36° ANNO - N. 282 - MARZO 1960

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

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

TEATRO VENETO

A CURA DI

G. A. CIBOTTO

Anonimo - Il lamento della sposa padovana * **Anonimo** - Antiche laudi cadorine * **Anonimo** - Laude dei battuti di Rendena nel sec. XIV * **Anonimo** - Passione e resurrezione * **Francesco di Vannozzo** - Se Die m'aide * **Leonardo Pisani** - Lauda de miss. Pre' Lunardo Pisani * **Enselmino da Montebelluna** - El planto de la Verzene Maria * **Siccone Rizzi-Polenton** - Catinia * **Leonardo Giustinian** - Contrasti * **Anonimo** - La Venexiana * **Anonimo** - Tre « Mariazi da Padova » * **Angelo Beolco** - Moscheta * **Anonimo** - La Bulesca * **Andrea Calmo** - Il Saltuzza * **Artemio Giancarli** - La Zingana * **Anonimo** - Capricci di Pantalone * **Carlo Goldoni** - Le baruffe chiozzotte * **Carlo Gozzi** - L'augellin belverde * **Alessandro Zanchi** - La regata di Venezia * **Francesco Augusto Bon** - Ludro e la sua gran giornata * **Domenico Pittarini** - La politica dei villani * **Antonio Fogazzaro** - El garofolo rosso * **Riccardo Selvatico** - La bozeta de l'ogio * **Giacinto Gallina** - La famegia del santolo * **Renato Simoni** - Tramonto (1) * **Gino Rocca** - Se no i xe mati no li volemo * **E. Ferdinando Palmieri** - Quando al paese mezogiorno sona * **Guido Rocca** - La marcia su Roma

(1) Per gentile concessione della ILTE, che l'editore Ugo Guanda ringrazia.

FENICE DEL TEATRO
N. 6
1960

pp. C-1268 con 16 tavole f. t.

GUANDA EDITORE PARMA

la prosa alla radio e alla televisione

Radio

MARZO 1960	PROGRAMMA	
16-3	NAZIONALE	**I GIACOBINI** *di FEDERICO ZARDI (seconda parte)*
16-3	TERZO	**NOZZE DI SANGUE** *Teatro di FEDERICO GARCIA LORCA*
21-3	SECONDO	**GLI INDESIDERABILI** *Racconti del vecchio West di BRET HART - riduz. di LINA WERTHMULLER e MATTEO SPINOLA*
21-3	SECONDO	**DOVE COMPARE SIR DONALD MURDO** *« Paul Temple e l'affare Gregory » di FRANCIS DURBRIDGE (secondo episodio)*
22-3	NAZIONALE	**I GIACOBINI** *(terza parte)*
23-3	NAZIONALE	**I GIACOBINI** *(quarta parte)*
23-3	TERZO	**QUI NON C'E' GUERRA** *di GIUSEPPE DESSI'*
24-3	SECONDO	**L'AMMUTINAMENTO DEL CAINE** *di HERMAN WOUK*
28-3	SECONDO	**IL « MADRID »** *« Paul Temple e l'affare Gregory » di FRANCIS DURBRIDGE (terzo episodio)*
30-3	TERZO	**DONNA ROSITA NUBILE** *Teatro di FEDERICO GARCIA LORCA*
APRILE		
2-4	NAZIONALE	**L'ALTRA MADRE** *di GIUSEPPE MAROTTA e BELISARIO RANDONE*
4-4	SECONDO	**RACCONTI DELLA PIOGGIA E DELLA LUNA** *di UEDA AKINARI*
4-4	SECONDO	**L'ALIBI DI DOVOS** *« Paul Temple e l'affare Gregory » di FRANCIS DURBRIDGE (quarto episodio)*
5-4	NAZIONALE	**PAURA DI ME** *tre atti di VALENTINO BOMPIANI*
6-4	TERZO	**LA CASA DI BERNARDA ALBA** *Teatro di FEDERICO GARCIA LORCA*
9-4	NAZIONALE	**CABINA TELEFONICA** *radiodramma di AB van EYK*
11-4	SECONDO	**UNA INGENUA DELLE SIERRE** *Racconti del vecchio West di BRET HART - riduz. di LINA WERTHMULLER e MATTEO SPINOLA*
11-4	SECONDO	**VIRGINIA VAN CLEEVE** *« Paul Temple e l'affare Gregory » di FRANCIS DURBRIDGE (quinto episodio)*
15-4	TERZO	**RECITAZIONE DEL CASO DI PIETRO PAOLO BOSCOLI E AGOSTINO CAPPONI** *di LUCA DELLA ROBBIA - adattamento di ANDREA CAMILLERI*

