) — Lei è una principessa. (*Indicando*) Guardi laggiù... vede quella folla di sudditi ai suoi piedi? Sguardo altero! (*Ilde esegue e si ode un lontano crepitare di applausi accompagnato da voci di evviva*) Ma che fa? (*Avvicinandosi al viso di Ilde e aggiustandosi gli occhiali*) Piange? Ma no! (*Togliendo di tasca il fazzoletto e tergendo le lagrime*) Su, su... nessuno ha mai visto un ritratto in lagrime. Tutti belli e felici nei ritratti, tutti buoni ed illustri sulle lapidi. Ecco perché i fotografi e i compilatori di epigrafi, sono sempre un po' poeti.

ILDE (*con voce velata*) — Mi scusi.

IL FOTOGRAFO — Non c'è di che. Sorrida... così, non si muova. (*Si allontana e compie il gesto di scoprire l'obbiettivo*) Ottimamente! Grazie! (*Afferrando la nana per la vita la porta in braccio sino al fusto di lamiera, dove la depone in modo che la donna resti drappeggiata*).

ILDE (*rimettendosi la maschera*) — Grazie signore.

IL FOTOGRAFO (*le bacia la mano e ritorna al centro della scena*) — Avanti signori, c'è nessun altro che vuol farsi il ritratto?

IL RAGIONIERE (*andando a mettersi in posa*) — Sono un ragioniere, e ho vinto il concorso per applicato vice alunno aspirante al catasto.

IL FOTOGRAFO — Ah, congratulazioni. Quanti erano i concorrenti?

IL RAGIONIERE — Cinquemila.

IL FOTOGRAFO — E i posti disponibili?

IL RAGIONIERE — Trentacinque.

IL CONTADINO (*avvicinandosi al fotografo*) — Io sono il padre. Sono io che l'ho fatto studiare e ho cercato le raccomandazioni più forti che si potessero avere per quel concorso.

IL FOTOGRAFO — Qualche deputato?

IL CONTADINO — Molto di più. Le raccomandazioni degli onorevoli sono svalutate per inflazione.

IL FOTOGRAFO — Un'eccellenza, allora?

IL CONTADINO — Niente, niente. Le eccellenze restano così poco in carica che c'è caso di arrivare al concorso quando il ministero è già caduto! No, no. Lo vuol proprio sapere? (*Avvicina la bocca all'orecchio del fotografo e gli mormora qualche cosa*).

IL FOTOGRAFO (*sobbalzando*) — Accidenti! Nientemeno?!

IL CONTADINO (*con fierezza*) — Eh... Io glielo dicevo sempre a questo mio figliolo. Nostro Signore Iddio ci deve fare la grazia. (*Strizzando l'occhio*) Naturalmente bisognava ricorrere a un personaggio al quale Nostro Signore non potesse dire di no.

IL FOTOGRAFO (*ridendo*) — Capisco. (*Al ragioniere*) Bravo, bravo! E quando prenderà servizio nel suo ufficio?

IL RAGIONIERE — Fra tre anni, ossia quando si faranno le nomine effettive. (*Mentre il ragioniere parla il fotografo si è tolto gli occhiali e glieli ha messi sul naso, allontanandosi per giudicare dell'effetto*) Devono morire prima centocinquanta alunni che hanno superato i limiti di età, ma non possono essere messi a riposo perché si sono costituiti in lega di resistenza. Poi dovranno esserne riassorbiti una cinquantina di già promossi nei concorsi di ante-guerra.

IL FOTOGRAFO (*guardando soddisfatto il soggetto*) — Insomma lei entrerà in carica...

IL RAGIONIERE — Verso il 1960 o al massimo il 1970...

L'IMPIEGATO (*avvicinandosi*) — A suo tempo, io ho aspettato molto di più. Ma oggi i giovani hanno fretta. Vogliono correre, correre.

IL FOTOGRAFO (*con un gesto al contadino e all'impiegato*) — Largo per favore... escano di campo. (*I due si fanno da parte*) E lei ragioniere non si faccia cogliere dal panico dell'obiettivo. Pensi di essere al tavolo del suo ufficio. Sguardo pensoso, non sorrida. Fronte leggermente corrugata... così! (*Col solito gesto simbolico*) Fatto! Grazie! (*Il ragioniere ritorna verso la panchina verde. Molti dei presenti fanno il gesto di lanciare una moneta nel piatto. Si odono degli accordi musicali che imitano il tintinnio. Raccogliendo il piatto*) Grazie signori, grazie. (*Prende la valigia e va a mettersi vicino al palo telegrafico*).

RACHELE — E' sposato lei?

IL FOTOGRAFO — Sposato e con cinque figli, signorina. Più due figli della prima moglie, perché sono vedovo e risposato.

RACHELE — Peccato. Lei mi è molto simpatico.

IL FOTOGRAFO — Lo so. Il fascino dell'arte si riverbera sempre sull'artista. E' l'unico vantaggio che ci compensa dell'amarezza di essere incompresi. (*Mentre Rachele e il fotografo chiacchierano fra risatelle*

e gomitate, il ragioniere è ritornato verso il cacciatore, seguito dall'impiegato e dal contadino. Anche il becchino scende dal ciglio roccioso e si unisce al gruppetto).

IL RAGIONIERE (*al cacciatore*) — Niente caccia, oggi?

IL CACCIATORE — Niente caccia. Rispetto le feste.

L'IMPIEGATO — La rallegrano le feste? A me mettono malinconia.

IL BECCHINO — Infatti io sono sempre allegro, perché lavoro anche nei giorni festivi.

IL CACCIATORE (*all'impiegato*) — Malinconia in che senso?

L'IMPIEGATO — Forse mi sono espresso male. Avrei dovuto dire fastidio, noia. Insomma le feste sono lunghissime, non passano mai.

IL CACCIATORE — Lei vorrebbe che il tempo passasse più rapidamente?

IL BECCHINO — Tutti così. E io vado ripetendo: piano, andateci piano.

L'IMPIEGATO — Non lo so. Penso sempre al domani come se dovesse portarmi chissà che cosa... una speranza, una fortuna. Ma quale speranza? Quale fortuna? Poi mi rimprovero e dico a me stesso: tu vuoi morire.

IL BECCHINO — Bravo!

IL CACCIATORE — Mio padre citava un proverbio che a me ragazzo sembrava molto strano, e soltanto con gli anni ne ho compreso il recondito significato. Lei sa che da ragazzi tutti siamo contro il padre. Poi, col passar del tempo, e soprattutto dopo la morte del padre, ci accorgiamo di rassomigliare a lui, e ogni giorno che passa la rassomiglianza aumenta. Facciamo gli stessi gesti, abbiamo le stesse piccole manie, e quando parliamo, udiamo uscir dalla nostra bocca il suono della sua voce. (*Pausa*) Sembra che egli ci chiami da magiche lontananze. (*Pausa*) Che cosa stavo dicendo?

L'IMPIEGATO — Parlava di un proverbio.

IL CACCIATORE — Ah già. Mio padre diceva: chi mangia, accetta di morire.

IL RAGIONIERE — Oh bella... e che significa?

IL BECCHINO — Io credo di aver capito.

IL CACCIATORE — Sentiamo.

IL BECCHINO — Non appena la creatura vivente incomincia ad alimentarsi, implicitamente accetta di percorrere il cammino che la porterà alla tomba.

IL CACCIATORE — Esatto. Ma c'è anche un significato trascendente. Interpretando il mangiare come acquisizione di conoscenza, ossia perfezionamento e aspirazione verso la divinità, colui che ha acquistato questa conoscenza e aspira alla vita eterna, deve prima distruggere se stesso, abbandonare la sua spoglia terrestre. Questa è, suppongo, la vera spiegazione di quel proverbio.

L'IMPIEGATO (*pensieroso*) — Forse perciò ognuno di noi sollecita in mille modi il trascorrere del tempo.

IL CACCIATORE — E alla radice c'è la paura.

IL RAGIONIERE — La paura?

IL CACCIATORE — Sì, tutti hanno paura, anche quelli che non lo dicono, anche quelli che non sanno di averla. Il vero volto della nostra epoca è la paura.

IL BECCHINO (*al cacciatore*) — Anche lei ha paura?

IL CACCIATORE — Perché nasconderlo? Anch'io sono un superstite di stragi e di violenze, di tirannie e di persecuzioni. Certe volte mi sorprendo a spiare il viso dei miei simili con la stessa trepidazione di allora... di quando eravamo timorosi di ogni sguardo e di ogni parola.

L'IMPIEGATO (*come parlando a se stesso*) — Tutto ciò che è già accaduto, potrebbe ripetersi in modo ancora più tremendo.

IL CACCIATORE — Tanto più che la razza di coloro che hanno messo il mondo a soqquadro, non è estinta, e molti in segreto li ammirano. (*Pausa, poi come fra sé*) Non c'è niente da fare... forse ce lo meritiamo! (*Si odono in distanza tre ovattati squilli di tromba. Tutti si volgono verso sinistra, mentre si diffonde un lontano motivo di minuetto suonato da una musica di legni. Appaiono due nuovi personaggi che avanzano a passo di danza, tenendosi per mano. Lei è una bella ragazza, indossa un abito del Settecento e porta sul viso una mascherina di raso. Lui è un uomo anziano, indaffarato e borioso, vestito come un maestro di scuola di campagna. Sono la baronessina e il direttore, il quale dopo essersi inchinato alla dama, la lascia e si dirige verso il gruppo del cacciatore*).

IL DIRETTORE — Buon giorno amici miei, buon giorno! (*Da più parti si ode esclamare: « Buon giorno, signor direttore. Bene arrivato signor direttore »*) Sono letteralmente esausto. E' incredibile il disordine che c'è nel nostro municipio. Non so davvero chi mi abbia indotto ad assumere la carica di vicesindaco, come se non bastassero le noie e i grattacapi del direttorato. Naturalmente quando ritornerà il sindaco, dirà d'aver fatto tutto lui.

L'IMPIEGATO — Perché non si fa coadiuvare dal segretario?

IL DIRETTORE — Il segretario? Per carità. Un inetto! E poi con quella moglie...

IL CACCIATORE — Che c'entra la moglie?

IL DIRETTORE — Sempre fra i piedi. Comanda in casa e in ufficio, ficca il naso dappertutto; non c'è

modo di levarsela di torno. Non so davvero come il sindaco permetta una simile ingerenza.

L'Impiegato (*con un sorrisetto*) — Io lo so.

Il Direttore (*con un gesto autoritario*) — Alt! Io non voglio sapere.

L'Impiegato — Ma se lo sanno tutti.

Il Direttore — Appunto perciò non se ne deve parlare. Non ammetto che si parli mai di quello che sanno tutti.

Il Ragioniere (*come per creare un diversivo*) — Intanto ha perso la musica, il ballo e tutte le altre manifestazioni. (*Indicando le bandierine*) Ha visto l'addobbo? Modestamente è opera mia.

Il Direttore — Ah, benissimo. Queste sono iniziative che avranno sempre la mia approvazione. Bisogna andare verso il popolo, creando un'atmosfera di distensione, bisogna impedire che la gente rimugini le proprie malinconie.

Il Cacciatore — E' un trucco vecchissimo.

Il Direttore — Può darsi, ma non si è ancora trovato nulla di meglio. Del resto in America il sorriso è materia di insegnamento nelle scuole. In altre nazioni c'è l'ottimismo di stato. Per mio conto penso che si dovrebbe istituire un ministero dell'euforia, e rendere obbligatorio l'uso di maschere gioiose in tutte le festività nazionali. Ma io divago. (*Volgendosi alla baronessina*) Mi scusi. (*Agli altri*) La damigella che vedete si è presentata in municipio dove aveva un appuntamento col suo legale. (*Alla baronessina*) Vuole per favore spiegare lei stessa le sue vicissitudini?

La Baronessina (*avanzando*) — Volentieri. Lor signori non hanno per caso visto il mio avvocato? (*Sorridendo graziosamente*) E' un bravo professionista, ma tanto distratto. Comunque io sono certa di non essermi sbagliata. Questo è proprio il paese nel quale dovevamo ritrovarci.

Il Direttore — Scusi baronessina. (*Agli altri*) Ho dimenticato di dirvi che si tratta di una baronessina. (*Alla ragazza*) A che ora aveva l'appuntamento col suo avvocato?

La Baronessina — All'arrivo del treno. Si doveva prendere la corriera insieme, ma l'avvocato non è giunto, o forse io non l'ho visto... e ho visto invece un bellissimo biroccino.

Il Direttore — Quello del procaccia postale, che noi conserviamo per ragioni folcloristiche.

La Baronessina — Precisamente. Sono salita sul biroccino e mi ha portata fino al municipio. (*Pausa, poi tanto per dire qualche cosa*) Bellissimo il vostro municipio, ho visto il disegno esposto.

Il Direttore — Sì, non c'è male, ma non è il progetto definitivo. Mancano le due fontane laterali, il parafulmine e la statua della romanità.

La Baronessina — Oh... avete dei ruderi romani? Felici voi! Al mio paese abbiamo scavato per un raggio di diecine di chilometri, e non siamo riusciti a trovare nemmeno una pietruzza di romanità. Siamo tutti molto tristi per questo!

Il Direttore — Non si scoraggi. Noi camminiamo sull'ossame di infinite generazioni, sulle loro armature e sui loro sogni, sui loro amori defunti e sulle loro vendette implacate. Trasciniamo la nostra disperazione, sudiamo la nostra fatica, urliamo le nostre proteste e innalziamo le nostre preghiere, su catacombe di martiri, su fortezze di guerrieri, su arengari di tribuni, e forche di assassini. Da questo sottosuolo farcito di teschi e di cocci, lardellato di loriche e di elmi, concimato di leggende e di sangue, fumiga un fetore eroico che è il nostro ossigeno. Il più miserabile di noi, nasce in musei fossilizzati, cammina su mosaici dissepolti, vive in cornice e muore su un piedestallo!

La Baronessina (*che ha ascoltato molto distrattamente, mettendosi d'improvviso a far gesti verso destra*) — Ah... finalmente! Qui... sono qui, avvocato. (*Dalla destra entra un signore austero, con redingote, monocolo e borsetta di cuoio sotto il braccio*).

L'Avvocato — Ah, baronessina, ma è imperdonabile! Io l'ho cercata al capolinea delle corriere e mi è stato detto che lei si è fatta trasportare quassù da un biroccino. (*Mettendo in bocca una manciata di pastiglie*) Chiedo scusa, sono vitamine. Ho bisogno di attivare il mio metabolismo.

La Baronessina — Sì, avvocato, è stato delizioso. Erano anni che non andavo in biroccino. (*Con gioia infantile*) Tirato da un asinello, si immagini. Coi fiocchi rossi e le sonagliere. Mi sono divertita pazzamente.

L'Avvocato — Scusi se mi permetto di ricordarle che non siamo venuti qui per fare una scampagnata (*Corrucciandosi e volgendosi al direttore*) A proposito, come mai tutte queste maschere?

Il Direttore — Lei è della polizia?

L'Avvocato — No, signore, sono un avvocato, ma potrei fare intervenire la polizia. Qualunque cittadino che si trovi presente alla perpetrazione di un reato, eccetera, eccetera.

Il Direttore — Non so di quale reato ella voglia parlare. Ma non si fa intervenire la polizia senza un motivo.

L'Avvocato (*con un sorriso di sufficienza*) — Chiedere dei motivi a un avvocato è per lo meno ingenuo. I codici sono una miniera di motivi, le leggi

e i regolamenti sono una foresta sconfinata di appigli, di pretesti, di cavilli, fra i quali non c'è che l'imbarazzo della scelta. Nella fattispecie tuttavia, rilevo che c'è una fragranza di reato che mi esime dal fare ricorso a leggi e a regolamenti speciali. Basterà che io le ricordi che è tassativamente proibito portare la maschera in pubblico.

IL RAGIONIERE — Mi permetto di opporle, signor avvocato, che siamo in carnevale.

L'AVVOCATO (*in tono beffardo*) — Appunto perciò è proibito portare la maschera. A parte i paragrafi del regolamento di polizia e le circolari prefettizie, c'è l'ordinanza del questore che parla chiaro. (*Citando a memoria*) Nei giorni di carnevale è severamente vietato apparire in luogo pubblico col viso coperto da maschere, o con travestimenti di qualunque natura atti a rendere il cittadino irriconoscibile. (*Mettendosi in bocca altre pastiglie*) Chiedo scusa, sono estratti glandolari. Bisogna tener d'occhio il sistema endocrino.

IL RAGIONIERE — Allora tutti gli altri giorni si può andare in giro mascherati? (*Si ode la risatella di Ilde, ma l'avvocato la fulmina con una occhiataccia*).

L'AVVOCATO (*al ragioniere*) — Signore, io non so chi lei sia, e come si permette di ironizzare su una ordinanza del questore, ossia del capo della polizia della provincia, ma l'avverto che nelle sue parole si potrebbe ravvisare il reato di mormorazione.

IL RAGIONIERE — Lei parla come se vivessimo in regime poliziesco.

L'AVVOCATO — Ma, caro signore, tutti i regimi sono polizieschi, in tutte le parti del mondo. Da un lato lo Stato che non si fida dei cittadini, dall'altra i cittadini che diffidano dello Stato. Nel nostro paese poi, se lo ricordi bene, prima si è sudditi, poi cittadini. Lei può parlare male dello Stato in senso astratto, ma stia bene attento a non offendere lo Stato quando si incarna nel più modesto dei suoi funzionari, perché in tal caso commette un reato.

IL RAGIONIERE — Ciò non toglie che oggi il reato di mormorazione non esiste più. Fa parte di tempi definitivamente tramontati.

L'AVVOCATO (*con una risatella sprezzante*) — Quanta ingenuità! Tutto ciò che si riferisce all'ordine pubblico e al rispetto delle istituzioni non può mai tramontare. In tutto il mondo i regimi cambiano, ma gli uomini che detengono il potere sono sempre gli stessi. Ciò che cambia è soltanto l'abito. Nei paesi dove per troppo tempo i dirigenti hanno portato la uniforme, si fa la rivoluzione e si ottiene il trionfo delle giacchette e dei pullover. Nei paesi dove per troppo tempo i dirigenti hanno portato giacchette e pullover, si fa la rivoluzione e vanno al potere sciabole e colbacchi. (*Cambiando tono*) Ma io non sono venuto qui per intavolare delle discussioni politiche tanto più che ho i minuti contati. (*Parlando, tutti si sono tolta la maschera meno la baronessina*).

ILDE (*con la sua voce in falsetto*) — Signor avvocato, perché non fa togliere la maschera anche a quella forestiera? (*Indica la baronessina*).

L'AVVOCATO — Perché quella la conosco, si tratta di una mia cliente. (*Mettendo in bocca una caramella*) Chiedo scusa, è un equilibratore del sistema neuro-vegetativo.

L'IMPIEGATO — Debbo dedurre che le sue clienti possono mostrarsi in pubblico sotto quei tali travestimenti che l'ordinanza del questore, le circolari prefettizie, e in definitiva le leggi dello stato proibiscono...

LA BARONESSINA (*con voce soave mentre si toglie la maschera*) — Signore, io non sono travestita; ho semplicemente indossato un abito di cerimonia della mia bisnonna, e sono stata costretta a farlo perché non posseggo altri abiti.

L'AVVOCATO — Un abito, quindi, che non soltanto fa parte del guardaroba della mia cliente da tempo immemorabile, ma per la sua foggia costituisce quasi una divisa, e pertanto lungi dall'essere un travestimento, è un vero e proprio mezzo di identificazione. Comunque, ormai sapete chi siamo. Un avvocato con la sua cliente... giuridicamente un tutto inscindibile...

L'IMPIEGATO — E che cosa desiderate?

L'AVVOCATO — Potrei parlare col signor sindaco di questo paese?

L'IMPIEGATO — Il signor sindaco non c'è. Si è recato alla Capitale per motivi inerenti al suo ufficio, e chissà quando potrà essere di ritorno. E' andato a svincolare materiale di costruzione per il nuovo paese.

IL RAGIONIERE — Sequestrati dalla dogana perché mancanti di una marca da bollo sulla bolletta di spedizione.

L'AVVOCATO — Ci sarà un vice-sindaco, un consigliere anziano, qualche altra autorità, insomma.

IL DIRETTORE (*avanzando*) — Io sono il direttore.

L'AVVOCATO — Oh, finalmente! Un direttore è già qualche cosa... e poi il suo viso non mi è nuovo. Dove ci siamo incontrati?

IL DIRETTORE — Probabilmente al Palazzo di Giustizia.

L'AVVOCATO — Ecco, ecco... sicuro, ora rammento. Lei è un frequentatore degli ambulacri del Palazzo di Giustizia. Ha qualche causa in corso?

IL DIRETTORE — Ho citato per danni la commis-

sione giudicatrice del concorso di bellezza che ha defraudato mia figlia del titolo di miss.
L'Avvocato — Ah, interessante, molto interessante! Come si chiama la sua figliola?
Il Direttore (*mettendosi sull'attenti con una battuta di tacchi*) — Giunchiglia!
L'Avvocato — Molto bella?
Il Direttore — Molto fotogenica. E' quello che conta.
L'Avvocato — Ricordo perfettamente. Ne hanno parlato i giornali. (*Mettendosi in bocca una capsula*) Chiedo scusa... è un antistaminico per prevenire i fenomeni allergici. (*Cambiando tono*) Ci sono state interpellanze alla Camera?
Il Direttore — Due. Una dell'estrema destra e una dell'estrema sinistra. Il centro si è mantenuto agnostico.
L'Avvocato — Il solito immobilismo.
Il Direttore — Intanto è un fatto che la commissione giudicatrice, rifiutando di assegnare a mia figlia il titolo di miss, mi ha inflitto un danno morale e materiale notevolissimo. Ma mi batterò fino all'ultimo respiro affinché mi sia resa giustizia e il titolo di miss dovrà esserle assegnato con data retroattiva e anche in sua assenza.
L'Avvocato — In assenza di chi?
Il Direttore — In assenza di mia figlia.
L'Avvocato — Sua figlia non c'è più?
Il Direttore — No, signor avvocato, è scomparsa da tre mesi.
L'Avvocato — Interessante... molto interessante, peccato che io sia già oberato da un diluvio di cause, ma non mi spiacerebbe occuparmi del suo caso tanto ricco di motivi umani, di riflessi sociali e di ripercussioni politiche e finanziarie. D'altronde suppongo che avrà provveduto a costituirsi un collegio di difesa agguerritissimo.
Il Direttore — I prìncipi del Foro hanno fatto a gara per assumere la tutela dei miei diritti di padre.
L'Avvocato — Immagino. Noi invece siamo qui per un motivo meno pittoresco ma altrettanto interessante, se visto sotto il suo profilo giuridico. Dobbiamo accertare legalmente la morte del fidanzato della Baronessina.
Il Direttore (*alla Baronessina*) — Il suo fidanzato è morto?
La Baronessina (*candidamente*) — Non lo sappiamo. Da tre mesi non ha dato più notizie di sé.
Il Cacciatore — Il suo nome?
La Baronessina — Joe.
L'Avvocato — Naturalmente abbiamo fatto delle indagini un po' dappertutto e, in base alla nostra inchiesta, siamo giunti ad accertare che Joe è venuto in questo paese esattamente tre mesi fa. (*Mettendo in bocca un confetto*) Chiedo scusa... antargil per dilatare le piccole arterie e favorire la circolazione periferica.
Il Direttore — Non ho mai sentito questo nome, ma posso chiedere ai miei amministrati. (*Rivolgendosi in tono autoritario a tutti*) Avete mai conosciuto un uomo chiamato Joe? (*Tutti, meno il cacciatore, gridano in coro* « No ». *Al cacciatore*) Lei è l'unico che non ha negato, perché?
Il Cacciatore — Non ho negato, ma non ho nemmeno affermato. Ho taciuto.
Il Direttore — Il che significa che non afferma, ma non esclude.
Il Cacciatore — Esatto.
L'Avvocato (*osservando con attenzione il cacciatore*) — Non afferma, ma non esclude. Bene. Ecco un primo punto abbastanza importante acquisito alla nostra tesi.
Il Direttore (*all'avvocato*) — Qual è la sua tesi?
L'Avvocato — La morte di Joe. Quando avremo dato la dimostrazione giuridica della morte di Joe, la mia cliente potrà svincolare le notevoli somme di denaro depositate dal suo fidanzato in varie banche, e già a lei lasciate in eredità con regolare atto notarile debitamente registrato. (*Toglie dalla borsa un foglio, lo fa sventolare e lo rimette al suo posto*).
Il Direttore — Posso permettermi, avvocato, di osservare che un uomo scomparso da tre mesi non è necessariamente morto? Tanto per citarle un esempio, le dirò che anche il fidanzato di mia figlia è scomparso, eppure non è morto.
L'Avvocato — Come lo sa? O meglio, come lo può provare?
Il Direttore — Perché ha scritto ai suoi amici; si trova alla Legione Straniera.
L'Avvocato — Già, ma invece Joe non ha scritto a nessuno, nemmeno alla sua fidanzata.
La Baronessina — Le ho già detto, avvocato, che Joe non sa scrivere.
L'Avvocato — D'accordo, ma dettava tutti i giorni degli affettuosi telegrammi.
La Baronessina — Oh questo sì. L'ultimo telegramma diceva: (*con voce sognante*) « Dov'è la tua mano? Posso appena vederla nell'oscurità, come si vede l'alba fra le nebbie del nord; eppure l'alba è una certezza... ». (*Pausa*) Un altro telegramma diceva: « La tua immagine sta nel mio cuore, come la reliquia nella teca... ».
L'Avvocato (*interrompendola con un gesto*) — Basta! Le ho già detto altre volte che tutto il car-

teggio intercorso col suo fidanzato fa parte oramai della causa, è acquisito all'indagine, e pertanto è vincolato dal segreto istruttorio.