Televisione

MARZO 1960	
18-3	**PIGRIZIA** *di ELIGIO POSSENTI*
20-3	**RAGAZZA MIA** *romanzo sceneggiato di WILLIAM SAROYAN (prima puntata)*
22-3	**DELITTO SMARRITO** *di GINO MAGAZU'*
25-3	**OCCHIO DI POLLO** *di LORENZO RUGGI*
27-3	**RAGAZZA MIA** *(seconda puntata)*
29-3	**MA LA PELLE E' MIA** *di SERGIO PAOLINI e SPERIO SILVESTRO*
APRILE	
1-4	**IL COSTRUTTORE SOLLNESS** *di IBSEN*
3-4	**RAGAZZA MIA** *(terza puntata)*
8-4	**L'OMBRA** *di DARIO NICCODEMI*
10-4	**RAGAZZA MIA** *(quarta puntata)*
11-4	**IL CARDINALE** *di LOUIS NAPOLEON ARKER*
15-4	**VIA CRUCIS** *di HENRY GHEON*

NB. - I suddetti programmi possono subire spostamenti o variazioni in conseguenza delle necessità di programmazione.

• CIRCO EQUESTRE - MUSIC HALL - SCENOGRAFIA - BALLETTO - OPERA • VARIETÀ - TRUCCO - SCENOTECNICA - DANZA - RADIO TEATRO - OPERETTA - DIRITTO - MARIONETTE - TELEVISIONE - CINEMA • TEATRO DRAMMATICO - OPERA - DANZA - CINEMA - ARCHEOLOGIA - ACUSTICA - FOLKLORE - JAZZ - PERSONAGGI - DANZA • RIVISTA - MASCHERE - AVANSPETTACOLO - GERGO - CINEMA - JAZZ •

È uscito il VI volume della

ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO

9 **volumi in 8⁰ grande**
7000 **illustrazioni nel testo**
1800 **tavole fuori testo**
320 **tavole a colori**

Per la prima volta nella storia dell'editoria tutto lo spettacolo di tutti i tempi e di tutti i paesi

In vendita nelle principali librerie e presso la Unione Editoriale Roma, Lungotevere Arnaldo da Brescia 15, e le sue Agenzie Provinciali

ANNO 36 - NUOVA SERIE - N. 282

IL DRAMMA

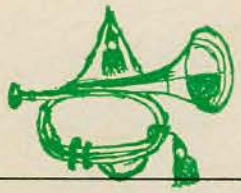
MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

MARZO 1960

DIREZIONE-AMMINISTRAZIONE-PUBBLICITA': I L T E (Industria Libraria Tipografica Editrice) Torino, corso Bramante, 20 - Telefono 693-351 - Un fascicolo semplice costa L. 300 - Il fascicolo agosto-settembre, ed il fascicolo di Natale costano 500 lire. Abbonamenti: Un anno L. 3200; semestre: L. 1700; trimestre: L. 850 - Conto Corrente Postale 2/56 intestato a ILTE. Abbonamenti per l'Estero, con la spesa di raccomandazione postale di ogni fascicolo, obbligatoria: per un anno L. 4690; per un semestre L. 2540; per un trimestre L. 1270.

Collaboratori di questo fascicolo

Taccuino: FASTIDIO DEL TEATRO; SCORTESIE GRATUITE * Commedie: ASSUNTA SPINA, due atti di Salvatore Di Giacomo nella versione italiana di Francesco Flora * CENERI, un atto di Samuel Beckett * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): ERNESTO GRASSI, RENATO SIMONI, FRANCESCO FLORA, ANDREA CAMILLERI, FRANCESCO BERNARDELLI, CARLO TRABUCCO, GINO DAMERINI, MAURICE LANDSALE, VITTORIO VECCHI, ENRICO BASSANO, GIORGIO GUAZZOTTI, ERNESTO GRASSI, VITO PANDOLFI, EDOARDO BRUNO * Copertina: Giovanni Brancaccio: Assunta Spina in un dipinto appositamente eseguito * Fotografie: De Rota, Andrea Waga, Giacomelli, Invernizzi, Archivio Fotografico ILTE.



FASTIDIO DEL TEATRO

Vittorio Gassman è riuscito a darci fastidio del teatro: è tutto dire per chi conosce la nostra vita e sa del nostro grande amore per la scena di prosa. Ma Gassman ha fatto del teatro, con questa faccenda del suo circo, la replica del suo matrimonio americano: uguali metodi di propaganda (lancio del film) almeno per una certa attitudine mentale al pugno nello stomaco, ad atteggiamenti artificiosamente sforzati, che infine dimostrano la peculiarità dei timidi che si ammantano di coraggio con uno sforzo personale sempre sproporzionato. La pubblicità " è l'anima del commercio ", sarà vero; ma lo è certamente meno nel teatro, che non sempre nè tutto commercio, è. Chi crede che i tempi " siano maturi " per ogni eccesso, sbaglia; ogni tempo può sopportare soltanto ciò che educatamente sta nei suoi limiti. Lo si può rilevare facilmente, appena si faccia attenzione a fatti minori, come a noi è accaduto di leggere nella " Gazzetta del Mezzogiorno " quotidiano di Bari (un po' lontano dal nostro ristrettissimo mondo) un articolo sul teatro-circo di Gassman, con titolo a tre colonne: " Vende il suo teatro come se fosse un dentifricio ". Indicativo, ci pare. Perchè le molte persone che pullulano intorno a Gassman, appunto per la immediatezza al mattatore, il disagio che da mesi stiamo provando noi a leggere e vedere tutto ciò che su questa faccenda del Teatro Popolare si pubblica, non lo sentono. Ma che cosa è successo? ma in che cosa consiste il mirabolante di un circo-teatro? Indubbiamente Gassman non si è reso conto, e gli accoliti non hanno avuto il coraggio di fermarlo o moderarlo, che il gonfiare a dismisura una iniziativa che anche altri posseggono, indubbiamente buona ed efficace nei suoi termini, presentata in modo così massacrante, diventa antipatica. Si tratta esattamente di un teatro viaggiante mille volte più grande e complicato (tanto complicato che adesso non si riesce a

trasportarlo agevolmente e si rinuncia a favore di uno più piccolo e modesto) della tenda che diede rinomanza ai Girola e che una bufera ha strappato via il mese scorso a Ruta, in quel di Varallo. Anche Gassman vuole andare, e farà benissimo, nei " grebani " per avvicinare il teatro al popolo, ma il popolo non cerca la tenda con tre milioni di bulloni, vuole soltanto Gassman, l'attore-mattatore nato. L'interprete, alla fine, soltanto il "grande attore" (altro che fine), come in tutti i tempi. E lo vuole a prezzi inferiori di un cinema di secondo ordine. E Gassman glie lo dà. Encomiabile. Ma l'elefantiasi dell'iniziativa chi dovrebbe incantare? e soprattutto questo tambureggiare da un anno le meningi di cinquanta milioni di italiani è producente? Noi auguriamo a Gassman tutte le fortune, proprio tutte, perchè Gassman conforta ed aiuta ciò che noi desideriamo — il miglioramento dell'arte drammatica — ma questa arte drammatica non è di sua privata iniziativa nè l'ha inventata lui: un po' di dignità, per favore. Si vede che a Gassman manca la misura; si è sbagliato anche nelle proporzioni del circo.

SCORTESIE GRATUITE

Il quotidiano " Il Popolo " che si pubblica a Roma, ha una edizione con una pagina tutta dedicata alla città di Torino: è quanto rimasto del giornale che con lo stesso titolo si pubblicava nella nostra città. Il primo marzo, in quella pagina, con titolo su quattro colonne si fa la cronaca alla commedia di Giuseppe Dessì, al nostro Teatro Stabile: "Qui non c'è guerra". Questa cronaca, incomincia così:

«"Qui non c'è guerra" di Giuseppe Dessì, forse la novità italiana più attesa della stagione, è andata in scena ieri sera al Teatro Stabile di Torino. L'eccezionale avvenimento, oltre ad un sceltissimo pubblico torinese, ha richiamato nella minuscola sala di via Rossini, personalità della cultura e dell'arte da tutte le parti d'Italia, nonchè una folta schiera di critici teatrali».