La Baronessina — Non dirò più nulla, signor avvocato.

L'Avvocato — Brava! (*Cavando l'orologio*) Ed ora mi scusi, ma devo lasciarla; ho un appuntamento col giudice di secondo grado alle diciassette e cinquantaquattro. (*Con un leggero inchino*) Chiedo permesso... Arrivederci, signori. (*Tutti si inchinano con parole di ossequio sussurrate a fior di labbra. L'avvocato esce dalla destra e dopo poco si ode provenire dalla strada uno strano scoppiettio, come se l'avvocato fosse partito montando un triciclo di modello antiquato o altro aggeggio del genere*).

Il Direttore (*consultando a sua volta l'orologio*) — Anch'io debbo ritornare in ufficio, ma rifletterò su quanto ho udito. (*Volgendosi al cacciatore ripete con lentezza*) Non afferma, ma non esclude. (*Agli altri*) Quelli che hanno pratiche in corso, farebbero bene a seguirmi. Oggi riceverò tutti i reclamanti contro i deliberati del Consiglio municipale. (*Allorché il direttore si avvia per uscire dalla sinistra, molti lo seguono alla spicciolata borbottando litanie di lagnanze. In scena restano l'impiegato, la baronessina e il cacciatore da una parte, dall'altra il fotografo che sonnecchia sul pliant, mentre il suonatore di organino dorme presso il suo strumento, acciambellato per terra come un cucciolo, e ogni tanto, nel sonno, mormora parole fanciullescamente incoerenti, senza lasciare il fuciletto che stringe fra le braccia*).

L'Impiegato (*con un'occhiata all'orologio*) — La giornata è finita. (*Al cacciatore*) Lei crede che si riuscirà a trovare il bandolo di questa matassa?

Il Cacciatore — Anche se lo si trovasse, le cose non cambierebbero.

La Baronessina — Non sia pessimista, la prego!

Il Cacciatore (*come fra sé*) — Viviamo in un labirinto... false prospettive, illusori miraggi, strade senza uscita.

Il Ragazzo dell'organino (*a bassa voce*) — La giostra che gira... la giostra... Hup... Hup!

L'Impiegato (*alla baronessina*) — Lei suppone di avere qualche probabilità di riscuotere il denaro depositato in banca del suo fidanzato?

La Baronessina — Non ci penso nemmeno, e poi la cosa non m'interessa. Intanto non sarei io a beneficiare di quel denaro, ma il mio avvocato e i miei creditori. Mio padre ha lasciato una situazione finanziaria disastrosa e il mio avvocato ha già sostenuto spese non indifferenti per salvare dal sequestro almeno la soffitta dove abito.

L'Impiegato — Ciò deve essere ragione di molti crucci per lei.

La Baronessina — Affatto. Io vivo felice fra i miei ricordi e i logori vestiti rimasti fra le ragnatele della casa paterna. E poi la mia soffitta è molto divertente. Sembra una vecchia caravella rimasta in secca sui tetti. (*Come parlando a se stessa*) Sto nella parte più alta del paese, un paese color del grano maturo, con torri medioevali rivestite di edera... in cielo rondini, per le strade cani randagi e bimbi che gridano, ai davanzali gerani vermigli.

Il Cacciatore — Posso permettermi di chiederle qualche informazione sul suo fidanzato?

La Baronessina — Prego...

Il Cacciatore — Che tipo è?

La Baronessina — E' un essere straordinario. A volte non sono nemmeno sicura che esista per davvero. Come dire... è una presenza, uno spirito che aleggia intorno a me, che mi consola e mi guida.

Il Cacciatore — Capisco.

Il Ragazzo dell'organino (*a mezza voce*) — Se fossi in voi alzerei le braccia, gridò lo sceriffo...

L'Impiegato (*al cacciatore*) — Lei crede agli spiriti?

Il Cacciatore (*bonariamente*) — Io credo a tutto, agli spiriti, ai fantasmi, agli oroscopi, alla buona e alla cattiva sorte, agli angioli...

La Baronessina — Anch'io credo a tutto, e perciò credo a Joe.

L'Impiegato — Quando l'ha visto l'ultima volta?

La Baronessina (*candidamente*) — Ma io non l'ho mai visto. E come potevo vederlo? Il nostro idillio si è svolto per corrispondenza: Joe mi mandava dall'America cablogrammi bellissimi, ed io rispondevo con lunghe lettere.

Il Cacciatore — Non possiede nemmeno una fotografia del suo fidanzato?

La Baronessina — No, signore. Ma lei suppone che le fotografie servano a dare un'idea delle persone? Ho alcune fotografie di mia madre, ma non le guardo mai perché è morta quando ero bambina, e tutto ciò che ricordo di lei non ha nessun rapporto con l'immagine riprodotta dal fotografo. Il suo fiato tiepido quando si curvava sui miei capelli, la sua voce quando mi cantava delle canzoni bellissime, la morbidezza del suo seno quando mi addormentavo felice tra le sue braccia... Niente di tutto ciò esiste nella fotografia.

Il Ragazzo dell'organino (*voltandosi su un fianco*) — Datemi il mio cavallo bianco, mi metterò sul sentiero della guerra.

Il Cacciatore — Ma quando Joe è ritornato dall'America...

La Baronessina — Mi ha telegrafato quasi ogni giorno.

L'Impiegato — E come mai non è corso subito da lei?

La Baronessina — Non so... forse non ha osato. Oppure voleva acquistare i doni di nozze. Del resto io stessa gli ero grata di prolungare l'attesa del nostro incontro. Ogni giorno egli si avvicinava. Non potete immaginare come sia dolce sentire l'essere amato che si avvicina. Prima mi giunsero notizie dalla città marittima dove era sbarcato... notizie piene di sole e di vento, di strida di gabbiani e di fischi di sirena. Poi dal suo paese. Notizie con suoni di campane, odore di pane appena uscito dal forno, candele accese.

Il Cacciatore — Di qui le sono giunte notizie?

La Baronessina (*con improvvisa tristezza*) — No, mai da questo paese. Suppongo che egli contasse di starvi pochissimo... Non ho idee precise...

L'Impiegato — Insomma lei non sa nemmeno se questo Joe fosse alto o basso, giovane o vecchio, biondo o bruno.

La Baronessina (*ridendo*) — Come può dir questo, signore? Ma io lo conosco benissimo... Joe è un bell'uomo, con grandi occhi neri e il viso di quel pallore olivastro che hanno certi meridionali. Il suo sguardo è buono e comprensivo. Direi che egli è l'immagine stessa della bontà disarmata. Ha sofferto molto in lontane terre, e poiché è di umili origini, ha dovuto conquistare i suoi titoli di nobiltà combattendo mostri e vincendo malefici. Forse in questo paese c'era un ultimo drago da affrontare, ed egli doveva ucciderlo prima di farmi sua sposa. (*Pausa. Poi guardando nel vuoto*) Ucciderlo o venirne ucciso...

Il Ragazzo dell'organino (*affannosamente*) — Destinazione Marte... duecento missili radiocomandati stanno intercettando i bombardieri stratosferici...

Il Cacciatore (*con cautela*) — Sicché lei, fra le tante ipotesi, considera anche quella di un'eventuale morte di Joe.

La Baronessina (*ridendo*) — Ma se le ho detto che egli è la bontà... allora lei può supporre che la bontà possa essere uccisa? No, signore, io sono certissima che egli ritornerà anche da questo ultimo e più faticoso viaggio. E non ho impazienza, anche se dovessi attendere sino alla fine del mondo.

L'Impiegato — Che cosa intende per fine del mondo?

La Baronessina — Quello che tutti intendono e che tutti temono. (*Girandosi verso le macerie di sinistra come in ascolto*) Ssst... Silenzio... Udite?

L'Impiegato — Che cosa?

La Baronessina (*restando tesa come a percepire voci e vibrazioni lontanissime*) — Non udite una musica? Ma sì... è una chitarra. (*Infatti il ragazzo dell'organino si è messo a solfeggiare in sogno, a bocca chiusa, la canzone di Joe, e dalle macerie viene un accompagnamento vago di chitarra*) E' lui, è Joe. (*Lanciandosi verso sinistra grida*) Joe. Oh, Joe. (*Si ferma estatica fissando il vuoto*) Finalmente! (*La musica cessa, il ragazzo si è taciuto, la baronessina tende una mano come se la porgesse a qualcuno che scende dall'alto, e accompagnando con un aereo passo di danza l'invisibile, si dirige verso l'impiegato e il cacciatore*) Ecco Joe... increduli che avete potuto dubitare del mio fidanzato. (*Volgendosi all'invisibile*) Sei stanco, caro? Come? (*Ridendo ai due uomini*) Ha detto che tutta la stanchezza gli è passata vedendomi.

L'Impiegato (*aggiustandosi gli occhiali sul naso*) — Scusi, baronessina: lei è sicura...

La Baronessina — Di che cosa?

L'Impiegato (*con un certo imbarazzo*) — Sì, dico. (*Al cacciatore*) Lei vede niente?

Il Cacciatore — Non so. I nostri sensi sono molto rudimentali.

La Baronessina (*all'impiegato*) — Ma come? Lei non vede Joe? (*Con un sorriso*) Vuol prendersi burla di me. Siccome le ho parlato troppo di Joe, ora finge di non vederlo.

L'Impiegato — Le assicuro, signorina.

La Baronessina (*al cacciatore*) — Oh, signore... faccio appello alla sua onestà, alla sua onorabilità.

Il Cacciatore (*con fermezza*) — Non tema. Io lo vedo perfettamente!

L'Impiegato (*stupefatto al cacciatore*) — Lei lo vede?

Il Cacciatore — Sì, lo vedo.

La Baronessina (*all'impiegato*) — Ha sentito? E quando tutti vedranno Joe, avrò vinto.

L'Impiegato — Avrà vinto la causa?

La Baronessina (*concitatamente*) — Macché causa! Le ho già detto che la causa, il denaro e tutto il resto, riguardano l'avvocato. Avrò vinto contro gli increduli, più ancora, sarà lo spirito che ha vinto la materia. Mi hanno detto che amo un uomo inesistente. Invece Joe è qui fra noi. Ho sentito subito che era qui. Appena giunta ho detto: ecco il paese dove lo incontrerò. (*Cambiando tono*) Del resto ora glielo domanderemo. (*Volgendosi all'invisibile*) Perché Joe non hai dato più tue notizie? (*Resta un momento in ascolto sorridendo*) Ah... Ho capito. (*All'impiegato*) Joe mi ha dato una risposta davvero straordinaria. Egli ha detto che chi cerca non trova, ma chi non cerca è trovato.

L'Impiegato — Come, come?

La Baronessina — Non ha compreso? Eppure è molto semplice... Chi cerca non trova, e infatti tanto io che il mio avvocato non riuscivamo a trovare Joe appunto perché lo cercavamo. Mentre Joe non cercava noi, e perciò era sicuro che sarebbe stato trovato.

Il Cacciatore — Avviene così anche della grazia celeste.

La Baronessina — Avviene così anche della grazia celeste.

L'Impiegato — Scusi, baronessina, permette che facciamo una prova?

La Baronessina — Volentieri. Quale?

L'Impiegato — Proviamo a mostrare Joe ad altre persone; se qualcuno lo vedrà, io ammetterò volentieri di essere cieco dalla nascita e di non essermene mai accorto.

La Baronessina — Accetto. Chiamate quanta gente volete.

L'Impiegato (*correndo sul ciglio roccioso e agitando le braccia verso sinistra*) — Ehi, lassù! Scendete! Sì, dico a voi. Venite qui, dobbiamo fare un esperimento. Sì, sì, un po' presto, per favore. (*Scendendo dall'altura e accorgendosi della presenza del fotografo*) Ah, ecco... proprio lei. (*Scuotendolo rudemente*) Si svegli: lei deve essere fisionomista.

Il Fotografo (*sobbalzando*) — Che cosa è successo?

L'Impiegato — Lei mi vede?

Il Fotografo (*alzandosi smarrito*) — Come?

L'Impiegato (*strillando*) — Le domando se vede la mia persona fisica!

Il Fotografo — Be', un po' confusamente, ma la vedo.

L'Impiegato — Come un po' confusamente?

Il Fotografo — Ecco, io ho una vista piuttosto debole; e proprio oggi ho prestato i miei occhiali a un cliente che per distrazione non me li ha restituiti.

L'Impiegato (*sbuffando*) — Va bene, va bene. Ma insomma, sia pure confusamente, lei distingue un uomo da un albero o, che so, da un cavallo?

Il Fotografo — Ah, questo sì.

L'Impiegato — Bene! Questa signorina, questa baronessina è venuta qui per cercare il suo fidanzato, un certo Joe, che non conosco, e nemmeno la signorina conosce. Soltanto il cacciatore non esclude di averlo conosciuto. Comunque la baronessina afferma di averlo ritrovato. Ora le chiedo: lei lo vede? Lo riconosce? (*Mentre l'impiegato parla, dalla sinistra sono entrati il direttore, il meccanico, il contadino, il ragioniere, Serafina, Rachele e il becchino*).

Il Fotografo — Scusi, ma lei ha un modo molto confuso di esporre gli avvenimenti. Se ho ben capito, io dovrei riconoscere questo Joe, ossia riconoscere una persona che non ho mai visto.

L'Impiegato (*scattando*) — Oh, al diavolo! (*Accorgendosi che sono arrivati gli altri*) Venite qui. Avete sentito di che si tratta?

La Baronessina (*con una piccola riverenza ai nuovi giunti e indicando l'invisibile*) — Eccolo: questo è Joe, il mio fidanzato. Come tutti potete constatare, è un bell'uomo, di media statura, con occhi neri espressione bonaria e sorridente... (*Tutti avanzano guardando verso il luogo indicato dalla baronessina*).

Il Fotografo (*all'impiegato*) — Scusi... se lei dice che si chiama Joe...

L'Impiegato (*scattando*) — Io non ho detto niente! E lei si tolga di mezzo. Quando avrà ritrovato i suoi occhiali ne riparleremo.

Il Fotografo (*alzando le braccia*) — Euh... ma con lei non si può discutere. E' un tipo troppo irascibile.

Il Meccanico (*al fotografo*) — Non se la prenda. E' il solito burocrate dispettoso e caparbio.

L'Impiegato (*al meccanico*) — Come si permette di insultarmi?

Il Meccanico (*all'impiegato*) — Senta... io sono arrivato qui nell'istante stesso in cui lei diceva al fotografo, che quella signorina ha ritrovato il suo fidanzato, il quale si chiama Joe, eccetera, eccetera. Ora perché nega di vederlo? Per spirito di contraddizione, nello stesso modo come quando le ho detto che non avevo più l'officina meccanica, lei ha continuato a iscrivermi nei ruoli delle imposte. Allora io l'ho invitata a venire nella mia officina, le ho fatto constatare che era chiusa per fallimento, e lei mi ha risposto che, chiusa o aperta, l'officina esisteva sempre. E allora, sa che cosa le dico? Che vedo benissimo Joe... Oh! (*Dalla piccola folla parte un mormorio di approvazione*).

L'Impiegato (*verde dalla rabbia*) — Siete un mucchio di imbecilli. Ecco che cosa siete!

Il Direttore (*avanzando*) — Un momento. Adesso è lei che offende.

Il Ragioniere — Ma come... ci ha fatto venir qui per insultarci? Ma chi crede d'essere?

L'Impiegato (*sbuffando*) — Stia zitto lei, applicato vice alunno aspirante al Catasto.

Il Ragioniere (*beffardo*) — Ebbene, questo applicato vice alunno aspirante al Catasto le dice: io vedo benissimo Joe. (*Dirigendosi verso l'invisibile con la mano tesa e stringendo un'altra mano immaginaria*) Molto lieto di fare la sua conoscenza, signor Joe, e le dò il benvenuto a nome di tutti gli uomini liberi di questo paese, checché ne pensino i retrogradi, gli oscurantisti e i reazionari. Oh!

Ilde (*strillando, con la sua voce in falsetto*) — Anch'io lo vedo!

Rachele — Anch'io!

La Baronessina (*agitando una mano*) — Grazie, signori, grazie.

L'Impiegato (*a Serafina*) — E lei, che ha i capelli bianchi, e non voglio supporre che si presti a scherzi di cattivo genere, vede Joe?

Serafina (*con semplicità*) — Come vedo i miei figlioli!

Il Direttore (*all'impiegato*) — Ma scusi, perché lei vuole ostinarsi in una posizione di intransigenza?

L'Impiegato — Io, intransigente?

Il Direttore — Ma sì. Anche alle sedute del consiglio municipale, lei è sempre all'opposizione, e non vuol mettersi in testa che chi sta all'opposizione dà fastidio, intralcia, e in definitiva, si rende antipatico.

L'Impiegato — Ma qui non si tratta di opposizione, qui si tratta di occhi per vedere.

Il Direttore — Ma benedetto Iddio, bisogna pure adeguarsi al parere della maggioranza. Vox populi, con quel che segue, signor impiegato, se no dove andiamo a finire? All'anarchia.

La Baronessina (*all'impiegato con un grazioso sorriso*) — Sia buono, non si ostini. Comprendo che può costarle una certa fatica ammettere di essersi sbagliato, ma non c'è nulla di più onorevole che riconoscere i propri errori.

L'Impiegato — Mi perdoni, signorina, ma io volevo soltanto fare una riprova.

La Baronessina — Va bene, allora facciamo una riprova che sia davvero convincente. Invece di chiedere a questi signori se vedono Joe, cosa perfettamente inutile dato che hanno già ammesso di vederlo, chiediamo a Joe se vede lei.

L'Impiegato — Come, come?

La Baronessina — Ma sì, questa sarà la vera riprova. Se Joe la vede, lei dovrà pur ammettere che Joe esiste. Lei sa che i due peccati più gravi sono l'impazienza e la pigrizia. Per l'impazienza, Adamo ed Eva furono scacciati dal Paradiso, e la pigrizia vieta a molti di noi di entrarvi. Perché lei vuol restare eternamente sulla soglia? Si decida. Faccia anche lei un passettino avanti.

L'Impiegato (*al colmo della esasperazione*) — Io non domando di meglio, ma si metta nei miei panni! Sono un uomo preciso, abituato alle cifre, all'esattezza matematica... e guai se così non fosse! Che cosa avverrebbe del mondo senza la burocrazia!

L'Avvocato (*apparendo indaffaratissimo dalla destra*) — Oh, eccomi di ritorno. Che sciagurata professione è la mia! Dirimere dubbi, convincere increduli, sceverare il vero dal falso. Ah, amici miei, bisogenerebbe avere non un cervello solo ma parecchi cervelli di ricambio. (*Mettendosi in bocca un pezzetto di qualche cosa*) Chiedo scusa, sono ormoni sintetici.

L'Impiegato — Lei non poteva giungere più a proposito, signor avvocato.

L'Avvocato — Che c'è, che c'è, una controversia? Una contestazione, un arbitraggio?

L'Impiegato — No, niente di tanto complicato. Prima di tutto permetta che le faccia una domanda. Lei ci vede bene? Ha una vista normale?

L'Avvocato — Dipende.

L'Impiegato — Come dipende? O ci vede o non ci vede.

L'Avvocato (*alzando le braccia al cielo*) — Benedetta semplicità! Ma se il torto e la ragione, il vero e il falso, il giusto e l'ingiusto, fossero divisi da una linea retta e incontrovertibile, non ci sarebbe più bisogno né di giudici, né di tribunali, né di avvocati...

L'Impiegato (*scattando*) — E sarebbe una bellissima cosa!

L'Avvocato — Per i birbanti, certo, ma non per le persone dabbene.

L'Impiegato (*a denti stretti*) — Non incominci con le insinuazioni offensive.

L'Avvocato — Ma è lei che offende, quando dice che la scomparsa dei giudici e degli avvocati sarebbe una bellissima cosa.

L'Impiegato (*sbuffando*) — Va bene. Ci siamo involontariamente offesi a vicenda. Non ne parliamo più.

L'Avvocato — Compensazione di ingiurie. Andiamo avanti! Di che si tratta?

L'Impiegato — Si tratta di questo. Qui tutti asseriscono di vedere una persona che non c'è, o per lo meno che io non vedo.

L'Avvocato (*con un sospiro di sopportazione*) — Dio mio, quanta incongruenza. Lei incomincia con una petizione di principio derivante da una supposizione del tutto soggettiva. Lei afferma che se non vede una persona, questa persona non esiste. Ergo, poiché né lei né io vediamo sua Santità il Papa, sua Santità il Papa non dovrebbe esistere. (*Varie voci in coro*: « *Bravo avvocato! Ora sì lo ha messo a posto... Che cervello!* »).

L'Impiegato — Ma scusi, qui sua Santità il Papa non c'entra.

L'Avvocato — E allora si spieghi meglio.

L'Impiegato — Ma corpo di Bacco, come debbo spiegarmi?! Qui mi si vuol convincere che c'è una persona che io non vedo...

L'Avvocato — O per lo meno che lei si rifiuta di vedere. Ma di questo passo basterebbe che l'assassino negasse di vedere la vittima per essere assolto, e che il debitore negasse di vedere il creditore per essere esentato dal pagamento del debito. Eh, sarebbe molto comodo!

L'Impiegato (*scattando*) — Ma chi parla di vittima e di creditori. Qui si tratta di Joe e nient'altro che di Joe. Lei vede Joe?

L'Avvocato — Come, come?!

La Baronessina — Ma sì, avvocato. Ho ritrovato Joe, anzi abbiamo ritrovato, perché tutti questi signori lo vedono come lo vedo io.

L'Impiegato — E io sono l'unico a non vederlo. Ora desidero che lei, avvocato, mi dica con tutta sincerità se vede Joe. Avanti, coraggio!

L'Avvocato — Se lo vede la mia cliente, noi lo vediamo. Difensore e difeso fanno tutt'uno. (*Un applauso accoglie le parole dell'avvocato*).

L'Impiegato (*fremendo*) — Benissimo, allora lei ha perduto la causa! Se anche lei, come tutti, vede Joe, significa che Joe non è morto, e lei non potrà mai svincolare quelle somme depositate in banca che le stanno tanto a cuore.

L'Avvocato (*con sottile ironia*) — Come si vede che lei è digiuno di giurisprudenza. Il fatto che tutti vediamo Joe non mi mette in imbarazzo nei confronti della banca, perché la banca vuole la persona fisica di Joe e non le nostre testimonianze. Senza persona fisica, presto o tardi otterrò la dichiarazione di morte presunta, e di conseguenza lo svincolo del denaro contemplato nel lascito testamentario.

L'Impiegato — Ma lei ragiona in un modo assurdo!

L'Avvocato — Naturalmente! Ma è proprio l'irrazionale che governa il mondo, e l'uomo è impotente di fronte alle forze ostili che lo circondano; ma lungi dallo scoraggiarci, ciò deve servire a individuare i nostri limiti e a precisare il campo della nostra sventura, che sarà tanto più sopportabile, in quanto rientrerà nel sistema.

L'Impiegato (*rabbiosamente*) — Ah, è così? Ebbene, allora sa che cosa le dico? Che anch'io vedo Joe. Non solo, ma lo tocco, io tocco la sua persona fisica. (*Lanciandosi verso il luogo dove dovrebbe trovarsi Joe*) Vieni qui, non sfuggirmi...

■

(*La scena si fa buia mentre esplode una musica rapida e affannosa accompagnata da rulli di tuoni e raffiche di vento* (*Strawinsky*: «*La Sagra della Primavera*», *parte mediana della prima facciata; [disco Voce del Padrone Q.C.L.P. 12001]*). *Quando la musica cessa e ritorna la luce, una luce crepuscolare livida e smorta simile a un'alba a rovescio, un raggio illumina sul ciglio roccioso tre figure disposte come su un Calvario. A sinistra Giunchiglia che indossa una specie di saio da reclusa, a destra Mattia nell'uniforme lacera, color sabbia, da legionario d'Africa, al centro Joe, pallidissimo, estatico, con le braccia alzate in un gesto di resa. Giunchiglia e Mattia restano immobili, mentre Joe, abbassando le braccia, incomincia a scendere, fermandosi a metà strada tra i due giovani e la piccola folla che guarda attonita. La vecchia Serafina si è tolta dalla scranna e si è messa in ginocchio imitata da Rachele. Il contadino si fa il segno della Croce, altri appaiono sbigottiti. Qualche attimo di silenzio, poi la voce scandita di Mattia*).