Abbiamo capito da queste parole come allo Stabile di Torino, presi dall'euforia delle personalità della cultura e dell'arte da tutte le parti d'Italia, nonchè una folta schiera di critici teatrali, abbiano dimenticato di invitare noi tanto ad una specie di prova generale, che tale assolutamente non poteva definirsi, di domenica sera 28 febbraio, durata fino alle quattro del mattino, nè alla " prima rappresentazione ". Ancora oggi che scriviamo, tre di marzo, abbiamo ricevuto una qualsiasi comunicazione, nè un programma dello spettacolo nè una fotografia. Riteniamo questa dichiarata scortesia assolutamente gratuita, per le continue prove di simpatia date allo Stabile di Torino in ogni occasione, con la nostra rivista. D'altronde il venerdì 26 febbraio, lo stesso direttore dello Stabile, De Bosio, ci ha chiamati al telefono per comunicarci la morte dell'attore Cesco Ferro a Trieste e chiedendo di poterlo ricordare con uno scritto. Abbiamo risposto che la rivista era a sua disposizione, rattristati come eravamo della perdita di Cesco Ferro. Lo scritto non lo ha mandato. Il giorno successivo — quindi sabato, vigilia della prova ed antivigilia della prima recita — lo Stabile ha affannosamente richiesto alla nostra redazione una fotografia di Lilla Brignone; pochi minuti dopo ne abbiamo inviate due: una di esse è nelle locandine per la strada. Tuttavia, il nostro Giorgio Guazzotti, che lavora da Cappelli a Bologna, si è portato a Torino per assolvere ugualmente il suo compito — e non avrebbe potuto essere diverso, perchè delle scortesie dello Stabile non può risentirne il lettore — ed ha assistito alla rappresentazione e scritto la cronaca dello spettacolo che è a pagina 60 di questo stesso fascicolo.

Cento anni dalla nascita di Salvatore Di Giacomo

VITA DI ASSUNTA SPINA | ***1910 - ADELINA MAGNETTI***
LA DUSE DEL TEATRO NAPOLETANO

Nella foto grande, sopra: il bellissimo ritratto di Di Giacomo eseguito dal pittore Paolo Vetri (*Museo della Scala, Milano; per gentile concessione*) e dedicato a Marco Praga quale augurio per il nuovo 1915; *accanto*: Di Giacomo nel famoso Chiostro di Santa Chiara, cantato nei suoi celebri versi. *Sotto*: Di Giacomo, tra Ferdinando Russo e Libero Bovio ★ Di Giacomo recita dei suoi versi a F. P. Tosti ed alla moglie del musicista.

ASSUNTA SPINA

Prima rappresentazione a Napoli, nel 1910; *in alto, da sinistra a destra*: la scena delle stiratrici; la scena fra Don Michele (L. Galloro) e Assunta (Adelina Magnetti) ★ *Nel tondino*, la caratterista Maria Del Giudice (Donna Erminia) ★ *Sotto*, due fotografie di Adelina Magnetti, nella vita, all'epoca di *Assunta Spina*, ed appresso: la Santella (la cafona) e la Dolini (Tina Bouquet, chanteuse).

ASSUNTA SPINA

Una rara fotografia, che dobbiamo alla cortesia di Gaspare Casella, il famoso libraio antiquario di Napoli. In una trattoria di Posillipo, nel 1928, Salvatore Di Giacomo legge a Dario Niccodemi, che si propone di rappresentarla con la sua Compagnia, *Assunta Spina*: in prima fila, da sinistra: Riccardo Foster, Vera Vergani, Libero Bovio, Salvatore Di Giacomo e Dario Niccodemi. Dietro, da sinistra, in piedi: Gaspare Casella, Alberto Donaudy, e tra le varie persone, ora non ricordabili, il maestro Bellini, Luigi De Lillo, Criscuolo, Luigi Cimara, Ernesto Murolo, Petriccione, Giulio Francesconi.