Mattia — Eccoci ritornati. (*Con un sorriso ironico*) Il mondo è davvero molto piccolo.

L'Impiegato — Oh... speravo di vedervi incatenati.

Giunchiglia — Tutti si è legati a una catena e non si può che girare in tondo.

Il Direttore (*con voce soffocata dall'emozione*) — Giunchiglia...

La Baronessina (*soavemente*) — Joe...

Joe (*con dizione neutra e gli occhi fissi nel vuoto*) — Nessuno li difende? Nessuno di voi aiuterà questi ragazzi a portare il fardello che non hanno più la forza di sorreggere?

L'Impiegato — Oh, questa è bella! Strana pretesa hanno le nuove generazioni, di combinare guai e poi chiedere aiuto. Che aiuti ha avuto lei per portare il suo fardello? Che aiuti abbiamo avuto noi?

Joe — La speranza... Io avevo in me la speranza.

L'Impiegato — E a che cosa le è servita la speranza?

Joe — A trasformare la vita in un lungo sogno e la morte in un risveglio.

L'Impiegato (*stringendosi stizzito nelle spalle*) — Letteratura! Del resto abbiamo qui un avvocato. Li difenda lui.

Il Cacciatore — Li difenderò io.

Joe — Grazie. Mi ricordo di lei. Era un tipo simpatico. Rammento il giorno in cui cercavo un meccanico. (*A bassa voce*) Mio Dio, perdona anche questo. Vivevo in un mondo in cui il meccanico aveva una grande importanza. (*Si ode altissimo un ronzio misterioso accompagnato da un lontano squittio metallico. Tutti alzano il capo mentre la luce si abbassa. Il ragazzo dell'organino si pianta a gambe larghe al centro della scena e si toglie di spalla il fucile*).

L'Avvocato (*al cacciatore*) — Lei vuol difendere quei due?

Il Cacciatore (*in tono triste*) — Non con le ragioni degli uomini, anche se mi sarebbe facile invocare alcune attenuanti. Ma io so che essi non ne cercano, così come non vogliono indulgenze. So anche che il loro disordine cela la nostalgia di un ordine. E' accaduto anche a me in un certo periodo della vita.

L'Avvocato — Lo avevo immaginato. Lei è una carica d'esplosivo cui manca l'innesco.

Il Cacciatore — Me lo sono strappato di dentro. Ma è rimasta la miccia accesa che mi divora.

L'Impiegato — E per difendere quei due si accusa lei?

IL CACCIATORE — Quando si vuol guarire gli altri, bisogna prima curare la propria infezione.
L'IMPIEGATO — Ma mi faccia il piacere! Le cavallette ci vogliono! Così si distruggerà anche la natura. La vita stessa del creato.
SERAFINA — Si distruggeranno anche le pietre che sono le uniche cose innocenti sulla terra.
IL DIRETTORE (*con voce concitata*) — Giunchiglia! Giunchiglia! Non mi vedi? Non mi dici nulla? (*Agli altri, disperato*) A me, che sono il padre, non dice nulla. Mia figlia non mi guarda nemmeno.
L'IMPIEGATO (*beffardo*) — Vuole che sua figlia la ringrazi per i suoi sistemi educativi? Ha avuto un bel risultato. E' tornata col vestito delle recluse.
IL DIRETTORE (*scattando*) — Che cosa ne sa lei dei sistemi educativi? Che cosa ne sanno gli altri? Ho puntato tutte le mie carte sulla sua bellezza perché è l'unico valore che oggi si riconosce alla donna. Ridicolo, è vero? Credete che non sappia d'essere stato ridicolo? Ma era l'unico modo per sacrificarsi! (*Sghignazzando*) Il signor direttore che si occupa della circonferenza dei fianchi di sua figlia.... Ridicolo, naturalmente! Come se ci fosse qualche cosa di serio oggi al mondo! (*Cambiando improvvisamente tono*) Giunchiglia, guardami... Abbi pietà di me. (*Portandosi le mani al viso*) Nessuno avrà pietà di me, nessuno! (*Le sue spalle sussultano in un pianto silenzioso*).
IL CACCIATORE (*con un sospiro*) — Questo grosso equivoco della pietà che tutti reclamano per sé, ma non concedono agli altri.
IL CONTADINO (*prendendo il direttore sotto braccio e accompagnandolo verso il muro*) — Su, su, coraggio, capisco il suo dolore. Noi contadini ci siamo più abituati. In campagna il figlio aspetta la morte del padre per diventare padrone del podere. Questo i cittadini non possono capirlo. (*Accovacciandosi ai piedi del muro*) Si metta a sedere vicino a me, sulla terra. Anche noi dobbiamo ritornare polvere. (*I due seggono e il direttore resta col capo fra le mani*).
L'IMPIEGATO (*sbuffando*) — Insomma, qui bisogna decidere. (*Al meccanico*) Lei, per esempio, come la pensa?
IL MECCANICO — Io sarei del parere di farli fuori.
L'IMPIEGATO — Tutti e due?
IL MECCANICO (*con indifferenza*) — Uno più, uno meno... (*Al cacciatore*) Se lei avesse il fucile sarebbe presto fatto.
IL CACCIATORE — No... non bisogna uccidere nemmeno per impedire che si uccida. E poi il ribelle non chiede la vita ma la ragione della vita.
IL MECCANICO (*scattando*) — Ma insomma, che cosa vogliono quei due? Se sono ritornati è segno che hanno capito di non potere sfuggire alla punizione. (*Ridacchiando*) La verità è che hanno una maledetta fifa.
IL RAGIONIERE — A me sembra che si dovrebbe prima ascoltare la parte lesa.
L'AVVOCATO — D'accordo, ma chi è la parte lesa? Io non ne so niente di questa causa. Sento parlare di fatti che non conosco, vedo dei presunti imputati sui quali gravano colpe a me ignote. (*Al cacciatore*) Se lei vuole assumere la difesa dovrà prima prendere contatto con gli accusati e rivolgere loro le domande di rito. (*Si ode ancora lo strano e pauroso ronzio, mentre la luce subisce un altro abbassamento. Il ragazzo dell'organino carica il fuciletto con delle capsule*).
IL CACCIATORE — Sta bene. (*Ai due giovani*) Siete in due, e immagino che ci sia stata una complicità. Volete rispondere congiuntamente della vostra colpa o uno di voi ha ragione di ritenere d'essere stato succube dell'altro e perciò di avere minori responsabilità?
MATTIA — Non ho mai saputo che cosa significhi essere in due.
IL CACCIATORE — Significa avvertire il battito di un altro cuore, pensare con la mente dell'altro, soffrire con lui, gioire insieme.
GIUNCHIGLIA — Non ho mai sentito nulla di simile.
MATTIA — Ognuno di noi è sempre stato solo con se stesso.
IL CACCIATORE — E nemmeno una volta uno di voi ha provato il bisogno del calore dell'altro? Nemmeno una volta uno di voi ha sentito la necessità di piangere col capo sulla spalla dell'altro?
MATTIA — Io non ho mai pianto, signore. Forse perché non ho mai riso al modo infantile di mio padre e di mia madre.
GIUNCHIGLIA — Nemmeno io ho mai pianto, se non di rabbia. E poi me ne pentivo. Si resta con gli occhi gonfi come ranocchi. (*Per la terza volta, e più forte, si ode altissimo il ronzio metallico. La luce subisce un ulteriore abbassamento. Il ragazzo col fuciletto mormora: «Sono a quota tremila...»*).
IL CACCIATORE — Ma quando avete capito che la fuga era inutile, che il mondo era limitato dalla vostra stessa angoscia, e quando avete iniziato la via del ritorno, vi sarete pur comunicata la vostra ansia, e avrete preso insieme la decisione di venir qui per confessare e per farvi giudicare.
MATTIA — Non ci siamo mai incontrati in tutto questo tempo.
GIUNCHIGLIA — Da quando ce ne siamo andati, dopo esserci spartito il denaro di Joe, ognuno ha preso una via diversa, come si faceva dopo aver ballato...
IL CACCIATORE — Soltanto l'istinto, non avete seguito che l'istinto, sempre! Ma nessuna voce che venisse dallo spirito.
MATTIA (*con un lieve sorriso*) — Ho capito. Lei è di quei ribelli che ammazzano un Dio per fabbri-

carsene un altro. Ci risparmi la sua difesa piagnucolosa. Se abbiamo sbagliato, pagheremo.

L'Impiegato — E come si spiega che avete portato con voi la vittima?

Mattia — Quale vittima?

Giunchiglia — Di chi sta parlando?

Il Cacciatore — Parla di Joe. Perché lo vede...

Mattia (*con un sussulto*) — Come fa a vederlo? E' impossibile.

La Baronessina — Eppure tutti lo vedono.

Mattia (*atterrito*) — No, no! Non è vero. Nessuno può vederlo.

Giunchiglia — Joe non c'è più. (*Agitando le braccia come per scacciare un'orribile visione*) Joe non c'è più! (*A Mattia*) Portami via! Guai se dovessi vederlo. (*Si lancia fra le braccia del legionario che la stringe automaticamente a sé, guardando minaccioso la folla*).

Mattia (*irato*) — Basta con tutte queste storie! Se è un trucco per spaventarci è inutile! Se è per impietosirci è ancora peggio!

Il Cacciatore (*con tristezza*) — Non si tratta di pietà. Siete venuti spinti dalla disperazione e non vi è concessa speranza. Siete venuti per ascoltare la condanna, ed ora che vi è stata inflitta stentate a riconoscerla.

Mattia — Quale condanna? Abbiamo il diritto di saperlo!

Il Cacciatore — Se non vedete ciò che tutti vedono, questa è appunto la vostra condanna. Avevo sperato di difendervi, ma portate la condanna dentro di voi fin dalla nascita. (*Nella crescente penombra, scende dall'alto più netto e veemente il ronzio metallico e tutti si immobilizzano alzando il capo vagamente impressionati*).

Il Meccanico — Ma che diavolo succede?

Il Ragioniere — Che sia un'esercitazione?

Il Meccanico — Guai se non lo fosse. (*Da questo momento la folla che si è ingrossata per l'accorrere da tutti i vicoli di uomini e donne, incomincerà a ondeggiare a destra e a sinistra, curvandosi quasi per sottrarsi a un'invisibile minaccia. Un mormorio indistinto sale a ondate e a malapena si distinguono le parole*).

... sono migliaia
... si alzano e si abbassano
... che cosa sono? Non si vede niente...

Il Contadino (*balzando in piedi*) — Macché esercitazioni... Non vedete quella nebbia? Io non voglio morire. Dove sono i ricoveri? (*Correndo qua e là e urtando negli altri che a loro volta si agitano come impazziti*) I ricoveri, ho detto... (*Alzando le braccia al cielo*) Vigliacchi! vigliacchi!

Il Direttore (*alzandosi*) — Calma, calma. Saranno dei pezzetti di carta, saranno dei manifestini. Non posso credere che sia altro.

Il Ragioniere — Macché manifestini, è una polvere bianca, non vedete? Bisogna fare qualche cosa. Io sono giovane, ho vinto un concorso, devo farmi una famiglia, non avete il diritto...

L'Impiegato (*terrorizzato*) — Mia moglie, i miei bambini! Lo Stato doveva pensare a proteggermi. Io ho sempre creduto allo Stato. I miei pochi risparmi sono in Buoni del Tesoro. (*Al ronzio metallico accompagnato da un acuto bip... bip... bip... si aggiunge una musica mixata con una voce femminile da contralto che esegue una serie di variazioni angosciose* [*disco Primo «The Beautiful indiana minnehaka»*]).

Il Cacciatore — Fermi! State fermi! Aumenterete inutilmente la confusione!

L'Avvocato — Quella cenere! Che cosa è quella cenere? Vogliono distruggerci. Questo è contrario alle leggi. (*Ridendo come colto da una subitanea follia*) Ma chi parla di leggi? Io non ci ho mai creduto alle leggi. Ho recitato la commedia della giustizia insieme ai giudici.

L'Impiegato — Vigliacchi! Assassini! (*Alzando le braccia*) Maledetti. Andate via! Andate via! Trent'anni di fedeltà a tutti i governi per arrivare a questo...

Serafina — Pietà, Signore... Pietà! Pregate...

Rachele (*esasperata*) — Macché pregare! Ho passato tutta la vita a pregare. Voglio morire senza preghiere! (*Buio. Un grido femminile acutissimo, poi una serie di luci abbaglianti incrociate rendono più drammatico il progressivo incenerimento del paesaggio e dei morituri sbiancati dalla nebbia pulvirulenta. I primi colpiti incominciano a rovesciarsi qua e là sul suolo, alcuni stramazzano di schianto, restando rattrappiti e contorti, altri si dibattono nelle ultime convulsioni dell'agonia. Tutti gridano quasi per vincere il rombo dei motori, e le frasi si accavallano rapidamente talché se ne odono solo dei lembi*).

... Non voglio morire... Assassini!
... Le promesse... La rivoluzione!
... Dove sono i predicatori?
... Il progresso... Il popolo lavoratore!
... Le leggi, la religione, la bontà...
... E' la fine... Aiuto! Soffoco!

(*In piedi è rimasto solo il ragazzo che spara col fuciletto, e, assorbito nella sua assurda guerra antiaerea, dimentica di morire o forse deve miracolosamente sopravvivere per essere il nuovo nato del mondo di domani. Il velario lentamente si chiude*).

Fine

* Copyright Ezio D'Errico 1958.

IL NORD AMERICA, L'INGHILTERRA E LA FRANCIA PER IL

TEATRO POPOLARE

Gli studi mondiali sul Teatro hanno come soggetto principale il Teatro Popolare Persino in India si è constatata la necessità di creare — oltre a teatri moderni per i centri industriali — degli anfiteatri appositamente equipaggiati per i piccoli centri del Paese, lo Stato dovrebbe sovvenzionare delle Compagnie di professionisti perchè vi recitassero. Si è rilevato il bisogno di preservare il dramma «folkloristico» e di incoraggiarne lo sviluppo con tutti i mezzi.

Nella maggior parte dei paesi occidentali si discute se per teatro popolare deve intendersi semplicemente del buon teatro accessibile al popolo. Ma per tale accessibilità, bisognerebbe pareggiare la differenza tra l'incasso (di biglietti a buon mercato) e il costo della produzione teatrale, differenza che nella totalità dei paesi socialisti è rimborsata dallo Stato. Ogni paese chiede che i teatri vengano esonerati dalle tasse, ma la tendenza generale dei governi è invece l'interesse teatrale per fini fiscali. L'ha riconosciuto in Italia anche il Ministro delle Finanze Andreotti.

Il Centro di Musica e Teatro di New York City ha la sua sede nell'antico Tempio «Mecca», in una sala che può contenere fino a 3000 spettatori. Questa associazione, esonerata dal pagamento delle tasse, riunisce quattro compagnie: opera, drammatica, balletto, commedie musicali. Dalla sua istituzione (12 anni) il Centro è divenuto il più grande esempio tangibile dell'educazione del gusto popolare in America. I massimi capolavori dell'opera, del teatro e della danza sono stati presentati a prezzi che si è voluto mantenere molto bassi, in esecuzioni di prima qualità, ad un pubblico sempre più vasto ed interessato: innalzando in tal modo il livello del giudizio delle masse, sia nella città che, a mezzo di tournées, in tutto il paese ed anche nel mondo. Senza l'apporto di una sovvenzione, il Centro di New York City è riuscito a sopravvivere, ad estendere i suoi programmi, e diffondere le attività nazionali ed internazionali, destando l'interesse di tutta una nuova generazione di scolari e di giovani spettatori, la cui curiosità è sollecitata e soddisfatta grazie alla particolare politica di divulgazione del Centro. Il principale aiuto esterno di cui il Centro fruisce è l'esonero totale dalle tasse. Il Centro di Musica e di Teatro di New York City è condotto da un Comitato Esecutivo: ne è direttore Newbold Morris. Uno dei principali motivi del grande apporto culturale del Centro è l'autonomia di cui godono, entro il Comitato Esecutivo, le quattro branche dell'attività, poichè i membri del Consiglio, cosa eccezionale nella direzione di una istituzione semi-ufficiale, sono in grado di comprendere i problemi artistici, tecnici, e finanziari posti dall'attività di una organizzazione così complessa.

L'influenza del Centro si estende a Chicago, al Middle-West e fino alla Costa Ovest, grazie alle tournées periodiche delle opere e dei balletti. I balletti, diretti da Balanchine, sono venuti anche più volte in Europa. Il pubblico di New York è il cuore del pubblico del Centro: per esso le quattro branche dell'istituzione possono mantenersi. Scuole e Collegi si servono del Centro come di una spiegazione viva dei testi. A prezzi minimi gli studiosi di teatro possono vedere i migliori lavori (che a volte non rappresenta altrove) di Shakespeare e di Shaw, di Ben Johnson e Cecov. Gli studenti di musica possono lavorare su tutto il materiale italiano e imparare anche qualcosa del repertorio moderno tedesco, francese e russo. Coloro che si dedicano alla danza e i giovani coreografi possono vedere nelle novità presentate dal Centro i criteri della danza classica nelle sue tradizioni accademiche, in una perfezione da nessun altro gruppo raggiunta, negli Stati Uniti.

Sotto la direzione della signora Ida Martus, energica animatrice del Comitato del Teatro Scolastico della Città di New York, un numero sempre più numeroso di stu-

denti ha avuto la possibilità di assistere a moltissime rappresentazioni del Centro fin dalla sua costituzione. Permettendo agli scolari di beneficiare di prezzi bassi per rappresentazioni di prima qualità d'opera, di prosa e di ballo, il Centro ha reso un servizio molto apprezzato alla Direzione dell'Insegnamento.

Ha dichiarato la rappresentante del centro americano dell'I.I.T. (Istituto Internazionale del Teatro) che «la necessità immediata e più importante del Centro è la necessità di fondi che sarebbero impiegati liberamente, senza ritenute per l'allestimento di nuove produzioni. Non solo parecchie opere dovrebbero essere presentate in nuove edizioni, ma anche le scene secondo una *unica concezione*. È il concetto di regia che si fa strada. Se il Centro potesse disporre di mezzi finanziari meglio rispondenti alle sue esigenze per le nuove produzioni, potrebbe passare dallo stato di organismo che lotta con una politica improvvisata, all'indipendenza di una grande istituzione culturale con programma chiaramente definito. La sua posizione sarebbe allora pari a quella dei teatri del mondo libero che godono di forti sovvenzioni da parte dei gruppi di ogni paese e dalle autorità locali di ogni città europea.

Al Comitato del Teatro Popolare un rapporto inviato dal Centro americano dell'I.I.T. sul Barter Theatre of Virginia Inc. riferisce dell'esistenza di una organizzazione senza fini di lucro, sovvenzionata dallo Stato della Virginia, con 15.000 dollari l'anno.

Il Teatro Workshop, inglese, è l'unica iniziativa seria che si registri in Inghilterra per la funzione di un Teatro Popolare e la formazione di un'edizione inglese del T.N.P. e del Berliner Ensemble. Ma, al contrario di queste due organizzazioni, il Teatro Workshop non è sostenuto da alcuna sovvenzione governativa.

La Compagnia Workshop agisce fin dal 1936 e dal 1945 in maniera continuativa, nel tentativo di rinnovare le tradizioni del teatro britannico. Tecnici, scrittori, attori e costumisti lavorano in unico gruppo, « considerandosi tutti artisti creatori, e riunendo i loro sforzi sotto la direzione e l'ispirazione di un regista-produttore: Miss Joan Littlewood ».

Il loro repertorio si compone attualmente di più di cinquanta opere: molte di esse scritte appositamente per la Compagnia, e molte altre allestite per la prima volta. Circa la metà delle loro realizzazioni presenta dei classici di tutti i grandi periodi del teatro mondiale.

La loro maniera di recitare differenzia da quella di tutte le altre recitazioni letterarie, cioè basate sul testo, per l'uso intenso del movimento e dei canti, per l'improvvisazione continua da parte degli attori e per l'assoluta mancanza di convenzionalità. La regia si serve di tutti i mezzi teatrali onde apportare un contributo dinamico all'effetto d'insieme; la scena ha, solo scopo, l'utile senza fronzoli. Essi recitano in un vecchio teatro nel cuore della Londra industriale. È il solo teatro nella parte Est di Londra, cioè il quartiere abitato per metà dalla classe operaia, e tutti i loro spettacoli sono presentati in un modo diretto e deciso, ciò che incontra l'adesione degli scaricatori, dei minatori e dei meccanici del quartiere, i quali apprezzano tanto i classici del teatro come i soggetti d'attualità.

Le maggiori Compagnie di repertorio sono quelle che più si accostano, in Inghilterra, ad una forma di Teatro Nazionale Popolare. L'insieme del Movimento di repertorio, sia nei piccoli che nei grandi centri, è basato su un sistema di « scala ». Ogni Compagnia di repertorio sostiene il duplice ruolo di divertire il suo pubblico e, nello stesso tempo, sviluppare il talento degli artisti che aspirano a prodursi nella Capitale. Le più grandi Compagnie di repertorio che alimentano direttamente i teatri londinesi, presentano generalmente i loro lavori per un periodo di tre o quattro settimane; reclutano i loro artisti nelle altre Compagnie che, agendo in centri minori, non possono tenere in cartellone un'opera più di una settimana o quindici giorni.

Tra queste Compagnie, le migliori sono il Bristol Old Vic, il Birmingham repertory e la Liverpool Playhouse. Queste tre organizzazioni, che rivestono tutte la medesima importanza, godono la fama di aver prodotto artisti celebri o scrittori drammatici di qualità. La base dei loro programmi comprende opere classiche famose e un sufficiente numero di opere moderne. Il rapporto cambia, a seconda delle Compagnie: Liverpool si orienta molto verso il moderno; Birmingham, sotto la saggia guida del grande pioniere Sir Barry Jackson, s'interessa soprattutto a opere di alta qualità; Bristol, come si addice ad un membro dell'organizzazione dell'Old Vic, dà spettacoli moderni di Shakespeare, e concentra tutti i suoi sforzi nell'offrire possibilità agli autori nuovi. I programmi sono bene equilibrati e variati, e, dato che la loro linea d'azione è molto conseguente, lo spettatore delle grandi città di provincia ha maggiori probabilità di rimanere soddisfatto di un teatro ben organizzato, che non lo spettatore londinese dei capricci del Théâtre del West End, le cui rappresentazioni dipendono spesso dalle necessità di una imponente distribuzione.

In Francia, per Teatro Popolare si intende, soprattutto, un teatro che richiama spettatori di tutti i ceti. Il problema del Théâtre Populaire si è incominciato a discutere dopo la guerra del '14-18. Su iniziativa del regista ed attore Firmin Gémier, venne creato, allora, il Théâtre National Populaire che ebbe la sua sede nella vasta sala del Palazzo del Trocadero, divenuto nel 1937 il « Palais de Chaillot » (2500 posti). Da allora fu sovvenzionato, per consentire l'accesso al teatro a prezzi di gran lunga inferiori a quelli delle altre sale parigine (a circa metà prezzo). Lo sforzo si appuntava specialmente sui classici, destinati al pubblico studentesco e scolastico. Dal 1951 il T.N.P. è diretto da Jean Vilar: la personalità di questo regista ha dato nuovo impulso all'impresa. Non solo l'interesse dei suoi spettacoli ha richiamato un vasto pubblico: clientela appassionata di arte drammatica e ansiosa di novità, ma l'organizzazione sistematica di Jean Vilar ha, in certo senso, trasformato l'aspetto del T.N.P. È così che il T.N.P. ha cominciato a trovare quel pubblico che le difficoltà di locomozione lasciavano lontano dal teatro, facendo tournées regolari nei sobborghi parigini ed in provincia. Egli ha lavorato d'accordo con i gruppi culturali e le organizzazioni libere, dedicando, ad esempio, ogni anno, alcune delle sue recite ai soli impiegati della « Régie Automobile Renault ». L'iniziativa, come quella di far iniziare gli spettacoli durante la settimana alle 20 invece che alle 21 negli altri teatri di Parigi, è stata accolta con molto favore, specialmente da coloro che abitano lontano dal teatro e non amano coricarsi tardi quando il lavoro li attende presto l'indomani. Così la soppressione delle mance e il servizio di guardaroba gratuito hanno contribuito a semplificare per lo spettatore il problema della serata a teatro.

Nello stesso tempo, cinque centri drammatici venivano fondati in provincia dalla Direzione Generale delle Arti e delle Lettere del Ministero dell'Educazione Nazionale: nell'Est (Strasburgo), nell'Ovest (Rennes), nel Centro (Saint-Etienne), nel Sud-Ovest (Tolosa) e nel Sud-Est (Aix-en-Provence), sempre d'accordo con le autorità municipali. Questi centri, sovvenzionati dallo Stato e dalle autorità locali, si propongono di presentare un repertorio di qualità, classico e moderno, francese o straniero, al pubblico della loro regione, a prezzi minimi e le loro tournées sono dedicate alle popolazioni delle piccole città. In tal modo le autorità governative sono riuscite a stabilire, fin dal 1946, una rete oggi complessa di teatro popolare attraverso la Francia.

La grande diversità di opinioni sul Teatro Popolare rivela la necessità di distinguere il movimento « la scena per tutti » nelle sue varie forme nazionali, di creare servizi di specialisti altamente qualificati (registi, scrittori, attori, tecnici) soprattutto nelle comunità asiatiche e africane, tanto più che in molte comunità occidentali le sovvenzioni governative sono inesistenti o insufficienti a consentire un buon teatro a prezzi bassi.

Anton Giulio Bragaglia

ANTOINE

André Antoine, direttore, regista e attore (al suo tempo: direttore di scena), nato a Limoges il 31 gennaio 1858. Le modeste condizioni familiari lo costrinsero, da ragazzo, ad abbandonare gli studi per occupare un posto di fattorino alla libreria Hachette. Quindi impiegato del gas dal 1877 al 1887, salvo quattro anni di servizio militare in Tunisia. Appassionato di teatro, prima attore dilettante e poi direttore degli stessi filodrammatici, fondò a Parigi nel 1887 il Théâtre Libre, divenuto famoso poiché rappresenta una delle tappe fondamentali della evoluzione del teatro. Antoine è morto a Le Paulignan (Loire Inf.) il 19 ottobre 1943.

37, Passage de l'Elysée des Beaux-Arts (**Place Pigalle**)

MERCREDI 30 MARS 1887

à 8 heures très-précises du soir

Première Représentation

Jacques Damour

Pièce en 1 acte, en prose
Tirée de la nouvelle de M. Emile ZOLA
par M. LÉON HENNIQUE

Mademoiselle Pomme

Comédie-Farce en 1 acte, en prose
par DURANTY
et M. PAUL ALEXIS

La Cocarde

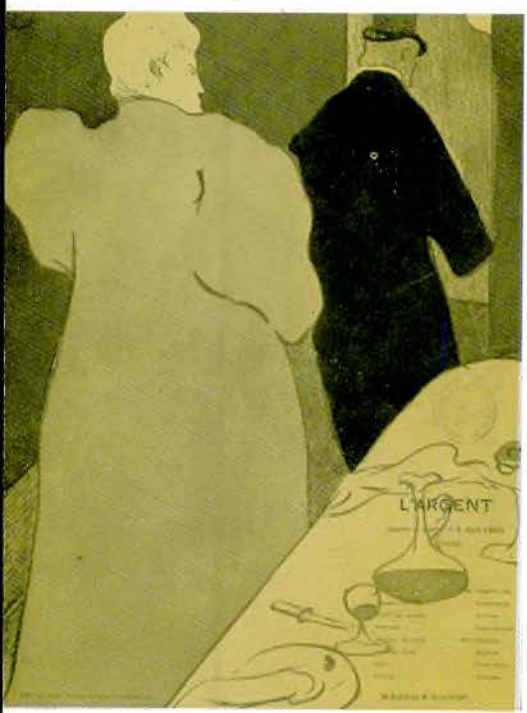
Comédie en 1 acte, en prose
par M. JULES VIDAL.

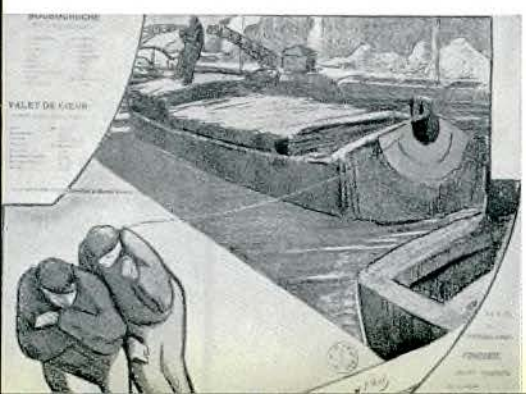
Un Préfet

Drame en 1 acte, en prose
par M. ARTHUR BYL.

NOTA. — Cette invitation étant **rigoureusement personnelle**, prière de vouloir bien retourner, avant la représentation, les places dont on ne disposerait pas.

A. ANTOINE.





Nella prima foto in alto: il primo invito di Antoine per assistere alla rappresentazione di quattro atti unici da lui scelti e messi in scena. Non sapeva ancora di dar vita al Théâtre Libre. Le due foto a sinistra sono riproduzioni di celebri manifesti del Théâtre Libre: il primo è di Toulouse-Lautrec; il secondo di Sibels. *Qui sopra:* Antoine, già celebre.

ANTOINE
DAL THEATRE LIBRE
A L'ODEON

Nel 1887 la scena francese era in balìa di una trinità, sia pure illustre, ma estremamente spassosa: Augier, Dumas figlio, Sardou. Un giovane filodrammatico di 29 anni, certo André Antoine, impiegato del gas, intuì questa decadenza e nelle sue memorie così la esprime: « Senza averne il benché minimo sospetto, ma pervaso da una forza interiore che non sapevo precisare e non osavo esprimere, stavo per diventare l'animatore di forze a me sconosciute ».

Il 30 marzo 1887, dopo soli due anni dal suo ingresso al circolo di filodrammatici Le Gaulois, *l'impiegato del gas Antoine diede la prima rappresentazione del Théâtre Libre in una sala di Montmartre che Jules Lemaître descriveva così: « Si potrebbe tendere le mani agli attori sulla ribalta ed allungare le gambe sulla nicchia del suggeritore. La scena è tanto stretta che non vi si possono costruire che delle scenografie elementari. Ed è tanto vicina a noi che l'illusione scenica è impossibile ».*

Jacques Damour, *ultima commedia dello spettacolo, che Hennique aveva tratta da una novella di Zola, fece la fortuna del nuovo teatro. Arthur Byl, Jules Vidal (un frequentatore assiduo del Grenier dei Goncourt) e Paul Alexis (uno dei cinque delle Soirées di Médan) fecero da intermediari e portarono fino a Zola il giovane animatore del* Cercle Gaulois *del quale gli attori dicevano che parlava sulla scena « come nella vita ». Alcuni giornalisti erano intervenuti.*

Questo celebre disegno, anonimo, conservato da Antoine con la intera documentazione del suo Théâtre Libre, fu eseguito nel maggio 1887 da un dilettante attore-caricaturista e porta la dicitura: « Gli attori del Théâtre Libre finita la prova vanno ad attaccare i manifesti ».

Nel pubblico: Daudet, Mallarmé, Ajalbert... Dei cartoni a pastello rappresentavano sulla scena i quarti di bue del retrobottega di un macellaio. Gli attori? Degli appassionati: piccoli impiegati, operai, una sarta, una legatrice di libri, un mercante di vini, che replicarono la sera successiva il loro spettacolo. L'opera e la compagnia toccarono il pubblico. Nel ruolo di Jacques Damour, vecchio deportato della Comune, Antoine recitò con lunghi silenzi, volgendo talvolta le spalle al pubblico: « ... volto, abbigliamento, contegno, andatura, gesti, espressione, tutto era vero e colpiva ». All'indomani, la stampa annunciava l'esistenza del nuovo teatro. Questo primo tentativo era costato ad Antoine due mesi di salario della Compagnia del Gas. Il 30 maggio seguente, secondo spettacolo: una commedia in versi di Bergerat, uomo influente, e En Famille *di Oscar Méténier, prima opera di un genere che farà la fortuna del Grand-Guignol. La sala era strabocchevole. Un cronista mondano riconobbe Sarcey, Got, Rodin, Porel, Coquelin jr., Puvis de Chavannes... Antoine aveva 29 anni. La battaglia del Théâtre Libre era cominciata.*

Da molto tempo Antoine vedeva aumentare la stanchezza del pubblico « attento » nei confronti di una produzione drammatica che monopolizzava i programmi con una quindicina di autori al seguito di Augier, di Sardou, di Dumas figlio... e di Scribe. Nel 1889, in occasione di una ripresa di drammi di Sardou, constata di nuovo a qual punto, « decisamente », tutto quel repertorio era invecchiato, malgrado il talento di Réjane. Ma allora come spiegare lo scacco dei fautori del realismo? Con la cocciutaggine del pubblico?

L'insuccesso de La Parisienne *di Becque alla ripresa della Comédie-Française, come quello di altre opere realiste, gli sembra provenire soprattutto da questo, che « nessuna di quelle opere è stata messa in scena e interpretata nel suo vero senso ». E' precisamente il programma del Théâtre Libre: trovare la nuova messinscena, cercare il nuovo, « tutto ciò che non può farsi rappresentare diversamente ». Si valorizzeranno i giovani affiancandoli a nomi conosciuti. Fin dal primo anno, Antoine*

realizzerà il suo programma. Adattamenti di Zola, dei Goncourt terranno compagnia alle opere di Ancey, Céard, Salandri, primi autori della nuova scuola realista di cui Becque salutò gli esordi con gioia. Nacque allora per il teatro la « tranche de vie » (Manifesto del théâtre vivant *di Jean Jullien) che divenne la* comédie rosse, *disillusa o ironica, caratterizzata dal suo partito preso d'osservazione, dal suo rifiuto dei trucchi tecnici, dai suoi violenti attacchi borghesi contro la borghesia. Quelle opere ineguali, dalle intenzioni sociali confuse e contraddittorie, metteranno talvolta delle dure, necessarie verità sotto gli occhi del pubblico che ritroverà sulla scena il clima realista dei romanzi. I primi programmi del Théâtre Libre porteranno anche i nomi dei poeti Banville, Villiers de L'Isle Adam... Ma è al quinto spettacolo — febbraio 1888, prima rappresentazione pubblica, alla « Gaîté Montparnasse » — che si affermerà la giovane maestrìa di Antoine, con* La Puissance des Ténèbres *di Tolstoi. Quest'opera che Emile Augier, Dumas figlio e Victorien Sardou avevano pubblicamente dichiarata irrapresentabile, d'una lunghezza insopportabile e « troppo tetra per la scena francese », fu acclamata da un pubblico entusiasta e da una critica convinta che l'opera sfuggiva a « tutti i procedimenti drammatici conosciuti ». L'interpretazione apparve d'una intensa verità.*

« Il teatro in Francia — scriveva Jacques de Biez — cerca ancora lo scrittore che saprà tradurre la verità con questa potenza, senza il soccorso di alcun trucco, e riuscirà ad emozionarci senza il meccanismo delle astuzie caro a Sardou ».

Il 15 giugno 1888, il Théâtre Libre si insidia in Boulevard de Strasbourg, al Théâtre des Menus-Plaisirs. E' allora che Antoine vede la Compagnia del Teatro Granducale di Sassonia, i Meininger.

Dopo la sua scoperta a Bruxelles, nel 1888, dei Meininger, poi a Londra della Compagnia di Irving, Antoine scriverà senza esitare, nel suo opuscolo del 1890: « ... Noi siamo ancora nella infanzia dell'arte dal punto di vista dell'illusione scenica ».

Non che la Compagnia tedesca l'abbia completamente soddisfatto. In nome del realismo integrale ch'egli difende allora, critica abbastanza ingenuamente le loro scenografie assai chiassose, « dipinte meno bene delle nostre », i loro effetti di luce « regolati con una ingenuità epica », che cominciano e cessano bruscamente, egli dice, per fare « quadro »; le loro inverosimiglianze: « Dopo una pioggia torrenziale..., ebbi il dispiacere di vedere l'acqua smettere di colpo, senza diminuzione ». Ma nulla gli sfugge delle innovazioni di una Compagnia dagli immensi mezzi finanziari, che conferma le sue ricerche personali e le realizza su una scala per lui sconosciuta.

E innanzi tutto la verità nella figurazione delle folle, il naturale della recitazione. « Sareste stato d'accordo là, scrive a Sarcey, che le spalle mostrate apposta danno bene al pubblico la sensazione che non ci si occupa di lui ». Ammira l'illuminazione delle scene e le proiezioni luminose, la varietà delle piante.

In Inghilterra lo colpiranno la recitazione di Irving, « l'impressione d'arte » che lasciano le sue regìe, l'impiego felice di oggetti in rilievo, di piante naturali, di fiori artificiali nello scenario.

Nota che Windham dispone di un palcoscenico mobile capace di « operare all'infinito e silenziosamente i cambiamenti più complicati ». Si propone allora di adottare — è una novità — le piante irregolari, « conformi agli interni attuali », le scene in legno pieno dipinte con procedimenti nuovi, l'utilizzazione della forza idraulica, dell'elettricità. Subito comprende quanto possono guadagnarci i drammi moderni del teatro realista. Una volta di più, se la prende con la povertà della scena francese in mezzi materiali, con i suoi procedimenti bambineschi, con la mancanza di attrezzatura che impedisce, ad esempio, di mettere in scena Shakespeare « senza sacrificare metà delle scene »; con le ridicole tele di fondo dietro le quali si effettuano rumorosi cambiamenti di quadro. « I nostri direttori vengono sorpresi ancora là, a dipingere, per guadagnare tempo, mobili sui fondali ». Denuncia « tutto ciò che lascia qualche dubbio sul trucco ».

Nell'ottobre 1888, due spettacoli di Antoine rivelano il suo desiderio di esattezza. Fanno una pericolosa pubblicità al Théâtre Libre. Nei Les Bouchers, *appenderà degli autentici quarti di bue sulla scena; in* Chevalerie rustique, *vi installerà un autentico getto di acqua che, con suo grande stupore, del resto, mise la sala in allegria.*

Più tardi, dichiarerà che era di un « realismo eccessivo », « puerile »: ma voleva, disse, fare una manifestazione, *eliminare con questo eccesso « la indifferenza alla verità » e la consuetudine dei teloni dipinti. Tentativi ben presto sorpassati. Nella sua lotta per la verità*

nella scena, nella recitazione e nella regìa, Antoine tende verso una realtà più umana. « ... Ebbi presto — dirà — una concezione ragionata dello sforzo da tentare affinché la regìa fosse minuziosamente vera, rendesse pienamente sensibile l'influenza del tale o del tal altro ambiente sui caratteri dei personaggi ».

Infatti, per esprimere i caratteri, il segreto della vita interiore, è « la necessità intima, insostituibile dell' ambiente » che Antoine vuole riprodurre fin nei suoi particolari più piccoli. Avendo così posto il quadro, la sua regìa « si sviluppa nel modo più naturale come un gomitolo di lana ». Cita volentieri una frase di Ibsen: abbatto un muro di una abitazione e guardo quel che vi accade. Sempre eviterà di montare una scena secondo una teoria preconcetta. Rende più lievi le sue formule, sgombra la scena, fa perfino appello occasionalmente a Henri Rivière del magico Chat Noir (fondo panoramico e cangiante, illuminazione razionale dei diversi piani ecc.). Ma l'arte di Antoine può ben oltrepassare ogni stretta definizione: non si inscrive nemmeno in una idea naturalistica del mondo. Ad Antoine, Dullin rimprovererà di non essere andato fino in fondo nelle sue riforme e di « apportare degli oggetti reali in un quadro irreale », di costruire « delle case vere in un giardino che la fantasia di Arlecchino aveva reso fittizio quanto possibile ». Antoine animerà, senza farlo notare, l'arbitrio del quadro fisso (la porta di fondo, la buca del suggeritore, le tre poltrone della commedia).

Ma dalla convergenza di tutti i mezzi d'espressione — scena, costumi, luci, voci, gesti, dialoghi, messinscena plastica e messinscena interiore — doveva risultare una profonda unità nello spettacolo. E un nuovo tipo d'attore senza il quale nulla sarebbe stato possibile. « Interpretare la commedia, diceva Réjane, è oggi faticoso: ci si domanda della verità. E' difficile, il teatro contemporaneo ». Gli attori! Abituati al teatro ad effetti — Antoine li comparava ai cultori del bel canto — recitavano ancora compiacentemente per loro conto, cercando di avanzare il più possibile verso la sala! Antoine voleva l'intera sincerità dell'interprete. « Far perdere alle attrici il gusto di essere dei manichini sontuosi, agli attori quello di parlare nella sala, subordinare tutti gli effetti all'esigenza imperiosa dell'insieme ».

Voleva che l'attore recitasse nel suo ambiente come se vi fosse sorpreso. In ciò, almeno, la riforma s'impose. La recitazione degli altri attori apparve presto incredibile. « La schiena di Antoine — si rassegnava a scrivere un critico — mi toglie le mie illusioni sceniche meno di questi volti che raccontano le loro piccole faccende ai signori seduti nei posti dell'orchestra ». Quei volti erano quelli del Théâtre-Français. Dal 1891 il Théâtre Libre si è imposto. Ma Antoine è irrequieto. Troverà in Francia i grandi drammaturghi che aspetta? Già, in una inchiesta del Figaro, sembra dubitarne: « L'opera del Théâtre Libre, lo vedo bene, sarà feconda non tanto per le opere prodotte quanto per le correnti che può determinare ». Jean Richard-Bloch non avrà indubbiamente torto a scrivere che « lo strumento si è trovato pronto prima che nessuno si fosse presentato per servirsene ».

Consigliato da Zola che, non più di Antoine, non prevedeva la natura di questi nuovi esplosivi, mette in scena Les revenants di Ibsen (1890), poi Le Canard Sauvage (1891), date che furono « un colpo di fulmine sulla scena di Francia », afferma Lugné-Poé, che rimprovererà del resto ad Antoine attore di non aver visto in Les revenants che delle scene di incontinenza sessuale. Qui ancora la critica si divise in due campi: quelli che si sforzarono e quelli che, come Sarcey, instancabile amatore di Scribe, trovarono Ibsen incomprensibile.

Sostenuto dagli uni, combattuto da coloro che qualificano sempre più il Théâtre Libre teatro di opposizione legato all'estrema sinistra della letteratura, Antoine prosegue il suo sforzo, deciso a marciare da « esploratore ».

Dopo La Chance de Françoise (1888), prima opera di Porto-Riche, inscena La Fille Elisa (dicembre 1890), dramma giudiziario tratto dal romanzo di Edmond de Goncourt, rivelerà Courteline, Françoise de Curel con L'Envers d' une Sainte (1891), Eugène Brieux che porta in scena i problemi sociali. Poi è Mademoiselle Julie di Strindberg (gennaio 1893), Les Tisserands di Hauptmann (maggio 1893), Une Faillite di Biornson (febbraio 1893).

Moltiplica le sue ricerche sceniche. Per Neel Horn di Rosny (maggio 1891); assume cinquanta comparse per una scena di meeting in una strada di Londra; gli spettatori, non si sa perché, l'accolgono chiassosamente ripetendo in coro l'inno dell'Esercito della Salvezza. Gli audaci movimenti di scena dello sciopero dei Tisserands provocano una impressione di terrore sul pubblico. Ne Les Fossiles (novembre 1892), per la prima volta, la medesima scena è mostrata successivamente su

tre angoli differenti... Ma Antoine ha un bel perfezionare le sue regìe e mirabilmente giocare con le luci, la sua visuale resta naturalista; mentre aumenta il suo successo commerciale, una parte del suo pubblico esita, sembra distaccarsi dal Théâtre Libre. Già nel 1891 era apparso un articolo di Mirabeau su Maeterlinck. Una nuova scuola che si dice idealista combatte il « fatto particolare », il « documento accidentale », la « verità fotografica » del naturalismo; pretende di andare più lontano, di ridare il primato alla parola, di suggerire, ben più che mostrare, sulla scena, la realtà profonda, la « verità intima » dell'uomo. Dopo il Théâtre d'Art di Paul Fort, Antoine vede sorgere un teatro fuori censura, L'Oeuvre, diretto dal suo vecchio regista, Lugné-Poé. Un bel giorno, i direttori delle scene regolari apprendono una notizia da molto attesa: Antoine è rovinato. Cede il suo teatro a La Rochelle. Una ultima circolare indirizzata agli abbonati parla delle « nuove correnti letterarie in formazione » e Antoine dice di voler lasciare il posto ai giovani. Nel 1896, fa una tournée con Jean Coquelin mentre Suzanne Desprès debutta a L'Oeuvre. Il Théâtre Libre ha dato 62 spettacoli, ha messo in scena 184 opere.

Quando, dopo un direttorato mancato di diciassette giorni all'« Odéon » (giugno 1896), Antoine riprende il Théâtre des Menus-Plaisirs che diventa il Théâtre Antoine (1896-1906) vi piazza l'illuminazione diretta e ne perfeziona l'attrezzatura elettrica. Le sue concezioni non sono affatto cambiate. Dispone adesso di un teatro regolare. Dà otto spettacoli l'anno, recitando tutti i giorni. I suoi attori si sono intanto affermati sulle altre scene. Gli attori che ha lanciato sono all'« Odéon » (Jean Jullien), alla Comédie-Française (Porto-Riche), al « Vaudeville » (Lavedan)..., ed aprono la via a quella « nuova generazione di fabbricanti » di cui parla Jean Richard-Bloch. Allestirà delle opere di Curel, di Bernstein, di Porto-Riche e riprenderà i successi del Théâtre Libre: Ibsen, Hauptmann. La Cage, di Lucien Descaves, commedia anarchica, e Les Tisserands suscitano nuovi scandali. La commedia sindacalista di Hauptmann, prima vietata dalla censura, poi autorizzata sotto minaccia d'una interpellanza alla Camera, provocò degli incidenti alla rappresentazione. Antoine alleste La Nouvelle Idole di Curel (1899), Pel di Carota (marzo 1900) di Jules Renard, ove trionfa Suzanne Desprès alla quale Antoine ha insegnato pressoché tutto. Due mesi dopo la morte del suo amico Becque, impone La Parisienne, i cui tre atti, scrive un critico, « si svolgono nell' ammirevole chiaroscuro d'una stessa scenografia ».

Ma per La Bonne Esperance, di Heijermans, invia il suo direttore di scena in Olanda e ricompone minuziosamente un interno di abitazione di pescatore olandese. Scrittura de Max, Dumény, Signoret; verso il 1900 Gémier, Janvier, Arquillière andranno a recitare altrove. Crea Les Gaîtés de l'Escadron di Courteline, Le Marché di Bernstein e trionfa come attore in Au téléphon. Infine, di ritorno da una lunga tournée nell'America del Sud con Suzanne Desprès (1903), Antoine alleste una tragedia di Shakespeare che prepara da due anni: Roi Lear (dicembre 1904). Alla ricostruzione della tempesta, Copeau acclamò la perfezione materiale di questo spettacolo, nel quale Antoine, per primo, impiegava i velari moventi e faceva rappresentare le scene secondarie mentre si cambiava il décor. Pur facendo delle riserve sull'interpretazione troppo realista e particolarmente su quella di Antoine, che, volendo sopprimere la declamazione, « interpretò Re Lear come se fosse il Voiturier Henschel », Copeau lodò « la bellezza sobria della scenografia, la prodigalità, l'ingegnosità, la minuzia della regìa ». In più, questo spettacolo con gli arrangiamenti abituali dava una traduzione fedele e integrale dell'opera di Shakespeare. Nel 1906, Antoine, sollecitato da Clemenceau e Briand, accetta la direzione dell'« Odéon » e cede il suo teatro a Gémier. Mentre è in marcia il turbine dei Balletti Russi; mentre Florence Craig pubblica la sua rivista « Te Mask » che il giovane Copeau legge; mentre Jacques Rouché si documenta attraverso l'Europa e familiarizza il pubblico francese con le teorie dei registi stranieri; mentre gli autori « simbolisti » a loro volta si fanno aspettare e a Parigi trionfa la faceta insipidezza del Boulevard, Antoine, fino al 1914, instancabilmente, perfeziona e rende più moderne all'« Odéon » le sue regìe realiste, semplificando i suoi grandi spettacoli di Shakespeare. Riprenderà Roi Lear, creerà Julius César, Coriolan, Roméo et Juliette, Troilus et Cressida. Sempre minuzioso, va a Roma a studiare la scena di Giulio Cesare e, in Guascogna, con Jusseaume, quella di Ramuntcho. Ma riconosce ora una certa indipendenza alla verità scenografica. Gli enormi gradini di Giulio Cesare non esistono a Roma; il suo paese basco è, egli dice, « ricomposto ». Per le commedie, cerca di essere « esatto e moderno,

senza cadere nel realismo di un Fechner ». La sua passione, che solo una lunga serie di catastrofi finanziarie finirà per soffocare, lo trascina allora nell'ingranaggio delle grandi realizzazioni deficitarie. In quell'« Odéon » de l'Etat, *che si presume ch'egli voglia trasformare in « Odéon »* libre, *scrittura de Max, André Berley, Calmette, Dumény, Blanche Albane, Suzanne Desprès, Vera Sergine... e riunisce una Compagnia che gli costa cinquantamila franchi il mese. Alleste* Le Cid *con grande spreco,* Iphigénie, L'Avare, *e una mirabile* Psyché *di Molière, che, alla vigilia della guerra, rende rovinoso il suo fallimento. Egli raggiungerà ciò che fin dal 1903 aveva promesso: « Restituire all'arte classica la sua purezza, la sua semplicità, sgombrandola di quelle tele sulle quali impera una chiassosa Ellade, di quei fiori artificiali, di quelle colonne finte, di tutto quel lusso " modern-style " che si adatta forse a D'Annunzio, ma non al soave Racine ». Interpreterà Goethe, Eschilo, Beaumarchais, Hauptmann, Pouchkine, Scribe, Labiche, Daudet... rappresenterà opere di Duhamel, Salacrou, Sacha Guitry. Un'opera la settimana per sette anni: trecentosessantaquattro opere. Ma il pubblico fa il broncio. Quello dei posti inferiori, « il più interessante, d'altronde », nota Antoine, va al cinema. All'indomani del trionfo di* Psyché, *Antoine ha quattrocentomila franchi di perdita. Dà le dimissioni. Sopravvivrà a due guerre, diventerà critico, farà del giornalismo e dirà un giorno che Parigi non gli ha offerto il teatro ove avrebbe potuto dare la misura di sé. Incontentabile. Ma forse, scontento per natura, ignorava di averla già data interamente la misura di sé.*

Robert Waren

Ricordo di Carlo Lari

L'articolo che, sul « Lombardo » di Milano, del quale faccio parte, dedicai alla memoria di Carlo Lari l'indomani della sua morte fu — credo — in tanti anni di professione, la mia più dolorosa ed amara fatica di giornalista. Avevo ancora troppo vivo nel cuore il flebile suono delle sue ultime parole e lo smarrimento del suo estremo disperato sorriso; negli occhi, indelebile, l'immagine del suo volto disfatto dal male. Era impossibile fermare anche una sola idea sulla carta; ogni pensiero veniva schiacciato dalla commozione, ogni ricordo cancellato dalla realtà di quel momento terribile.