"...PASSANO TANTA GENTE, PASSO PUR' IO... CHE FA?"

Era nato il dodici marzo milleottocentosessanta; il quattro aprile millenovecentotrentaquattro Salvatore Di Giacomo morì. Il cinque aprile, proveniente da via Dei Mille, il silenzioso corteo saliva per via Chiaia nella dolce mattinata di primavera. Come il sole illuminava di raggi dorati il lato sinistro di Chiaia, i canarini che i napoletani allevano nelle gabbiette sui balconi si misero a cantare tutti insieme. Fu un ricamo di gorgheggi, un tessuto di note filate, un concerto gentile che faceva pensare ad un piccolo miracolo. Ne fui commosso. Ero giovane e mi sentivo puro. Oggi, sventuratamente, la vita ci ha tolto la fede, e bisognerebbe essere pronti come sensitive, per commuoversi ancora al trepido canto delle animucce di Dio che sono gli uccelli per un grande poeta addormentato in eterno.

Quella musica, per una strana concatenazione di idee, mi fece ripensare ad un fatto del quale mi ero convinto attraverso lo studio attento, assiduo, devoto, ma, credo, lucido e sgombro, di Salvatore Di Giacomo. Nemmeno l'ortodossia crociana mi obbligava a sottoscrivere in sede di critica drammatica un'abdicazione, quale che fosse, alle leggi del Teatro. Nessuno riconosce più di noi cresciuti *respirando* quei versi stupendi, il grande lirico, il lirico puro nel Di Giacomo, e l'abbiamo documentato in molteplici occasioni, con vera umiltà. Ma io sono persuaso, l'ho detto e lo sostengo, che Assunta Spina sia un *personaggio lirico* concepito, si badi bene, accanto alla virilità sanguinaria di Michele Boccadifuoco, un toro prima eccitato e dopo inferocito. E l'ho denominato un personaggio lirico appunto perchè non mi sembra drammaticamente compiuto. Questa figura senza margini noi la sorprendiamo — è la parola — soltanto al culmine della sua crisi, mentre precipita verso la catastrofe. Sulla scena, Assunta è una meteora. Di Giacomo sente il bisogno di farla definire e *narrare*, prima ancora che appaia, dalla levatrice Donn'Emilia Forcinella. *S'appiccia, se stuta, vo', nun vo'*... Ora, in Teatro, definire verbalmente un personaggio, precisare che « s'accende, si spegne, vuole, non vuole » equivale a sovvertire la regola fondamentale della Commedia e del Dramma. I personaggi vivono e non si raccontano. Pervenni, anzi, ad una conclusione che non mi è mai parsa del tutto arbitraria. Medusa inafferrabile, creatura umbratile, cangiante come il nostro mondo, mutevole come il nostro paese ubicato all'incrocio delle razze e dei venti, salto di vento, appunto, fatto spirito e sesso, Assunta Spina è il morbo di Napoli, anzi è Napoli istessa. Salvatore Di Giacomo approssimò il personaggio per eccesso, e dalle sue mani, in sintesi, uscì la sua città.

Il primo atto (che si svolge in Castelcapuano, il Tribunale di Napoli) è un affresco pieno di dettagli pittoreschi, forti, a volte scurrili, dipinto a tinte sgargianti. È nel secondo atto, che esplode il dramma. A parte alcuni languori un po' declamati, come il lamento della guardia abruzzese, il dramma di « giustizia » e di sangue si aggruma poco a poco, attraverso una dialettica panica dapprima, e poi d'una logica stringata pur nella sua tragicità, e conclusa infine da un epilogo che vorrei definire esaltato: la stiratrice napoletana che si accusa di un delitto che non ha commesso, a meno che non le si voglia attribuire, appunto, una giustizia superiore. È stata lei, Assunta, che ha condannato a morte Federico Funelli, narrando a Michele, tornato in anticipo dal carcere di Avellino, la sua tresca col cancelliere. Vibra, in questo secondo atto, una sorda, profonda corda sessuale. — *Chiude 'o telaro*... — dice Michele subito dopo il suo arrivo. « Chiudi la porta ». È un invito all'amplesso. È una breve frase profferita con voce soffocata dall'uomo pletorico che è preso dal desiderio così a lungo covato. — *Nun so' degna!* — grida Assunta, e confessa perchè « non è degna ». L'ha tradito, s'è venduta per lui.