Ma mi accorgo che riscrivere di Carlo Lari ora, a un mese di distanza, significa non dirò rinnovare l'angoscia ma addirittura decuplicare il rimpianto perché giorno per giorno il vuoto che egli ha lasciato si fa più cupo e la sua figura diventa, per chi lo amò come amico e lo stimò come teatrante, quasi il simbolo insostituibile di una umanità ideale e perfetta.

Al di là d'ogni convenzione e d'ogni retorica, egli era veramente un essere eccezionale; la bontà, la mitezza, una somma di sentimenti purissimi onesti disinteressati davano una ragione ed un significato estremamente rari alle sue giornate instancabili. In questa età di compromessi, di arrivismi, di glorie fittizie, di fortune usurpate, Carlo Lari seppe sempre rimanere, nella vita privata come nell'esercizio delle sue responsabilità, semplicemente se stesso. Con un sorriso, una stretta di mano, una parola cordiale; con quella fede tenace nel prossimo che è dono meraviglioso delle creature privilegiate.

Fu proprio un anno fa, al termine del suo ultimo spettacolo al « Sant'Erasmo », quando apparve fra gli attori per ringraziare il pubblico plaudente, che vedemmo sul suo volto, per la prima volta, l'ombra mesta di un amore non corrisposto. Carlo Lari era stato obbligato, per un cambiamento di gestione, a lasciare quel teatro — primo a scena centrale in Italia — che egli aveva creato e diretto per quattro anni con dedizione ammirevole e appassionato fervore. Aveva dedicato i decenni della sua giovinezza e della sua maturità al giornalismo attivo e, particolarmente, con esemplare dirittura, alla critica drammatica. Poi, non si era lasciato sorprendere dalla vecchiaia; ma aveva affrontato l'attività di regista con un entusiasmo sorprendente, seguito con filiale devozione da quella sensibilissima interprete ch'è Lida Ferro e con cieca fiducia da tutti gli altri suoi attori.

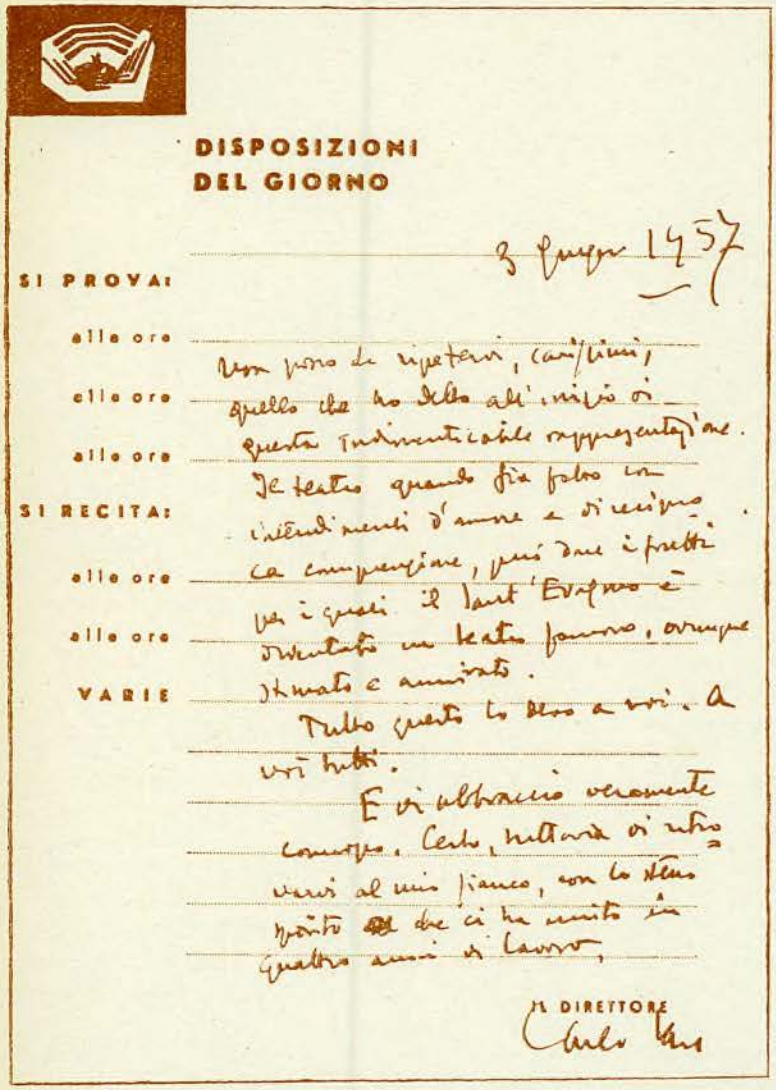
Per quanto ingrata, quella del « Sant'Erasmo » fu una battaglia combattuta alla luce di continui successi che critica e pubblico decretano sempre unanimemente. Animato da uno spirito giovanile, da un'energia, da una volontà meravigliosi, incurante di certe mode decadenti, sicuro di bene operare, forte della sua esperienza e della sua cultura, contrario ai facili effetti, convinto dei valori fondamentali della parola, Carlo Lari — dopo averlo fatto come critico — valorizzò come regista il repertorio italiano quanto nessun altro, in questi anni, ha saputo fare. Cercava copioni, sollecitava autori a scrivere, si batteva per i giovani; rischiando sempre a titolo personale; anche quando il suo prodigioso istinto

gli lasciava intendere che la partita sarebbe stata pericolosa. Chi, se non Carlo Lari, ha saputo, nel breve volgere d'un quadriennio, senza aiuti di sorta, senza avvilenti piaggerie, senza farsi schiavo degli opportunismi, mettere in scena ventinove commedie delle quali venticinque italiane (con ben nove novità)?

Ma se tutto ciò fosse, per assurdo, destinato a scomparire nella crudele usura del tempo, rimane in noi e in coloro che verranno dopo di noi, perché ad essi lo racconteremo come una bella favola vera, il ricordo dell'uomo evangelicamente generoso, ricco del bene che egli stesso, col cuore gonfio di tenerezza, dispensava a chiunque avesse la fortuna di lavorare con lui o anche appena di conoscerlo.

L'averlo strappato al *suo* « Sant'Erasmo » fu il principio d'una sofferenza che egli sopportò, senza rancore, con sublime fermezza, cercando un linimento solo nel lavoro per la preparazione del nuovo locale che, nel centro di Milano, avrebbe dovuto inaugurare il prossimo autunno. La sorte non ha voluto concedergli la gioia di ridare al pubblico altri frutti della sua sensibilità e della sua intelligenza di regista; una gioia che avrebbe steso sulla sua vecchiaia (egli aveva, nonostante l'apparenza, settantasette anni) un balsamo salutare. La sorte non è stata, con lui, benigna nemmeno per l'ultima sua fatica; egli aveva, nel dicembre scorso, messo in scena una commedia di Viola con la compagnia Ninchi-Gioi-Pilotto, felicemente rappresentata, poi, in varie città: il debutto milanese è avvenuto proprio poche ore dopo che alla salma di Carlo Lari era stato dato l'addio eterno.

Forse anche questi fatti (ed io lo credo profondamente) sono, nell'impenetrabile equilibrio delle cose divine, il segno di una autentica superiorità. Alla perdita del paterno insostituibile amico mi è impossibile trovare rassegnazione; ma so — lo so perché così *deve* essere — che Carlo Lari è ancora qui, tra noi. In noi. Ad insegnarci la bellezza di ciò che Dio ha fatto, ad ammonirci che il teatro lo si serve soltanto come lui l'ha servito. In umiltà. **Carlo Maria Pensa**



DISPOSIZIONI DEL GIORNO

3 giugno 1957

SI PROVA:

alle ore

alle ore

alle ore

SI RECITA:

alle ore

alle ore

VARIE

Non posso che ripetervi, carissimi, quello che ho detto all'inizio di questa indimenticabile rappresentazione. Il teatro quando sia fatto con intendimenti d'amore e di reciproca comprensione, può dare i frutti per i quali il Sant'Erasmo è diventato un teatro famoso, ovunque stimato e ammirato. Tutto questo lo devo a voi. A voi tutti. E vi abbraccio veramente commosso. Certo, tuttavia, di ritrovarvi al mio fianco, con lo stesso spirito che ci ha unito in quattro anni di lavoro.

IL DIRETTORE

Carlo Lari

Un anno fa, per cambiamento di gestione, il Teatro Sant'Erasmo di Milano — creato dal fervore e dalla passione di Carlo Lari e Lida Ferro, e da loro due mantenuto in vita attiva e gloriosa per quattro anni — passò ad altre persone. La sera dell'ultima recita, che ricordiamo fu a beneficio della Casa di Riposo degli Artisti Drammatici (squisita attenzione), Carlo Lari scrisse questa « Disposizione »:

« 3 giugno 1957 - Non posso che ripetervi, carissimi, quello che ho detto all'inizio di questa indimenticabile rappresentazione. Il teatro, quando sia fatto con intendimenti d'amore e di reciproca comprensione, può dare i frutti per i quali il « Sant'Erasmo » è diventato un teatro famoso, ovunque stimato e ammirato. Tutto questo lo devo a voi. A voi tutti. E vi abbraccio veramente commosso. Certo, tuttavia, di ritrovarvi al mio fianco, con lo stesso spirito che ci ha unito in quattro anni di lavoro. Carlo Lari ».

Si noti il civismo e la sensibilità di Carlo Lari, direttore di teatro: dopo secoli di tradizione « L'ordine del giorno » era diventato al « Sant'Erasmo », e forse solo a quel « Sant'Erasmo » di Lari, « Disposizioni del giorno ».

LA RINUNCIA DI JEAN-LOUIS BARRAULT

Nell'immediato dopoguerra vedemmo Jean-Louis Barrault unirsi a Madeleine Renaud e fondare un complesso stabile per il «Marigny». Molte allora sono le speranze e le eco che la sua iniziativa suscita. Staccandosi dall'avanguardia della rive gauche, *e al tempo stesso dal culturalismo scolastico dei teatri sovvenzionati dallo Stato, il tentativo minacciava di portare fra i teatri dei* boulevards *il soffio della poesia e dell'autenticità artistica. Avrebbe potuto Barrault compiere un'opera decisamente rinnovatrice per il teatro francese? Gliene sono mancate le forze e al tempo stesso le possibilità. Il suo lavoro di regista si limita in sostanza ad illustrare testi drammatici dal sicuro valore artistico, nuovi ed antichi, piuttosto che farsi animatore dei nuovi compiti che possono rendersi precipui del teatro, con una concezione rivoluzionaria della natura dello spettacolo teatrale e dei compiti ad esso assegnabili in una rinnovata società. Non che il lanciare e scoprire un nuovo repertorio nazionale sia vera e propria rinuncia, tutt'altro: ma quando lo si realizza seguendo una linea di gusto, anzichè una linea ideologica, l'azione risulta casuale, e la sua utilità più fatta di occasioni che di uno sviluppo coerente.*

Le difficoltà pratiche in realtà hanno soverchiato le intenzioni di Barrault, e il suo tentativo di eluderle creando un «Petit Marigny» non ha avuto lunga durata. Non riesce ad imporre al pubblico una sua compiuta concezione, d'altra parte non può neppure resistere alle esigenze quotidiane della attività teatrale. Anouilh, Camus, Cocteau, Claudel, Gide, Giraudoux, Montherlant, Salacrou sono i suoi autori (con evidente eclettismo). Molière, Marivaux, Feydeau e, non troppo felicemente, Shakespeare i suoi classici. La relativa audacia di mettere in scena al «Sarah-Bernhardt», dove da quest'anno ha fatto la sua compagnia, Histoire de Vasco *di Georges Schéhadé, solleva la riprovazione generale per l'intento anti-militarista della lirica* pièce. *Ha dovuto ripiegare ben presto su* Madame Sans-Gêne, *pena il fallimento dell'impresa. All'ispirazione e alla creatività della gioventù sono succeduti una magistrale abilità di mimo e un'indubbia ricettività nei confronti della migliore produzione moderna. Le rappresentazioni date a Roma e poi in altre città italiane del* Misantropo *e di* Intermezzo *di Giraudoux confermano il senso della sua parabola.*

Alla grande opera di Molière Barrault ha impresso un'andatura vivace e piacevole, una suadente eleganza. Ma come attore e interprete di Alceste, il suo scacco ci è apparso evidente. Non lo sorreggevano i suoi mezzi, e le sue qualità, di scioltezza e finezza espressiva, risultavano in netto contrasto con la ricchezza interiore del carattere di Alceste, che rappresenta senza dubbio un punto d'arrivo in profondità di tutta la produzione di Molière. Egli ha risolto in umore, e in debolezza, quello che invece è un atteggiamento considerato in un quadro stesso di visione del mondo, una sua interpretazione morale inconsapevolmente rivoluzionaria, severamente riordinatrice. Così non mancano scompensi, anche gravi, nel restante della distribuzione: in cui positive restano soltanto le figure interpretate da Pierre Bertin e Jean Dessailly, nell'ambito tradizionale, ma con una teatralità divertente e incisiva.

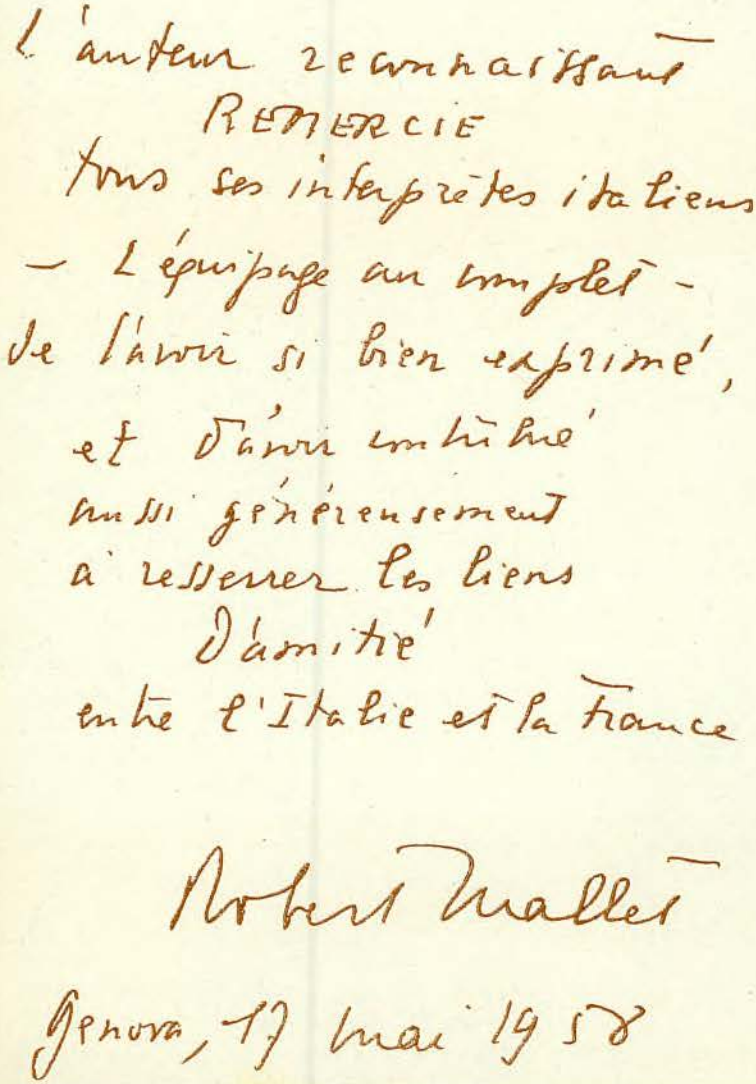
Per Intermezzo *i due capocomici si sono tratti in disparte. Madeleine Renaud non è rientrata nella distribuzione; Jean-Louis Barrault si è riserbata la regìa e ha dato vita alle apparizioni dello Spettro. Lo spettacolo, che ha avuto come interpreti maggiori Simone Valère, Jean Dessailly, Pierre Bertin, ne ha molto acquistato in omogeneità e limpidezza, anche se la regìa, a nostro parere, ha trascurato di mettere in luce il romanticismo delicato e suggestivo della favola. Simone Valère è stata un'Isabella dolce e luminosa (a volte forse un po' fredda). Jean Dessailly (il Controllore) ha raggiunto meglio di tutti lo spirito di Giraudoux con il suo candore commovente e appassionato, con il suo limpido sorriso, attraverso cui era possibile ritrovare la soffusa malinconia della vicenda. La scena per Giraudoux (di Maurice Brianchon) si ispirava ai quadri del Doganiere. Quella per il* Misantropo *alle illustrazioni contenute nelle stampe dell'epoca. Musiche, costumi, movimenti, tutto veniva incorniciato in una misura e con un attento nitore di alta qualità.*

Barrault si presenta ormai come un regista dall'esperto mestiere, che a volte riesce nelle sue presentazioni di testi, a volte sbaglia nell'interpretarli o nel giudicarli, soprattutto quando non gli siano particolarmente congeniali. Dopo gli arditi esperimenti degli anni migliori, dopo aver tentato di esprimere sulla scena una nuova visione della realtà, ecco che rientra nei ranghi della normale amministrazione. Sono leggi dure, ma perenni. Per sfuggire al loro imperio occorre non pensare più o non dover pensare al successo. Se no, è implicita la rinuncia.

Vito Pandolfi

L'EQUIPAGE AU COMPLET

La nostra rivista ha pubblicato, nel mese di febbraio scorso, il dramma in due tempi di Robert Mallet « L'équipage au complet » (Posto generale di abbandono nave), preceduto da una introduzione minuziosa e storicamente esatta dei fatti che hanno ispirato l'autore per questa sua opera, e che riguardano uno degli episodi tra i più eroici della Marina italiana: quello del 19 dicembre 1941, ad Alessandria d'Egitto. Dopo la nostra pubblicazione, alcuni quotidiani e settimanali italiani, attraverso i loro corrispondenti da Parigi, misero in rilievo il successo che la Compagnia del Nouveau Théâtre otteneva ormai da più di un anno a Parigi con quella commedia. Precisarono anche che, nel tempo, era stata fatta una tournée in tutta la Francia e che la Radio e la TV parigina ne avevano curate apposite edizioni. Era naturale che sorgesse l'iniziativa di portare sulle scene nostre l'opera di Mallet; tale compito fu affidato all'entusiasmo di Salvatore De Marco, ed ha avuto il suo coronamento con la rappresentazione della commedia al Teatro Margherita di Genova, il 17 maggio 1958, alla presenza dell'autore e dei protagonisti dell'eroica impresa. Uno splendido pubblico di eccezione ha decretato all'opera di Mallet ed al ricordo dell'impresa eroica un successo tra i più commoventi. Della Compagnia, appositamente formata per una tournée di due mesi, fanno parte Fosco Giachetti, Andrea Checchi, Mico Cundari, Giuseppe Caldani, Aldo Barberito, Alfredo Varelli, Franco Fantasia, Ivano Staccioli, Carlo Delmi, Sandro Moretti, Carlo Reali. La regìa, attenta equilibrata sicura, è stata affidata a Lucio Chiavarelli; eccellente l'adattamento di Mario Federici.



Non riteniamo sia il caso di ripetere qui — nemmeno a linee schematiche — la sostanza storica e drammatica di questa « cronaca » che è già teatro ed è ancora vita vivente; tanto più che « Il Dramma », pubblicando *Equipage au complet,* ha corredato il testo di Mallet di uno studio attento e minuzioso di Paolo Cesarini, e di altre notizie importanti.

A recita avvenuta, si può e si deve lodare la qualità del dramma di Robert Mallet: una esposizione nuda, con dialogare convinto, una messa a fuoco dei vari drammi affioranti nell'animo degli eroi di primo piano, uno scarto deciso d'ogni forma di letteratura, di sbavature melodrammatiche, di paccottiglia retorica. Uomini a tu per tu con le loro coscienze e con la Morte: ecco la prospettiva dei vari piani del dramma. La guerra, sì, ma soprattutto l'umanità che soffre, che genera dolore continuo, che s'innalza dal mare di dolore solo per fissare nel cielo non così lontano un punto luminoso di salvezza e di speranza.

Il dramma di Mallet, tradotto da Luciana Driussi, e adattato con ferma sicurezza da Mario Federici (ch'è autore italiano tra i più validi e maggiormente provati negli impegni più alti), dall'episodio dei sei sommozzatori italiani trae uno squarcio antiretorico, umano, validissimamente poetico. Il contegno dei due « prigionieri » sulla « Valiant » non è sbandieratamente eroico; e quello degli inglesi che subiscono la disfatta non è astutamente addo-

(continua a pag. 55)

Robert Mallet, autore di « L'équipage au complet », ha avuto la squisita amabilità di affidarci, la sera della prima rappresentazione a Genova, il 17 maggio 1958, questo ringraziamento di omaggio e di ammirazione per gli interpreti della sua opera. Siamo grati all'illustre collega, anche a nome degli attori e di quanti hanno concorso e si sono prodigati per la realizzazione scenica in Italia della sua opera.

(*Sopra*) L'EQUIPAGE AU COMPLET. E' stata formata una Compagnia per la rappresentazione della commedia in due tempi di Robert Mallet: *L'équipage au complet*, pubblicata inedita nel nostro fascicolo speciale del febbraio scorso. La prima rappresentazione ha avuto luogo a Genova, al Teatro Margherita, il 17 maggio, ed ha ottenuto un vivissimo successo. Attori: Fosco Giachetti, Andrea Checchi, Mico Cundari, Giuseppe Caldani, Barberito, Varelli, Fantasia, Staccioli, Delani, Moretti, Reali. Regia di Lucio Chiavarelli.

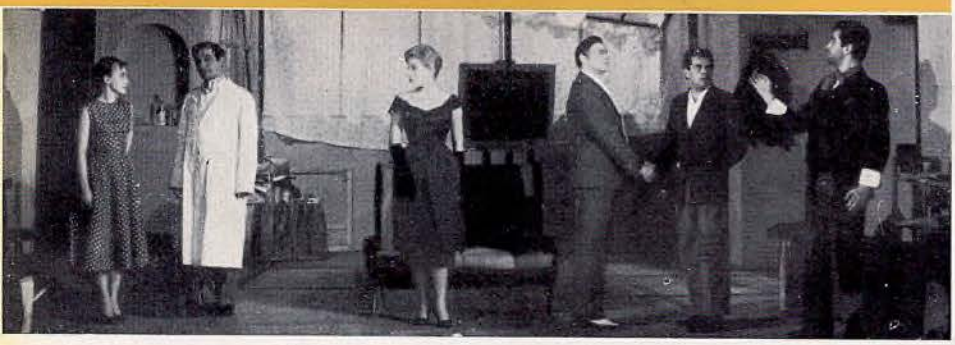
(Sotto) LA CONGIURA DEI PAZZI di Vittorio Alfieri è stata rappresentata dal Teatro Stabile di Torino, con la regia di Gianfranco De Bosio, al Teatro di Asti, per iniziativa del Centro di Studi Alfieriani, il 14 maggio 1958. Impresa troppo ardua e scarso interesse, nonostante lo sforzo registico e la buona volontà degli attori. Nelle fotografie: Cesco Ferro, Vittorio Sanipoli, Mario Ferrari, Giulio Bosetti, Magda Schirò.

Il Teatro Stabile della Regione Emiliana, ha rappresentato — nelle varie città del consueto giro emiliano — *Tristi amori* di Giacosa e *Nora Seconda* di Cesare Giulio Viola. L'iniziativa sempre fortunata ha riscosso ovunque molto successo, diviso con pari merito dagli attori, che nelle due commedie (foto sopra: *Tristi amori*; sotto: *Nora Seconda*), sono: Germana Paolieri, Nino Pavese, Lazzarini, Musy, Jolanda dal Fabbro, la Borione, la Zamboni, la Testoni, Lupi. Mario Missiroli ha messo in scena *Tristi amori* e Sergio Velitti ha messo in scena *Nora Seconda*.

GINA SAMMARCO
PINA CEI

hanno concluso con molta ammirazione e vivissimo successo la Stagione teatrale della Stabile di Torino. L'ultimo spettacolo *L'ultima stanza* di Greene (poiché *La congiura dei Pazzi* non ha avuto che qualche replica dopo la presentazione ad Asti, ed era stata messa in scena per quel Centro di Studi Alfieriani) è stato, infatti, affidato a queste due attrici che ne hanno mirabilmente sostenuto il peso, con l'arte consumata e la preparazione che le distingue.

LUIGI CIMARA ha presentato il 7 maggio 1958, al Teatro delle Arti di Roma, una riduzione dell'*Aigrette* di Dario Niccodemi, col nuovo titolo «L'amante dalle piume d'oro», riportando — anche come interprete — un vivissimo successo. Nella foto, Cimara è con i suoi compagni Carla Bizzarri, Lucia Catullo, Carlo Enrici, Lola Braccini. Ha diretto Luigi Cimara.



INNOCENZA DI CAMILLA, di Massimo Bontempelli, è stata recitata dal Teatro Stabile della Regione Pugliese, al Piccinni di Bari, il 10 maggio 1958, con la regìa di Andrea Camilleri. Sono in scena: Elena Cotta, Carlo Alighiero, Giovannella di Cosmo, Giuseppe Mancini, Giancarlo Bonuglia, Antonio Meschini.

Questa fotografia di Maria Melato, negli anni splendenti della sua maturità artistica, vuole essere il nostro ricordo, l'omaggio devoto di ammirazione, alla memoria di una delle più illustri attrici italiane del principio di questo secolo. Maria Melato è morta a Forte dei Marmi, presso Viareggio, dove possedeva una piccola casa, il 24 agosto 1950, assistita dal figlio Luciano, da un devoto medico, il dott. Belli, e da una creatura non comune, sua fedelissima amica, Daria Bertini. Sono passati otto anni da quel tragico agosto, ma la signora Bertini, legata sempre più indissolubilmente — come solo ad un ricordo si può essere legati — alla memoria di Maria Melato, ha creato da sola in questo tempo un «Comitato milanese di onoranze alla memoria di Maria Melato», raccogliendo dei fondi che per ben otto volte con quote da cento e duecentomila lire ognuna e per l'importo di 1 milione e 400 mila lire ha inviato alla Casa di Riposo a nostro mezzo. Nel maggio 1955 un busto di Maria Melato fu collocato a Bologna, ed il 31 maggio 1958 un altro busto sarà collocato a Milano nel ridotto del Teatro Olimpia, opera dello scultore Vedani. Ricorderà l'illustre attrice Elisio Possenti. Il lettore avrà tra mani questo fascicolo a cerimonia avvenuta, ma la nostra rivista, tipograficamente, si chiude prima dell'avvenimento e quindi ricorderemo Maria Melato nel prossimo numero.

PIER PAOLO PORTA è stato protagonista di una commedia di Luigi Sarzano *I grilli intorno alla casa*, rappresentata a Palermo dalla Stabile, senza essere stata conosciuta altrove perché la Compagnia, iniziato un giro fuori sede, si è sciolta. Dice il "Giornale di Sicilia" che «*I grilli*, valutata nel suo insieme, è un'opera d'arte»); aggiunge quel critico che «Pier Paolo Porta non sarà facilmente dimenticato come "il grillo", lo svanito. Ha composto un personaggio di sapore fiabesco, con finezza e commozione: un'autentica interpretazione». Regista di *I grilli* Accursio di Leo.

Augusto Micantoni e Carlo Lombardi, nel dramma *La chiave di casa* di Michelangelo Barricelli e Giuseppe Luongo, rappresentato con vivo successo al Teatro Ridotto dell'Eliseo di Roma. Fanno parte della Compagnia: Jole Fierro, Dina Perbellini, Elda Tattoli

mesticato. Sono tutti e soltanto « uomini », degnissimi di questa definizione non aggettivabile, perché già alta e solenne. E dalla umanità del loro contegno in guerra, noi tutti, oggi, immersi in una pace forse più pericolosa della guerra stessa, certo più infida, abbiamo tutto da imparare. Lo « spettacolo » realizzato dal regista Lucio Chiavarelli risulta semplice, limpido, mai appesantito da inutili sovrastrutture, mai sovraccarico di gratuite invenzioni. La recitazione di tutti gli interpreti, senza punte e senza gigionismi, è ottima. Fosco Giachetti (il comandante inglese) ha perfettamente tenuto il suo personaggio su una linea severa, composta, fortemente scavata; Andrea Checchi ha animato con eccellente intuizione il suo Field; Giuseppe Caldani e Aldo Barberito (il « coro ») hanno immesso misurata ma necessaria vivezza nei « caratteri » dei due marinai Bradley e Walton; Mico Cundari ha imposto linea sobria e ragionata nel « pastore », e Franco Fantasia, Alfredo Varelli, Ivano Staccioli, Carlo Reali, semplici e sicuri, hanno allineato figure completamente riuscite. I due marinai italiani, con poche battute a loro disposizione, ma con una tenuta scenica di sicuro rilievo, sono stati impersonati da Carlo Delmi e Sandro Moretti. Chi ha assistito, la sera della « prima » genovese, all'incontro tra Luigi Durand de la Penne e Robert Mallet e gli interpreti del dramma, al di là del sipario appena disceso, non dimenticherà facilmente una scena vera, giocata pirandellianamente tra la vivente realtà e la rovente fantasia. Quegli uomini che si serravano le mani tra le mani, parchi di parole ma fortemente commossi, erano uomini di fronte alla loro opera, di fronte alla vita già diventata lembo di storia.

Enrico Bassano

GLI ULTIMI SONO AUTORI ITALIANI

Di questa stagione capocomici, primi attori, registi si vedono andare in giro con rotoli di carta che appaiono come copioni letti, passati, manomessi, corretti. Copioni di autori italiani che si son dovuti cercare all'ultimo momento (per le sovvenzioni, si sa) e inscenare. E' la beneficiata dell'autore nazionale. Si ha quasi lo spasmo di lui, lo si ricerca, lo si inventa. Ci pare di sentire i discorsi. Una commedia da poche spese, di pochi personaggi, che stia su, ma non tanti giorni perché dopo la Compagnia si scioglie. Così l'entità, che è l'autore nella totalità del fatto teatrale, viene ridotta a mera parvenza. E' un fantasma, quest'autore. Lo si rincorre e poi lo si ributta. Ma si tratta di una triste storia che si ripete ad ogni fine di Stagione; meriterebbe un discorso più lungo, ma a che pro? E' forse cambiato nulla, pur con tutto ciò che sull'argomento è stato già scritto?

Al Teatro S. Erasmo, Alessandra e la mela, *di Sergio Velitti. E' la prima commedia di un giovane, che ci trova particolarmente ben disposti. Ma è pure commedia che risente di esempi, influenze, contaminazioni. Prima fu il mito originale, poi l'età classica, poi fu il romanticismo, poi fu Giraudoux, ed infine Velitti cerca di dire la sua. Punta soprattutto sul dialogo per far il quale ci vorrebbe uno stile più puntuale se non più fantasioso di quanto egli non abbia. Cordiali, comunque, le accoglienze.*

Il « Convegno » a sua volta presenta Candina *di Antonio Nediani. Nediani è tanto nostro amico che capirà perché diciamo male della commedia. Fate conto che una novella di Marino Moretti, una di quelle novelle crepuscolo-sessuali di vent'anni fa, sia messa in scena senza il garbo, l'euforia di questo nostro scrittore.* Candina *vorrebbe essere un carattere, ma resta uno sgorbio. Il teatro, che dovrebbe disporla come fulcro scenico, la rasenta e scappa via da ogni parte. E' una commedia che suda provincia, una provincia scordata e a sua volta mitizzata dagli ambienti di Via Santa Croce, a Roma. S'avverte, sotto, qualche tocco delicato, qualche momento di propensione alla acutezza. Tutto resta però nell'animo e nell'intelligenza di Nediani, non prende corpo sulla scena. Nediani ha vinto recentemente un premio teatrale, ma non con questa commedia. Sarebbe stato un colmo che* Candina *qualcuno l'avesse anche premiata. La regìa era di Silverio Blasi.*

Fausto Tommei per suo conto ha concluso con Serafino *di Rovinelli e* La coincidenza *di Pier Benedetto Bertoli. Due atti unici venuti fuori da un concorso bandito dal Teatro Minimo di Bologna e rappresentati invece a Milano. Le vie del teatro sono infinite.* Serafino *lo si ascolta e lo si scorda.* La coincidenza, *invece, che ha vinto il concorso, è una commedia che al di sotto della sua apparente leggerezza (è di scena un divo televisivo) morde sul costume, fa intuire una protesta morale, uno scarno gusto dell'ironia. E' un buon inizio.*

Il « Gerolamo », che appena aperto non ha intenzione di chiudere, ha visto Paola Borboni far galleria di monologhi con La bottiglia d'acqua minerale, *di Riccardo Bacchelli,* Emilia, *di Aldo Nicolai,* La formica, *di Carlo Terron,* Fine di giornata, *di Stefano Pirandello. Paola Borboni è una grande attrice ed ha ottenuto un successo personale vivissimo.*

v.v.

MAGGIO RANDAGIO

Chi scrive, in questi giorni di fine maggio, va randagio per l'Italia: città, paesi, paesini. Anche queste righe un po' son tracciate in un posto, un po' in un altro. Se fossero di corrispondenza, non si saprebbe di dove farle provenire. E in quanto ad averle imbucate, chi ricorda qual è il luogo! Fra le tante cose osservate, ricercate, in queste esplorazioni, c'è stato anche il teatro, che oramai risente le afe della calura, si ridesta talvolta per temporali e, come in tutte le sue primavere, anzichè foglie verdi ne ammucchia di secche.

Capita, a chi come noi, dal permanente osservatorio di Milano, segua con attento amore il decorso di una stagione, di aver forse del teatro di prosa, oggi in Italia, un senso d'attiva continuità. Il pubblico, là, non è pubblico artificiale, non « imbottisce »; fenomeni economici e culturali alimentano le platee, le quali sono una rispondenza, un controllo continuo della scena. E l'avvicendamento, anzi talvolta il paragone degli spettacoli, crea quella che può essere detta, senza spreco di termini, una civiltà teatrale.

Appena però da questa città si esce, il teatro lo si trova per propaggini, intermittenze, deformazioni. In ogni capoluogo dove ha sede una «Stabile», per un verso o per l'altro, si riscontra che il trapianto è artificiale, vizioso. O sono gli ambienti locali, frustati da velleitari intellettualismi, ad aver invocato una costruzione che poi non sanno come dar ad abitare, o sono modi e prepotenze di un colonialismo (diremo così!) che viene dal di fuori, che vogliono prevalere sulla natura del luogo. Gli attori, che stanno fra il diverbio e su di esso debbono operare, sono quanto mai sensibili a questa forma di scarsa efficienza e ne diffondono notizia con il volto scuro di chi ci patisce.

Dove non ci son « Stabili », arrivano, se arrivano, Compagnie di giro. I nostri vecchi teatri di provincia, quelli che ancora hanno ordini di palchetti e poltrone vellutate di rosso, si aprono per due o tre giorni perchè giunge la carovana. Cinquanta, cento, cinquecento persone fra le più promiscue (chi ci va per sfoggio, chi per abitudine, chi per tenersi al corrente) s'incontrano, e si lasciano appena il teatro è sciamato, per ritrovarsi nel trito delle loro abitudini. Sono i mesi questi nei quali, cadute le formazioni che non han resistito, e son le minori, girano la Penisola, per visite sovrane, le grosse imprese. Repertorio del quale si è sentito dire sui giornali arrivati mesi prima, attori che il cinematografo o la televisione hanno fatto conoscere.

Sulla provincia italiana, e vorremmo essere ancor di più provincia, le tappe del giro d'Italia del teatro, crean raggruppamenti, suscitano tifosi e le ragazzine a fine spettacolo salgono in camerino a chiedere all'Albertazzi l'autografo. Poi tutto va via. Il teatro è un polline che non ha allignato.

Nell'organizzazione dello spettacolo nazionale sta invadendo ormai il correttivo dei festival. Ha cominciato Bologna, che uno ne prolunga per ben due mesi, e altre che si son messe al seguito. Tutto quello che si fa per il teatro, ci trova generosamente attenti. Ragioniamoci un po' sopra, però. Che cosa sono i festival se non la riproposta idea di far permanere in una stessa città, con studiata successione e continuità, le Compagnie di giro? Tant'è allora ritornare a congegnare per queste una ben articolata mostra per le nostre città. Non è il vecchio sistema che noi additiamo. È la contraddizione dei sistemi, invece, che secondo noi strozza il teatro. Si è diviso la Penisola, si son divisi gli italiani in due settori. Da una parte si hanno solamente le grosse Compagnie, dall'altra i teatri stabili, e relativi spettatori. Che le grosse Compagnie divengano in talune città stabili e i teatri stabili si muovano a loro volta, è solo apparente contraddizione. Ma queste cose, questa nostra Rivista ve le ha dette, e Ridenti, che ci sente e ci vede più di tanti altri, ha anche un po' il dono della profezia. Noi non sappiamo di Roma, ma quello che da Roma si muove e si dirama può confondere molte cose. Non si punta sulla tradizione. Non si sollecita una rinnovazione del repertorio. Strani fenomeni di importazione sono favoriti, altri invece, per altro verso, sono inibiti. Si spronano impresari ad intervenire in proprio e vi si fanno vivere, a paragone, i teatri sovvenzionatissimi. Un comune denominatore, una chiarezza, una capacità di previsione che presieda alle attività teatrali non la si scorge, e più ci si allontana dalla capitale, più si scopre che quanto là è stato predisposto si disperde a suono sordo nei luoghi di importazione. Ci chiediamo già che cosa sarà della prossima annata. Tutti quanti attendiamo che sia meglio. E questa luce dell'estate, se spegne le ribalte, accende le speranze.

Vittorio Vecchi

Spettacolo per il Centro di Studi Alfieriani

Al Teatro Civico di Asti, il Centro Nazionale di Studi Alfieriani ha fatto rappresentare dalla « Stabile di Torino » la tragedia di Vittorio Alfieri « La congiura de' Pazzi ». Lo spettacolo è stato poi replicato a Torino, nella sede della Stabile, per alcuni giorni. Il Teatro Stabile ha così conclusa la propria Stagione. La cronaca dello spettacolo è stata fatta occasionalmente da Asti, da Giorgio Lubiani, in assenza del nostro Giorgio Guazzotti che si trova all'estero.

Stando ad uno dei più eminenti storici del nostro Rinascimento, « la descrizione delle congiure è un'occupazione prediletta dagli Italiani sin da tempo antichissimo ». Se ciò è vero, all'Alfieri, ancor prima dello svilupparsi e crescer del suo odio tirannicida, della sua « sacra rabbia », già doveva esser proprio — appunto perché italiano quant'altri mai e poeta e studioso accanito d'ogni moto di libertà — un certo gusto per congiure ed « alti disegni » volti « a cangiar lo Stato ». « Le saette dell'aborrita e universale oppressione » sin dalla più tenera età avevan consolidato nell'animo dell'Alfieri quell'empito rivoluzionario che, maturato alla luce dell'Illuminismo, doveva tuttavia volgersi in odio assoluto, in una « irreparabile tristezza che — come sottolinea il Flora — sarà il fondo tragico della sua natura incapace di riconoscersi in Dio, disarmonica quindi rispetto all'universo intero ».

Qui, in questo sostrato passionale e individualista, libertario e insofferente di giogo alcuno, s'inserva la musa tragica, la sanguinosa Melpomene dell'Astigiano. La congiura tirannicida diviene per l'Alfieri l'espressione sacra del più intimo e tremendo debito che ciascun uomo libero contrae, nascendo, con la propria coscienza; il tiranno è per lui non già una creazione poetica (Croce) bensì l'incarnazione d'un incubo, « la condensazione della più nera nequizia umana ». Né quell'ansimare rotto e arrochito, che si estrinseca in migliaia di versi furibondi, vien meno mutando il soggetto trattato, spostandosi l'attenzione del poeta da avvenimenti e paesi ad altri: distinguere fra tragedie di libertà ed altre (Flora) è veramente, nel caso della produzione alfieriana, uno sterile didascalismo: tutto, qui, è sempre tragedia: né vi è per lui altra ragione tragica oltre il conflitto tra servitù e libertà. Dell'uomo o delle coscienze, degl'istituti o del più nascosto sentire.

L'aspetto più caratteristico dei tirannicidi alfieriani viene in tal guisa ad essere quello così sperimentato nella storia italiana anche più recente (e non italiana, dell'altro ieri) di dittatori in fase apparentemente proletaria. Una contaminazione fra i modi della libertà e della tirannia che, nel proclamare una, giustifica l'altra e dalla quale deriva un'evidente conseguenza: nelle opere dell'Alfieri poeticamente valide, rette da un'ispirazione costante, questa contaminazione è nascosta o appena rilevabile in un tessuto artistico d'eccezione che di per sé affascina ed entusiasma; in quelle altre opere, però, dove all'autore sono venute meno ispirazione e poesia, *tale contaminazione diviene percepibile e lascia lo spettatore inorridito ma interdetto.*

E' questo il caso de La congiura de' Pazzi *ideata dall'Alfieri nel 1777, dopo averne letto — per consiglio del Gori Gandellini — la narrazione resa dal Machiavelli nel suo ottavo libro delle* Istorie. *Alfieri ne operò la stesura l'anno seguente, la verseggiò nel 1779, conferendole infine veste definitiva nel 1881. Tanto lo infiammarono le avventure della famiglia Pazzi protesa in un impeto di odio antitirannico che, ancor prima di porre termine alla tragedia, scrisse d'un fiato i due libri della* Tirannide, *non per altro placando il suo insonne affanno tirannicida.*

Il poeta si era accinto al lavoro con animo infiammatissimo, teso nella composizione d'un canto di libertà tanto appassionato quanto illimitato, ma il risultato, una volta terminata la tragedia, parve non soddisfarlo davvero. Ne rilevò egli stesso il tono oratorio, quella « prosaicità del cosiddetto linguaggio poetico » tanto scoperta nell'Alfieri che « pur così originale scrittore » non inventa un suo linguaggio ma lo ripete « dall'enfasi puramente fonica di una tradizione letteraria »; riconobbe trattarsi, infine, d'una successione di parole e dei cinque atti che la componevano ne dichiarò validi appena due. Certamente, grande è la differenza della Congiura *rispetto all'*Antigone *che la precede ed all'*Oreste *che la seguirà una volta riconosciuto che Firenze offriva « soggetti o troppo moderni o non abbastanza grandiosi » tali comunque da ingenerare « dissonanza tra l'intonazione ed il soggetto ».*

Qui, siamo nella esercitazione drammatica più che nel dramma ed i limiti del pathos tragico che quasi mai riesce a manifestarsi son quelli di un linguaggio aspro e rotto; ma non già l'asprezza che sappiamo dell'Alfieri dei più alti canti. « La tragedia dell'Alfieri va affrontata nel suo estremo rigore, qual è: bisogna dire quei versi come furono scritti, coraggiosamente; bisogna capire che soltanto da quei versi, da quelle parole pronunciate con assoluta precisione prosodica, sca-

turisce l'agitazione, il grido che si espande e riecheggia, il tumulto delle sfrenate passioni alfieriane». Questo il piccolo e mirabile breviario d'interpretazione alfieriana che Francesco Bernardelli indicava su queste stesse pagine: bisogna dire che il regista De Bosio vi si è attenuto, e questa fedeltà testuale e prosodica ha chiesto agli interpreti. La piatta uniformità e la pesantezza del testo non consentivano tutta-d'accentarlo. Lo spettacolo ad ogni modo è venuto alla luce, anche se faticosamente, dopo un avvio assai lento e greve. Tuttavia ha raggiunto un considerevole risultato di puntualità ed intelligenza registica.

Ciò che a nostro vedere non si è realizzato, è una sufficiente unità d'interpretazione: si è avuta l'impressione d'una certa occasionalità ed i vari motivi che si intrecciano nella vicenda scopri-Mario Ferrari impersonava Guglielmo, il padre, ed ha offerto una eccellente prova, degna dei suoi mezzi che si avvalgono ormai d'una lunga esperienza; Vittorio Sanipoli e Cesco Ferro hanno prestato voce e gesti a Lorenzo e Giuliano de' Medici; Vincenzo De Toma è stato il vescovo Salviati; Magda Schirò, infine, ha impersonato Bianca, sorella ai Medici e moglie a Raimondo, con solenne commozione. Lo spetta-

ANDIAMO A TROVARE MEMO BENASSI: "NON SARÀ UNA GIORNATA TRISTE"

Nel fascicolo di dicembre del 1957 abbiamo detto — nel colonnino dedicato a Benassi, notiziando della sottoscrizione nazionale aperta per dare all'illustre Attore una degna sepoltura — che Massimo Dursi, critico drammatico del "Resto del Carlino", aveva, il 29 novembre, scritto un bellissimo articolo, concludendo con queste parole: "Un giorno della prossima primavera ci si troverà, speriamo in molti, a Sorbolo, davanti alla tomba di Memo. Non sarà una giornata triste". E noi aggiungemmo: "Ecco, Dursi ha detto ciò che pensavamo e che per un certo apparente pudore ci sembrava irriverente. Invece, ora che la vediamo stampata, la frase, irriverente non è. Quando sarà il momento del raduno, lo convocheremo con questo titolo: Andiamo da Memo: non sarà una giornata triste".

Il raduno, a Sorbolo (che dista dieci chilometri da Parma), è per il mattino di domenica 22 giugno 1958. Vi troveremo i parenti di Benassi, care e squisite persone che noi abbiamo recentemente conosciute: il fratellastro, signor Orlando Benassi e due nipoti, figlie di una sorella, signore Ida e Maria Cervi. Conoscendole, le abbiamo trovate commosse: le due nipoti abitano la medesima casa dove è nato Benassi il 21 giugno 1891.

Non mancherà una rappresentanza della Casa di Riposo degli Artisti Drammatici, istituzione per la quale Benassi ebbe grande predilezione.

L'invito accanto è per tutti gli abbonati e lettori di "Dramma". Chi raggiungerà Parma in treno, troverà alla stazione auto pronte che trasporteranno le persone a Sorbolo. E così per il ritorno a Parma, per ripartire.

Ci auguriamo, come scrisse Dursi, di essere presenti in molti, da uomini civili, da compagni d'arte, da ammiratori e spettatori, per rendere omaggio ad uno degli attori più significativi della Scena italiana di prosa in questi ultimi quarant'anni.

Nel fascicolo scorso abbiamo elencato le somme pervenute alla nostra sottoscrizione, il cui importo era di L. 1.642.095. In questo tempo ci sono pervenute altre offerte, e precisamente: L. 60.000 da N. N. di Sorbolo (abbiamo inviato ai donatori dieci copie dell'opuscolo su Benassi, edito da Cappelli); L. 5000 dalla Compagnia di prosa di Radio Torino (Gualtiero Rizzi, L. 1000; Renzo Lori, L. 500; Sandro Merli, L. 500; Angiolina Quinterno, L. 500; Gastone Ciapini, L. 500; Iginio Bonazzi, L. 500; Gino Mavara, L. 500; Alberto Marchè, L. 500; Paolo Campanella, L. 500); L. 1000 da Elena Marisaldi; Carlo Alberto Peano; Luigi Barbesi; Luigi Manganiello. Totale a tutt'oggi L. 1.711.095.

via grandi risultati: forse meglio avrebbe fatto il De Bosio — onde conferire maggior movimento alla recitazione — variando maggiormente l'accentazione dei versi, compensando a suo favore la poca teatrabilità dell'endecasillabo con la vastissima possibilità vano la saldatura che li teneva legati troppo precariamente; né le cerniere sulle quali lo spettacolo si articolava hanno mancato di cigolare a tratti in modo preoccupante. Giulio Bosetti era Raimondo, ed ha detto i versi alfieriani con precisione e intelligibilità; colo si giovava delle belle scene di Eugenio Guglielminetti, cui si devono anche i costumi di buon gusto.

Un pubblico abbastanza numeroso ha applaudito ad ogni atto con particolare simpatia per gli interpreti. **Giorgio Lubiani**

Per una volta nella vita, ad Agatha Christie è andata male

Agatha Christie è stata fischiata; una sua commedia, cioè, è caduta, irrimediabilmente disapprovata dalla critica e dal pubblico. Per il prestigio del celebre nome e del genere teatrale che questo nome accompagna, la commedia caduta non era un giallo. La commedia si intitola *Il verdetto* ed ha avuto anche un verdetto di appello all'insuccesso, poiché la prima sera il sipario calò per errore prima della fine, ed il pubblico intuì una conclusione che non era quella effettiva. La seconda sera il sipario calò al punto giusto, ma il verdetto fu ugualmente pollice verso. Interrogata sulla sua fatica sprecata, l'illustre Signora ha filosoficamente risposto che « il teatro è un mestiere di alti e bassi », volendo ricordare con ciò che la sua commedia *The Monsetrap* costituisce il più lungo successo britannico, con quattromila repliche.

E veniamo a *Expresso Bongo* che non avrà altrettante repliche, ma non conterà i mesi certamente. *Expresso Bongo* è la storia di uno di quei cantanti tutti guizzi d'anca e capelli sugli occhi, tipo Elvis Presley e Tommy Steele, per cui delirano sui banchi le ragazzine delle scuole medie femminili. E' una commedia amara, parzialmente rovinata da un finale ultraconvenzionale, con fiori d'arancio, ecc., ma tre minuti prima che il sipario calasse pareva che veramente qualcosa di nuovo fosse avvenuto nel mondo delle commedie musicali. In *Expresso Bongo*, alle prese con i « Teddy boys », il mondo dell'avanspettacolo minore, la vita scintillante ed equivoca dei locali notturni, con i cantanti dalle gambe in movimento e con i loro agenti privi di scrupoli, non mancano le note amare. Una canzone, che fa un po' da « leitmotiv » all'intero lavoro, dice: « nessuno fa niente per niente ». E sembra questa la morale che affiora da *Expresso Bongo*: conclusione abbastanza realistica ed amara, per una commedia musicale. Paul Scofield s'è dimostrato ancora una volta un grande attore, in grado di sostenere qualsiasi parte; anche in *Expresso Bongo*, dove impersonava l'agente del nuovo idolo, ha dato alla sua parte una caratterizzazione accurata, veramente sentita ed indovinata e profonda, quale raramente si vede in questo genere di spettacoli.

Altri due ritorni riguardano Vivien Leigh e Claire Bloom, apparse assieme in una commedia di Giraudoux, *Duel of Angels* (traduzione — al solito — di *Pour Lucrèce*), rappresentata all'Apollo Theatre con la regìa di Jean Louis Barrault, le scene di Roger Furse e i costumi di Christian Dior. Un'edizione veramente stupenda, recitata da un magnifico gruppo d'attori: oltre a Vivien Leigh e Claire Bloom (Paula e Lucile, rispettivamente), recitavano Peter Wyngarde, Basil Hoskins, Pauline Jameson, Freda Jackson e molti altri. Ottima la direzione di Jean Louis Barrault, molto belle — più di quanto sia possibile vedere di solito nei teatri inglesi — le scene e i costumi: inutile dire che la commedia è stata applauditissima, al pari degli attori e del regista.

Ultimo ritorno in ordine di tempo, quello di Margaret Leighton in una nuova commedia di Terence Rattigan, presentata con buon successo al Globe Theatre. *Variation on a theme* — è questo il titolo della nuova fatica dell'illustre autore — è apparsa, per la verità, piuttosto deludente. Il tema cui allude il titolo è quello di Margherita Gautier; ma la variazione, direi, è in tono minore. Nulla di più (a mio avviso) che un'esercitazione retorica: ben scritta, a tratti piacevole, ma non del tutto degna del suo autore, e lontanissima comunque dalle sue opere migliori. Margaret Leighton è una deliziosa attrice, che il discutibile gusto di un ignoto responsabile ha caricato, durante i due atti e quattro quadri, di abiti usciti dalle menti di degenerati disegnatori di mode. Una buona recitazione da parte di tutti gli attori, buona anche l'unica scena di Paul Anstee; non molto persuasiva invece la regìa di John Gielgud. Scendendo a cose di più ordinaria amministrazione, v'è da segnalare che la disposizione d'animo del momento sembra rivolgersi alla commedia. Gli spettatori, sembra, vogliono digerire in pace. Soltanto così si giustifica *Simple Spymen*, una farsa di John Chapman, rappresentata al Whitehall Theatre. Di John Chapman si ricorderà un *Dry rot*, rappresentato nello stesso teatro poco più di tre anni or sono, e a cui avremmo pronosticato tre settimane di vita. Incurante delle nostre previsioni, *Dry rot* resistette tre anni, e quando fu tolto dal cartellone per far posto a questo nuovo lavoro dello stesso autore, vi fu chi si affrettò a trarne un film affinché anche il resto dell'Inghilterra, e non solo il pubblico di Londra, potesse vederlo e deliziarsene. *Simple spymen* non è né migliore né peggiore di *Dry rot*; non è logicamente pensabile che resista più di tre settimane, ed è quindi assolutamente certo che passeranno almeno altri tre anni prima che si possa tornare al « Whitehall » a vedere qualcosa d'altro. Il che — incidentalmente — è un vero peccato perché il « Whitehall » è tra i più bei teatri dell'intera città. Protagonista della commedia è Brian Rix, un attore cui i muscoli facciali consentono d'assumere le espressioni più ebeti che sia possibile immaginare, e che recenti trasmissioni televisive — farse, naturalmente — hanno reso popolarissimo.

Molto migliore — e se non altro più consistente — una nuova commedia di Arthut Watkyn, rappresentata al Criterion Theatre con Wilfrid Hyde White. In essa

si racconta come un compassato britanno, funzionario statale ed esemplare sposo e padre, si veda capitare in casa un vulcanico sudamericano, di nome Pedro Juarez, che lo ricatta minacciando di divulgare un incidente occorso molti anni prima, quando si trovava in Sud America, e nel quale — peraltro senza sua colpa alcuna — s'era trovato immischiato. La cifra che Pedro Juarez chiede per il suo silenzio è troppo forte, e la situazione pare senza via d'uscita: il compassato ed innocuo funzionario non trova di meglio che tentare di mettere in pratica l'assassinio perfetto descritto in un romanzo poliziesco; e la sua inesperienza e le sue indecisioni nel realizzare il piano, e le difficoltà che incontra nel trasformarsi in un freddo assassino, dopo anni e anni di quieta vita d'ufficio, formano la sostanza della commedia. Wilfrid Hyde White è tra i più simpatici e intelligenti attori inglesi, e tra i pochi a saper recitare commedie quasi-farsesche, senza mai trascendere un istante e senza strafare.

L'English Stage Company, che presentava due commedie in un atto di N. F. Simpson (*A resounding tinkle* e *The Hole*), ci ha — per la prima volta — profondamente delusi. Ci è capitato spesso di assistere al « Royal Court » (dove l'English Stage Company agisce) alla rappresentazione di commedie o drammi sinceramente brutti e stucchevoli; ma si trattava di esperimenti, di tentativi, magari sbagliati ma sempre intelligenti. Questa volta, invece, si è dato retta ad un imitatore di Jonesco, senza pensare che dell'ormai celebre autore franco-rumeno ne basta uno per il teatro attuale, in tutto il mondo. Non si può ascoltare imitazioni di *Le sedie* e *La legione* ecc. Questo N. F. Simpson non ha alcuna attenuante.

A opere di questo genere, presuntuose e neppur molto oneste, continuiamo a preferire le commedie come *Breath of spring*, che non s'atteggiano a ciò che non sono, che non s'ammantano di falsa cultura e d'ancor più falso avanguardismo. *Breath of spring* è di Peter Coke, e Allan Davis l'ha diretta per il Cambridge Theatre. In essa si narra come un'anziana signora, ricevuto un regalo dalla sua cameriera, scopre che non si tratta d'altro che di una pelliccia rubata ad una vicina; assieme a tre simpatiche vecchiette e a un anziano brigadiere in pensione, suo coinquilino, predispone un complicato piano per restituire la pelliccia senza che la vicina se ne accorga e senza che possa nutrire sospetti su di lei. Il piano riesce magnificamente, e i cinque soci — scopertesi tanto brillanti doti organizzative — decidono di dedicarsi alla professione di ladri di pellicce, e attuano complicate manovre alla « Rififi » per derubare ricche signore e distribuire in beneficenza il ricavato. La commedia è tenue, si regge quasi esclusivamente sulla bravura degli attori, ed è priva di particolari pregi; ma l'autore non manca di un certo spirito, ha saputo tracciare tre o quattro macchiette assai ben riuscite, e c'è una scena particolarmente divertente e gustosa quando i cinque si riuniscono per discutere il bilancio del primo periodo di attività, e ne sorte una brillante parodia dei consigli d'amministrazione e delle assemblee delle grandi società.

Allo Strand Theatre, Alastair Sim ha fatto il suo ritorno al teatro comparendo in una commedia di William Golding (la prima di questo autore), che ha avuto un successo assai modesto. *The Brass butterfly* — è questo il titolo della commedia — è ambientata nella antica Roma, e racconta alcune sciocchezze noiose, non adatte neppure alla digestione cui s'è accennato in principio.

Fin qui, avete visto, tutte commedie; l'unico dramma è *The Kidders*, storia di una di quelle famiglie americane anche troppo note attraverso molti films, che immaginiamo vivere di whisky e di tranquillanti. La famiglia che questa volta ci viene presentata ha la manìa di scherzare: anche i conoscenti hanno la stessa manìa; è per scherzo che Eddie dice di amare Jennie, è per scherzo che il marito di Jennie — Dan — avanza sospetti sulla fedeltà di lei. Ogni tanto lo scherzo pare andare troppo in là, la corda si tende troppo e pare sul punto di spezzarsi, quando una risata e un « Ma va', sto scherzando! » riportano tutto alla normalità. Il gioco è pericoloso, in quell'atmosfera carica di gelosia, di sentimenti torbidi, di paura e d'incertezza. Dan è il più teso di tutti ed il primo ad esplodere: afferra un fucile e minaccia una strage. Ma viene disarmato, e tutto si acqueta. Dan si scusa e dice che va a dormire. Domani ricominceranno a scherzare. Con *The Kidders* l'autore, Donald O. Stewart, ha aumentato, inutilmente, il numero di drammi sui bruciati (o bruciacchiati) d'America.

Infine, farà piacere leggere quanto il « Times » scrive sulla rappresentazione italiana al Festival di Parigi: « L'allestimento ad opera di Luchino Visconti dell'*Impresario delle Smirne* di Goldoni, è stata una gioia per la vista e per l'udito. Questo regista ha l'abitudine di disegnare le proprie scene: le abbiamo ammirate due anni fa nella *Locandiera*, e con non minor ragione le ammiriamo ora. Esse associano una semplicità funzionale e una bellezza decorativa in un grado assolutamente stupefacente. La compagnia Morelli-Stoppa ha raggiunto una miracolosa grazia incastonando così quel gioiello che è la commedia. Il grande merito di questa produzione — e gli italiani in questo sono eccezionali — è di saper conquistare ed avvincere completamente anche un pubblico che non conosce la lingua ».

Gigi Lunari

TEATRO-TV

Le formiche
Leocadia
Vento notturno

Qualche volta è la televisione ad aiutare un testo a raggiungere la ribalta. Raro. *Formiche* di Aldo Nicolai ebbe nel 1957 il Premio Riccione e i nostri lettori ne conoscono il testo pubblicato in «Dramma» n. 253 dell'ottobre 1957. Pure, nessuna compagnia ha rappresentata la commedia. Dopo il successo televisivo è stata però impegnata per la prossima Stagione. Vedremo così sulle scene questo dramma della malinconia e della disperazione, questo lavoro di buon impianto e di sottili annotazioni.

Certo l'autore si è ispirato molto al teatro d'America, ha riscoperto atmosfere e personaggi chiusi nella solitudine, oppressi dalla città che cammina, che si allarga sempre più ingoiando la campagna e recintando lo spazio con costruzioni di cemento; ha riscoperto personaggi irrequieti, caratteri sentimentalmente legati a indecisioni continue, quasi modulati dappresso a certi prototipi del teatro di Williams e di Miller. Ma sotto questa vaghezza di intenzioni e di affetti, si avverte sempre un fondo realistico e nell'impalco entrano i nostri vivi problemi che danno un senso di particolare contemporaneità a questo teatro. La regìa televisiva di Giacomo Vaccari ha subito «fissato» questo carattere concreto del testo, dando una cornice popolare ancor prima di entrare nello svolgimento, scegliendo un commento musicale tratto dal recente repertorio delle canzonette più in voga e sottolineando con efficacia l'ambiente e i personaggi.

Così la ragazza che canta, Paolo, Angela, Elena, Bruno e, soprattutto, Renato con la sua insoddisfazione che lo porta al tentato suicidio, si muovono tutti in una dimensione precisa che va al di là di una scontata malinconia. E' la notte di ferragosto e c'è più acuto che mai un istintivo bisogno di evadere, di uscire dal chiuso della città, di sognare. Ma desideri, sogni, speranze hanno radici nella vita di ognuno, nascono dal dolore, dalla scontentezza, da un senso profondo della realtà quotidiana: Angela aspetta un bambino da Bruno e non ha il coraggio di dirlo; Bruno per uscire dal grigiore di una esistenza sbagliata, vuole emigrare lontano; Renato si sente oppresso fino a morirne dalla vita meschina; Mirella desidera un amore confuso per uscire dalla sua infanzia. E' come se in quella notte tutti i nodi venissero al pettine: ma sentimenti confusi ed evasioni sospirate non sempre hanno trovato l'equilibrio delle annotazioni precise. Il limite della commedia di Nicolai è proprio in questo voler affollare la scena, nel richiamare con insistenza un «pezzo di vita» troppo uniforme. Il regista ha sentito questo limite ed ha mosso ogni cosa con un ritmo chiaro e felice, cercando di non sforzare tanti personaggi esasperati. Ma dopo il tentato suicidio di Renato è proprio tutto il dramma a non reggere più. E' l'impalco, la struttura stessa a rilevare debolezze di costruzione. Quell'improvviso risolvere, quel concludere lietamente ogni cosa, contiene il germe di un semplicismo che contrasta con la serietà dei primi due atti. Ma se la commedia scivola alla fine nell'evasione, la connessione dei fatti, i caratteri tracciati, le annotazioni sottili da chiaroscuro che disegnano le situazioni restano tra quanto c'è di meglio nel nostro teatro contemporaneo. Lo spettacolo televisivo ha sempre sottolineato questa amarezza, questo saper vedere *dentro* i personaggi; la recitazione stessa si è adeguata ad una intensa resa di sfumature, così Virna Lisi, Annabella Cerliani, Renato de Carmine e quel Mario Valdemarin, oramai anche attore di cinema e che fu proprio scoperto dalla televisione.

L'altro spettacolo realizzato in studio, è stato *Leocadia* di Jean Anouilh diretto da Mario Ferrero. Questo regista ha predilezione per tal genere di testi letterari e la sua regìa è, senza profonde osservazioni, scorrevole ed elegante. Ogni elemento trova un suo giusto equilibrio e tra un certo compiaciuto ma non esagerato gusto per i movimenti di scena riesce sempre a dare al testo buona vivacità e vivo interesse. Sfrondato da alcune lungaggini, *Leocadia* avrebbe acquistato nel ritmo sorvolando, magari, su certi cascami di verbosità alquanto insistita. Senza essere un'opera chiave nel teatro di Anouilh, *Leocadia* ha una sua precisa collocazione nella produzione di questo autore: è una di quelle che egli stesso definisce *pièces roses;* appartiene al genere di teatro di poesia che Giraudoux riportò al massimo splendore con *Intermezzo.*

La fragile storia di un amore perduto (per questa Leocadia diva del liberty morta giovanissima), del ricordo dei giorni felici artificiosamente ricostruiti da una ricca zia stravagante che vuole ridare al nipote Alberto i luoghi, le apparenze, le immagini di quei momenti fugaci e, persino, la dolce presenza di lei attraverso i tratti di una fanciulla che le assomiglia, appartengono chiaramente ad un gusto intellettuale, ad un esercizio elegante di dialettica del teatro. Del resto, a questi giochi della memoria, a questo bisogno di ricostruirsi una realtà artificiale, a queste fragili impalcature fatte di niente ci aveva già abituato il *Des Esseints* di Huysmans. Dopo aver congegnato ogni cosa con precisione formale, però il meccanismo di Anouilh scatta sicuro: attraverso la ragazza, nonostante la somiglianza, Alberto non rivede Leocadia, ma scoprirà il suo amore

nascosto, quell'amore che riteneva ormai impossibile per il suo cuore. La commedia rosa trova così la sua festosa conclusione, il suo sorriso dabbene, il suo limite di un divertimento scoperto. Ottimo anche alla televisione, soprattutto per la presenza di Andreina Pagnani, zia stupenda, piena di accenti stravaganti da gran dama fuori dal tempo, gran personaggio davvero, creatrice e disfacitrice a suo modo del mondo degli altri; Giorgio De Lullo ha dato ad Alberto i romantici accenti del personaggio innamorato di un ricordo, chiuso nella struggente nostalgia di Leocadia. Virna Lisi è stata la ragazza, che aveva il viso di Leocadia, ma il cuore tenero e troppo semplice di una modesta sartina. Tutti bravi, tutti affiatati, tutti tesi a rendere questo gioco incantevole di nostalgia. Ferrero ha intessuto gli elementi con sapienza: forse è stato un po' smagliato nel ritmo, dove un taglio più spigliato avrebbe evitato certe lungaggini, ma nell'insieme efficace e corretto. In ripresa diretta dal teatro Quirino in Roma, *Vento notturno*, dato dalla Compagnia Carlo Ninchi-Vivi Gioi-Camillo Pilotto, ha riconfermato l'alta forza poetica del teatro di Betti.

L'edizione teatrale curata da Franco Enriquez è apparsa particolarmente felice grazie ad una ottima recitazione; la ripresa televisiva di Fernanda Turvani è stata corretta e accurata, ma senza particolari meriti. Le parole di Betti in televisione acquistano una risonanza diversa, una forza di convinzione intima e nuova.

Strano, ma a volte la televisione sembra quasi voler escludere lo spettacolo, concentrando l'attenzione su di un particolare più intenso, a raccogliere meglio la stessa poesia della parola. Il che per un linguaggio di immagini può anche essere un paradosso.

Edoardo Bruno

TEATRO EBRAICO E TEATRO NORVEGESE

Qualche mese fa, in queste stesse pagine, tracciando un panorama del teatro di prosa in Israele, ci siamo soffermati sulla « Habimah », la Compagnia ebraica fondata in Russia nel 1917 e affidata da Stanislawski al prediletto allievo Vachtangov. Ricordavamo in quell'articolo come la fama internazionale della « Habimah » fosse e sia tuttora primieramente legata al dramma mistico *Il Dibbuk*: quello stesso che Renato Simoni ha adattato a libretto d'opera per Lodovico Rocca.

Ebbene: il nuovo volume dell'ottima collezione del « Teatro di tutto il mondo » diretta da Raffaele Cantarella per la « Nuova Accademia Editrice » — *Teatro ebraico* — si apre appunto col capolavoro di Anski, che è poi anche, a tutt'oggi, l'opera maggiore della letteratura drammatica ebraica.

Giustamente Samuele Avisar, curatore del volume e traduttore delle opere, ha affiancato quei testi scritti in ebraico moderno a testi concepiti e recitati nel dialetto comune agli ebrei dell'Europa centro-orientale e ai loro discendenti, lo jiddish, simile all'alto-tedesco, ma con immissioni ebraiche e infiltrazioni slave. In jiddish fu scritto originariamente anche il *Dibbuk* di Shalom Anski (pseudonimo di Shlomo Rappoport: Vitebsk, 1863 - Varsavia, 1920) nei primi anni del nostro secolo. Testi più antichi il volume non ne offre; ma l'Avisar, nella sua ben documentata prefazione, ci informa ampiamente sulle origini di quel teatro e della letteratura drammatica ebraica. La quale — se non si voglia risalire addirittura al biblico *Cantico dei cantici* — offre i suoi incunabula nelle « recite di Purìm » (Purìm è la festa che ricorda la vittoria di Ester e di Mardocheo sul ministro persiano Haman): rappresentazioni mimiche e cantate che rimontano al Medioevo e furono più tardi molto in voga nei ghetti di Venezia, Francoforte e Praga. Seguirono a queste recite le « dispute » e i drammi d'argomento biblico in jiddish, composti dal XVI secolo in giù, mentre il primo vero e proprio testo teatrale in ebraico fu la *Commedia del matrimonio,* scritta su motivi plautini da Jehuda Sommo di Mantova, coreografo e drammaturgo alla corte dei Gonzaga. Fondatore del teatro jiddish moderno fu Abramo Goldfaden, nato in Russia e passato poi a Jassy, in Romania, dove nel 1877 riunì un gruppo di cantanti girovaghi locali per costituire una compagnia di teatro e musica di cui fu direttore, attore, drammaturgo e compositore. Pochi anni dopo, ecco apparire la *Mirra Efros* di Jacob Gordin (caval di battaglia, in Italia, di Tatiana Pavlova) e, sulla scia di Gordin, l'esplosione della « età aurea » col *Golem* di Leivik, con *L'ebreo eterno* di Pinski, con le opere di Shalom Ash, Perez Hirschbein, Shalom Alechem, Harry Sackler e Shalom Anski.

Giudicare il *Dibbuk* attraverso il puro testo stampato richiede l'ausilio della immaginazione: più che d'un semplice dramma, si tratta d'una vera e propria « rappresentazione » sacro-profana, ove il testo è strettamente integrato dalle musiche, dalle danze, dai costumi, dalle litanie. Così, il suo pathos nasce dall'insieme di queste suggestioni, mirabilmente fuse nell'esecuzione espressionistica della « Habimah », ove realtà e sovrannaturale si intersecano — come nell'incantato mondo delle pitture di Chagall — in un flusso continuo che associa i vivi ai morti, chiamando a concorso elementi scenografici e recitati, parola e canto, coro e monologo. Ma anche alla lettura gran parte di questa suadente magìa risalta, specie nel mirabile contrappunto drammatico-grottesco del secondo atto e nel lirico finale del dramma, ove più compiutamente si amalgamano gli elementi realistici con quelli mistici, gli « a solo » con i corali. « Dibbuk » è lo spirito d'un giovane studioso della Cabala che, consunto dall'amore, dai digiuni, dalle meditazioni, entra nel corpo della sua diletta (forzata ad altre nozze) e dal corpo di lei esce solo per ricongiungersi in morte. Sulla soglia dell'eternità, dopo le possenti evocazioni magiche dei Rabbini, Lea e Haman litaneggiano insieme una nenia per i loro figli non nati.

Amaro, ma non privo di spunti umoristici, è il lavoro di Shalom Alechem (l'ucraino Shalom Rabinovitz: 1859-1916), *E' difficile essere ebrei,* che nel volume di Avisar segue immediatamente il *Dibbuk*. Qui entriamo, invece, in un clima veristico: Schneurson, un giovane liceale ebreo d'una città della Russia zarista, si scambia col compagno Ivanov, di nobile schiatta

russa, perché questi si renda conto delle limitazioni e umiliazioni imposte dal governo e dal popolo ai figli di Davide. La commedia, un po' goffa nella trama e nella definizione dei protagonisti, raggiunge però gustosi effetti caricaturali nelle macchiette di contorno e, anche attraverso pagine di contenuto dolore, si presenta come notevole documento di un'epoca.

Con *Rahab* di Harry Sackler (un galiziano tuttora vivente a New York, autore di drammi, commedie e romanzi in jiddish, ebraico e inglese) si risale a temi biblici attraverso una ricostruzione della civiltà cananaica alla vigilia della presa di Gerico da parte di Giosué. Rahab è la meretrice che, sola col vecchio padre profetizzante, intuisce e favorisce l'avvento del popolo di Dio, pur straziata dalla rovina della propria città. Il dramma, tessuto da un linguaggio severo, con echi di teatro classico e di ritmi profetici, evita con sicurezza le trappole della retorica e le tentazioni apologetiche, affermandosi nel complesso come un'opera teatralmente ben costruita, di nobiltà poetica, degna di alti modelli.

Non possiamo invece davvero condividere gli entusiasmi di Avisar per le due opere da lui prescelte a rappresentare il teatro ebraico contemporaneo d'Israele: in particolare, *Raccomandato di ferro* del giovane Efraim Kishòn (originario di Budapest, 1924) ci sembra una commediola giuocata su ingenui equivoci, su ovvie battute, su facili ironie, ove, per di più, la traduzione di Avisar — ottima altrove — stenta a trovare l'agilità necessaria a nascondere il nulla di cui è fatta; e ci meraviglia che proprio Max Brod, l'amico e divulgatore di Kafka, l'abbia prescelta per una riduzione per le scene tedesche. Meglio, senz'altro, è *Casablan,* di Jigal Mossinsohn (nativo di Israele, 1917) che denunzia ingiusti conflitti fra ceppi diversi di immigrati ebrei in Palestina: una trama a sfondo vagamente poliziesco, di elementare fattura, dipinge lo sdegnoso sospetto di cui alcuni tra gli oriundi europei circonderebbero i sopraggiunti dai paesi asiatici e africani.

Non crediamo, d'altro canto, che il teatro israeliano d'oggi sia rappresentato al meglio in questo volume con Mossinsohn e tanto meno con Kishòn; e ci stupisce di non trovarvi piuttosto un dramma di Moshé Shamir, il «numero uno» delle scene contemporanee di Tel-Aviv. Comunque, il libro di Avisar, aperto da un autentico indiscutibile capolavoro — il *Dibbuk* — si impone all'attenzione e alla riconoscenza dei lettori occidentali come il primo tentativo nel mondo di offrire un quadro e una antologia della letteratura teatrale ebraica.

■

In tutt'altro clima ci conduce l'assai più folto volume di Clemente Giannini, *Teatro norvegese,* uscito insieme con quello di Avisar.

Teatro norvegese raggiunge quasi le 800 pagine, metà e più delle quali dedicate a Ibsen, nuovamente tradotto (con non poche puntigliose rigidezze) dal curatore stesso. Di Ibsen il volume offre quattro drammi: *Brand, Peer Gynt, Fantasmi, La donna del mare;* e la scelta è discutibile non tanto in sé e per sé (nulla essendo così soggettivo come una scala di valori nel teatro ibseniano) quanto per la lunghezza dei due primi drammi che — sostituiti — avrebbero lasciato forse il posto a una commedia e magari a un autore di più.

Del teatro pre-ibseniano, il curatore ci dà la commedia settecentesca *Jeppe della montagna* di Ludvig Holberg: una divertente e agile farsa polemica contro il governo del popolo.

Secondo a Ibsen, ecco Björnstjerne Björnson, presente qui con due opere assai lontane fra loro per costruzione e intendimenti. Se *Leonarda* non aggiunge gran che — ci sembra — alla galleria delle figure femminili ibseniane (e il Vescovo che le si contrappone incarna ancora una volta l'ipocrisia rigoristica tanto cara alla drammaturgia di tronco protestante), il secondo dramma — *Al di là delle nostre forze* — ottimamente tradotto da Ervino Pocar, si impone invece prepotente e singolare sia per i suoi sviluppi teatrali sia per la tematica che lo guida. Ci pare nel giusto il Gabetti quando definisce il dramma «la più pura espressione che la coscienza religiosa del positivismo abbia raggiunto in Europa». Davanti a un prodigio che sta per compiersi in uno sperduto villaggio nordico, si dibattono le ansie degli astanti — i credenti e gli scettici, il popolo e i ministri del culto, il miracolante e la miracolata — sinché non sopraggiunge la morte e con essa la folgorazione del dubbio. Teso sino allo spasimo nelle note liriche e drammatiche, il dialogo sa anche arditamente trovare le strade del grottesco in quel concilio dei Pastori (atto II, scena IV) che è un mirabile esempio di commedia tragica.

Di Knut Hamsun il Giannini ci offre il debutto teatrale: *Alle porte del regno* (1895). Non è, a dire il vero, il Knut Hamsun che più amiamo, questo: è uno Hamsun borghese — se pure borghese ribelle — che tratteggia in Ivar Kareno, laureando in filosofia, una specie di Brand in sedicesimo, che perciò irrita soltanto. Più riuscita, nel dramma, ci sembra la protagonista, Elina Kareno, ancora una volta contrapposta nella sua vibrante trepidità alle esasperazioni assolutistiche del suo compagno.

Ma la «rivelazione» del volume (se diamo per scontati i nomi, celeberrimi, della triade Ibsen, Björnson, Hamsun) è Gunnar Heiberg per la sua *Tragedia dell'amore* a tre personaggi, del 1904. In uno stile «smagliante di luce e di colore e dominato da un potente lirismo», il poeta proietta, sullo sfondo panico dei boschi e del cielo stellato, il dramma rovente dell'assolutismo in amore, riflesso in una creatura femminile dalla passione egocentrica, che finisce con l'autodistruggersi. Immersa in un'atmosfera allusiva e spesso simbolica, ove i sentimenti si trasferiscono in gesti estremi, la tragedia di Karen, del marito Erling Kruse e dell'inquieto vagabondo Hartvig Hadeln conquista il lettore per la validità del suo linguaggio autenticamente poetico; e mentre il pensiero di continuo corre alla contropartita negativa offerta, su temi analoghi, dal verboso sensualismo dannunziano e dei suoi peggiorati epigoni, ci vien fatto di immaginare quali risorse la protagonista Karen avrebbe potuto offrire a Eleonora Duse, già mirabile interprete di Ellida Wangel, la donna del mare.

Nulla ci dà, infine, il Giannini, del teatro norvegese contemporaneo, se non qualche nome e riassunto nella prefazione al libro. Sembra dunque che anche nel paese di Ibsen il teatro, ahimé, stia segnando il passo.

Guido Lopez

TEATRO EBRAICO, a cura di Samuele Avisar, pag. 436, 10 tavole f. t., rilegato in tela, L. 3500 - Milano, Nuova Accademia Editrice, 1958.

TEATRO NORVEGESE, a cura di Clemente Giannini, pag. 796, 14 tavole f. t., rilegato in tela, L. 5000 - Milano, Nuova Accademia Editrice, 1958.

CRONACA ULTIMA

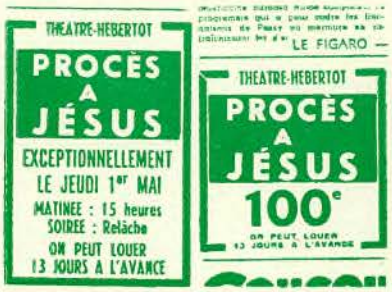
■ Al Teatro Odeon di Milano, il 27 maggio 1958, la Compagnia di Eduardo De Filippo ha rappresentato una nuova commedia di Eduardo stesso *La fortuna va in cerca di tasche*, tre atti ricavati — ha dichiarato l'autore — da un antico canovaccio che probabilmente era già servito a Edoardo Scarpetta per *I tre calzoni della fortuna*. Eduardo ha ricucito l'antica farsa con la maestria sua abituale e, soprattutto, ha affidato ad una mirabile fusione interpretativa della sua Compagnia gl'irresistibili effetti che da tal genere scaturiscono man mano che le situazioni diventano paradossali ed assurde. Il gioco scenico della commedia non perde mai di mordente né l'avvio alla soluzione scema l'interesse. Una commedia, dunque, di vivissimo successo, continuamente applaudita a scena aperta ed al finale di ogni atto. Splendida interpretazione di Eduardo e dei suoi compagni, Pupella Maggio, Sportelli, la Valentino, Carloni, D'Alessio, De Vico. Ma i singoli nomi degli interpreti contano fino ad un certo punto in una rappresentazione simile: il concerto e l'affiatamento fanno la perfetta orchestrazione.

GRIDARIO

■ Il Festival internazionale della Prosa si svolgerà a Venezia dal 25 giugno al 15 luglio. Vi parteciperanno cinque Compagnie: la De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli, che rappresenterà la commedia in tre parti di Giuseppe Patroni Griffi: *D'amore si muore*. I nostri lettori potranno leggere questa commedia in uno dei prossimi fascicoli.

Il 27 giugno, la Compagnia tedesca di Düsseldorf metterà in scena *Maria Stuarda* di Schiller (prima rappresentazione a Weimar, giugno 1801), dando subito il cambio al Théâtre d'aujourd'hui, che presenterà lavori di Jonesco e Beckett.

Seguirà la commedia di Antonio Aniante *La rosa di zolfo* — che pubblicheremo nel prossimo numero — ed infine Cesco Baseggio rappresenterà una commedia goldoniana, che al momento che scriviamo non è ancora scelta, ma si crede possa essere o *Le massere* oppure *Una delle ultime sere di carnevale*.



Questi due ritagli sono stati tolti dalla consueta pubblicità che i teatri fanno a pagamento nei quotidiani. Erano nella pagina degli spettacoli del «Figaro». Per la commedia di un autore italiano, alla centesima replica, occorre prenotarsi tredici giorni prima. Gli autori francesi sono impressionati dai successi degli stranieri a Parigi e chiedono provvedimenti allo Stato. Noi diamo i «rientri» a chi recita commedie straniere in Italia.

■ I successi ottenuti da commedie straniere a Parigi impensieriscono gli autori francesi, che già si agitano, chiedono l'intervento del Governo, fanno dichiarazioni pericolose. *Procès à Jésus* ha già oltrepassato la centesima replica da alcune settimane (tale avvenimento è stato festeggiato dal direttore del teatro, Jacques Hebertot, con l'intervento dell'Ambasciatore d'Italia, dell'autore e degli attori tutti, naturalmente); al «Palais Royal» si rappresenta Eduardo De Filippo; gli incassi maggiori li registra l'italiano Raf Vallone, nella commedia americana di Miller *Una veduta dal ponte* e via di questo passo. Mai visto una cosa simile a Parigi. Aggiungete che quattro teatri stanno per trasformarsi in rimesse per automobili: i più minacciati sarebbero il «Pigalle» e la «Comédie Caumartin». La situazione è tale — si legge sui giornali — «che una decina di impresari e direttori, fra cui André Barsacq (L'Atelier), Maurice Jacquemont (Studio des Champs Elysées), Guinsborger (Théâtre d'aujourd'hui) e Georges Vitaly (La Bruyère) hanno concluso una specie di patto difensivo decidendo, tra l'altro, di preparare insieme la prossima stagione. Essi affermano che due teatri parigini su tre sono sull'orlo del fallimento. Gli attori costano molto, le spese di personale sono elevate, le tasse divorano gran parte degli incassi, mentre un'automobile paga da 159 a 300 franchi al giorno i pochi metri quadrati che le sono necessari. E le autorimesse mancano.

«E' inutile dire che una certa effervescenza si manifesta tra gli autori francesi, i quali hanno intenzione di chiedere l'intervento del governo, affinché sia maggiormente aiutata una attività da cui traggono profitto. E per giustificare la richiesta essi affermano, ancora una volta, l'invasione straniera.

«" E' evidente ", scrive l'autore drammatico Steve Passeur, " che, data l'invasione di commedie estere subìta dalla Parigi teatrale, la situazione degli autori francesi in cerca di sbocchi, da delicata che è, diventerebbe tragica se altri quattro teatri scomparissero ". Il Sindacato Nazionale degli autori invoca un " protocollo di protezione francese "», ritenendo *insufficiente* l'attuale disposizione (da inasprire, dunque) che dice come per rappresentare una commedia straniera, *un teatro debba averne date consecutivamente almeno due francesi.*

Da noi, invece, come abbiamo abbondantemente dimostrato, tutte le commedie straniere hanno rientri e premi dal nostro Governo. E quando noi scriviamo che questo è assurdo, che non avviene in nessun Paese del mondo, qualcuno si stupisce della pretesa (che è poi in favore degli autori italiani) e Ghigo De Chiara scrive che se Hebertot lavorasse in Italia salirebbe di corsa le scale della Direzione dello Spettacolo per le consuete ragioni amministrative. Ma naturalmente che le salirebbe; anzi, non gli sembrerebbe vero (egli è impresario di professione), ma questo non toglie che il «rientro» dello Stato italiano alle commedie straniere che si rappresentano da noi, lo facciano ugualmente ridere per l'assurdità dell'iniziativa. Non è il solo: ridono gli impresari e i teatranti di tutto il mondo, poiché — ripetiamo — a fare tale trattamento l'Italia è unica.

■ A. M. Julien, direttore del Théâtre des Nations a Parigi, cioè dell'annuale Festival mondiale della prosa, ha dichiarato che il maggior successo della sua felice iniziativa si è avuto quest'anno. Il Festival è incominciato il 25 marzo, come è risaputo, e si concluderà il 18 luglio. Venti compagnie di diciassette nazioni hanno risposto favorevolmente all'invito; in ordine cronologico delle rappresentazioni, esse sono: il Teatro Nazio-

nale di Grecia, la compagnia italiana Morelli-Stoppa, il teatro l'Eslava di Madrid, il Gruppo di danza di Nayana Jhaveri (Indie), il London's Festival Ballet, l'Opera di Pechino, il Glyndebourne Festival Opera (Gran Bretagna), l'Opera di Lipsia, il Théâtre du Nouveau-Monde di Montreal, la Compagnia nazionale giapponese di danza Kabuki Hanayagi, la compagnia coreana d'arte popolare di Seul, l'Opera di Stoccarda, il Teatro di Buenos Aires, il Teatro Reale di Stoccolma, il Teatro d'Arte di Mosca, lo Schauspielhaus di Zurigo, la compagnia nazionale dei ballerini di Ceylon, l'Old Vic di Londra e il Teatro Popolare polacco di Nowa Huta. E' un panorama vastissimo dell'arte lirica e della prosa mondiale, e ogni sera la platea ed i palchetti del « Sarah Bernhardt » sono pieni.

Il merito del signor Julien è di avere perseverato. Nel 1954, quando organizzò il primo Festival di Parigi, come si chiamava allora, gli incassi quotidiani furono in media di 136.000 franchi. Era poco. L'anno successivo, 1955, la media salì a 255.000 franchi e il terzo Festival equilibrò le spese e gli incassi. Ma nel 1957, sotto il nome nuovo di Teatro delle Nazioni, gli incassi medi furono di 529.123 franchi, cioè superarono la media realizzata nei teatri parigini durante lo stesso periodo. Dal 27 marzo a fine luglio 1957 ben sedici compagnie di vari Paesi, recitando in nove lingue, dettero novantadue rappresentazioni, ognuna delle quali ebbe in media più di mille spettatori.

■ Il Piccolo Teatro di Palermo che ha un'attività propria da anni di carattere sperimentale (quindi nulla a che vedere col cessato Teatro Stabile) ha voluto rendere omaggio a Sergio Tòfano, inscenando *La regina in berlina*. Il regista Renato Pinciroli si è valso per la parte mimica e coreografica della collaborazione di Alberto Testa. Gli interpreti — Melani, Mascitelli, Betti, Corsaro, Fattorini, Dominis — non essendo professionisti hanno però dimostrato intelligenza, gusto e volontà.

■ La presidenza dell'Istituto nazionale del dramma antico ha stabilito il calendario del XV ciclo di spettacoli classici nel Teatro greco di Siracusa. Le rappresentazioni avranno inizio l'11 giugno con l'*Edipo Re* di Sofocle e giovedì 12 con la *Medea* di Euripide, nella versione italiana di Ettore Romagnoli. Gli spettacoli seguiteranno: sabato 14 giugno *Medea*; domenica 15 *Edipo Re*; mercoledì 18 *Edipo Re*; giovedì 19 *Medea*; sabato 21 *Edipo Re*; domenica 22 *Medea*; mercoledì 25 *Edipo Re*; giovedì 26 *Medea*; sabato 28 *Edipo Re*; domenica 29 *Medea*.
L'*Edipo Re* di Sofocle fu rappresentato per la prima volta nel teatro siracusano nel lontano 1922, mentre la *Medea* di Euripide fu messa in scena nel 1927. L'interpretazione sarà affidata a Salvo Randone per l'*Edipo Re* e a Lilla Brignone per *Medea*. I bozzetti delle scene sono di Concetto Santuccio e Carmelo Minniti. Le musiche per l'*Edipo Re* sono di Fiorenzo Carpi e quelle per la *Medea* del maestro Angelo Musco.

■ La Compagnia quest'anno designata per la « tournée » in America del Sud — giro di propaganda teatrale quanto mai efficace per il nostro Paese — è quella del Teatro Stabile della Città di Genova. Ne siamo particolarmente lieti, poiché tale riconoscimento ci sembra il miglior premio che la Direzione Generale dello Spettacolo potesse dare a chi — nei teatri sovvenzionati — ha indiscutibilmente meglio operato. Il merito principale è di Ivo Chiesa, direttore della Stabile di Genova, ma altrettanto meritano gli attori di quel teatro per la passione e la disciplina che li ha animati. Ritorneremo con una migliore analisi di questo teatro stabile, ma il riconoscimento attuale dice chiaramente la considerazione nella quale è tenuto. La annuale « tournée » in America Latina viene effettuata su designazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione Generale dello Spettacolo e del Ministero per gli Affari Esteri.
La Compagnia si imbarcherà a Genova il 18 giugno. Dai primi di luglio ai primi di settembre presenterà cicli di recite in Brasile (Rio de Janeiro, San Paolo, Santos), in Uruguay (Montevideo), in Argentina (Buenos Aires) e in Cile (Santiago). Gli attori della Compagnia sono: Valeria Valeri, Enrico Maria Salerno, Tino Buazzelli, Margherita Bagni e Renzo Giovampietro, Gino Bardellini, Gastone Moschi, Bianca Galvan, Renzo Palmer, Gianni Pincherle, Osvaldo Ruggieri, Gianfranco Ombuen, Simona Sorlisi, Luigi Carubbi, Pina Borione, Franca Lumachi e Laura Sensi. Regista stabile, Alessandro Fersen. Direttore Ivo Chiesa. Il repertorio comprenderà *La locandiera* di Goldoni, di nuovo allestimento; *Anfitrione* di Plauto; *Misura per misura* di Shakespeare; *Liolà* di Pirandello; *I demoni* di Fabbri (da Dostojevski); *Il diavolo Peter* di Cappelli e *La conchiglia all'orecchio* di Bompiani. La « tournée » organizzata da Piero Monaldi si svolge sotto gli auspici dell'Ente italiano scambi teatrali con l'estero.

Per la Casa di Riposo degli Artisti drammatici

Una camera della Casa di Riposo porti il nome di Carlo Lari

In questo stesso fascicolo, Carlo Maria Pensa ricorda Carlo Lari, Uomo e Artista. Lari fu sempre vicino, con fraterno cuore, alla istituzione di Bologna e considerò tutta la vita gli attori come suoi compagni. Lida Ferro, che ha diviso con Lui le ansie e le gioie della vita del Teatro Sant'Erasmo di Milano, durante la loro gestione durata quattro anni di appassionato ed appassionante lavoro, si è fatta promotrice, a nostro mezzo, di una sottoscrizione, affinché al nome di Carlo Lari sia intestata una camera della Casa di Riposo, ed apre la sottoscrizione stessa con centomila lire. Siamo certi che tutti gli attori, che sono passati per quattro anni al Teatro Sant'Erasmo ed hanno avuto gli insegnamenti di Lari e non possono averlo dimenticato, vorranno per primi segnare il loro nome accanto a quello di Lida Ferro. Così tutti coloro che lo ebbero amico, lo ammirarono e gli vollero bene.

QUARTO ELENCO DEL DICIOTTESIMO MILIONE

LIDA FERRO, per una camera della Casa di Riposo al nome di Carlo Lari	L.	100.000
LORENZO RUGGI, per ricordare Carlo Lari .	»	40.000
Totale	**L.**	**140.000**
TEATRO STABILE DELLA CITTA' DI GENOVA, somma raccolta tra gli attori della Compagnia	L.	30.000
E. B., in occasione di una commemorazione su « Umberto D », tenuta al Cineforum di Pietra Ligure il 6-5-1958 . .	»	10.000
ARMANDO ROSSI, per la « Piccola Ribalta » di Torino	»	5.000
G. REGGIANI	»	2.000
VITTORIO OTTINO, da Radio Lugano, con un particolare saluto a Egisto Olivieri, che recitò con lui a Lugano - Frs. 10	»	1.413
STEFANO VARRIALE, da Radio Lugano - Frs. 5	»	700
Totale	**L.**	**189.113**
Somma precedente	»	628.247
Totale a tutt'oggi	**L.**	**817.360**

LUCIO RIDENTI: *Direttore responsabile*
Proprietà artistica e letteraria riservata alla Editrice e stampatrice ILTE - Industria Libraria Tipografica Editrice - Torino - corso Bramante, 20
I manoscritti, le fotografie ed i disegni non richiesti, non si restituiscono per nessuna ragione

Narrativa

"Opere complete" di **Isaak Babel'**

tutti gli scritti editi ed inediti in tre volumi

primo volume **Tramonto**

pagg. 320 lire 1.500 rilegato con sovracoperta a colori

racconti di Odessa
e altre storie

opere per il teatro
e per il cinema

Universale Economica

il primo volume della Serie Teatro

Federico Zardi

I Giacobini

dramma in due parti e quattro episodi

pagg. 280 lire 500

ad un anno dalla memorabile "prima" al Piccolo Teatro di Milano, vede la luce in volume il testo integrale del dramma

novità assoluta

edizione speciale in cofanetto con disco microsolco 33 giri 17 cm. lire 2.000

registrazione esclusiva

discorso di Robespierre dell'8 Termidoro sulle finalità della Rivoluzione
attore Tino Carraro

discorso di St. Just sul processo a Luigi XVI
attore Luigi Vannucchi

Feltrinelli Editore **Milano**

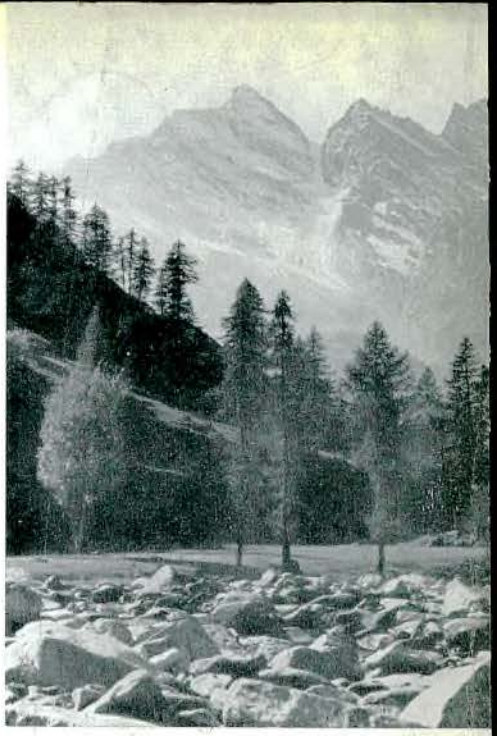
RAI - RADIOTELEVISIONE ITALIANA

la Prosa alla Televisione

18 GIUGNO	**Il serpente a sonagli** di E. ANTON
20 GIUGNO	**Lady Frederich** di S. MAUGHAM
23 GIUGNO	**Io sono la figlia del re** di F. SARAZANI
24 GIUGNO	**Romeo Bar** di G. GIANNINI
25 GIUGNO	**Le medaglie della vecchia signora** di J. M. BARRIE
27 GIUGNO	**Oreste** di VITTORIO ALFIERI
1 LUGLIO	**Il gatto e le tigri** di D. DE PALMA
2 LUGLIO	**Orgoglio e pregiudizio** di J. AUSTIN
4 LUGLIO	**Il cuore e il mondo** di L. RUGGI
11 LUGLIO	**Veder grande** di G. GIANNINI

suggestive mete per le gite...

SACRA DI SAN MICHELE - TOMBE DEI MONACI



CERESOLE REALE - LE LEVANNE

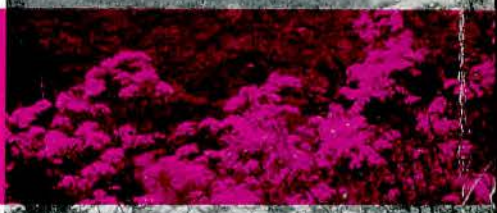
PRALI - GHIGO

amene località per le vacanze...

NEI DINTORNI DI

TORINO

CAPITALE DELLE ALPI



informazioni e prospetti: agenzie di viaggi

ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO - TORINO