La storia è nota. Assunta Spina, che adorava Michele Boccadifuoco col cuore e coi sensi, accettò con un conato di vomito il mercato che svergognatamente le proponeva il vicecancelliere del Tribunale Federico Funelli: gli prodigasse, Assunta, i suoi favori; egli otterrebbe che il beccaio condannato per aver « tagliato la faccia » alla stiratrice di Sant'Aniello a Caponapoli fosse « avvicinato », nel carcere di Avellino. Poi Assunta s'innamorò di Don Federico: — *S'appiccia, se stuta, vo', nun vo'*... — Seppe ch'era ammogliato, che le aveva mentito, e ne decretò la morte. Michele Boccadifuoco, ecco il boia. Una coltellata dritta, precisa e, all'arrivo del brigadiere di Pubblica Sicurezza, Assunta che si avanza e dice, terribilmente calma: — *So' stat' io!*

Chi conosceva Di Giacomo, l'uomo che sembrava gelido e ardeva entro di sè, l'uomo massiccio, dagli occhi mongoli chissà per quale lontana eredità, il signore canuto che avresti detto nato coi capelli bianchi, il poeta innocente che s'inteneriva all'evocazione dei suoi amori aerei, immateriali, dovette fortemente sorprendersi, alla prima rappresentazione

di *Assunta Spina* — tratta dalla novella dello stesso titolo — la sera del 27 marzo 1909, al Teatro Nuovo di Napoli. V'era una pratica del tutto intuitiva di donne e di amori, di turbamenti sensorî e di crisi erotiche, in quell'artista che, giovane, si faceva accompagnare (doveva averne paura) su per le case di malaffare per sedersi al piè del giaciglio di una prostituta e domandarle con voce leggermente incrinata: — *Meh, nenné, cuntàteme 'a storia vosta...* — e quella storia se la faceva narrare per trarne i racconti veristici (era la fine dell'Ottocento) di *Nella vita* e di *Novelle napoletane*. Cristinella la Capuana, la povera meretrice del *Voto*, dovette nascere così.

Sul palcoscenico, invece, durante le prove, era freddo, autoritario, a volte scostante. La sera della prova generale di *Mese mariano*, ricavata dal suo racconto *Senza vederlo*, richiamò energicamente al testo Adelina Magnetti, la quale interpretava la persona della madre che va al Reale Albergo dei Poveri per vedere il suo bambino, e la pietà dell'Economo e dei suoi impiegati le nasconde che quel bambino è morto. Disse il Di Giacomo: « Signorina Magnetti, questa sera lei non deve piangere (la Magnetti piangeva) perchè la madre va via ignorando ciò che è accaduto. Il suo dolore per non aver visto il piccino dev'essere rassegnato e represso ». Ma la Magnetti pianse in scena (ricordava la sua bambina morta), e Di Giacomo se ne adontò.

E qui giova riferire l'episodio di Enrico Altieri, il « baritono di prosa » preso dal Teatro popolare San Ferdinando per fare Michele Boccadifuoco in *Assunta Spina*. Il fatto è noto e diffuso, ma, per le generazioni giovanissime, narrarlo non è superfluo. Quando Michele Boccadifuoco, condannato, esce tra i carabinieri dalla sezione del tribunale penale, sua madre è in scena. Il condannato passa in silenzio e scompare. Obiettò timidamente Altieri al Di Giacomo:

— Prufessò, ma vi pare che un uomo condannato a due anni passa davanti alla madre e non le dice niente?

Il Di Giacomo rispose freddamente:

— Se io non ho scritto niente, vuol dire che non le dice niente.

— Mi rimetto. Scusate, prufessò.

Ma la sera, alla rappresentazione (erano in sala Benedetto Croce, Eduardo Dalbono, Marco Praga, Renato Simoni, Domenico Oliva), nel passare davanti alla madre ammanettato e sospinto dai carabinieri di scorta, Altieri gridò:

— *Oj Mà, miette 'appello!* — la sola cosa che un vero condannato avrebbe detta in quel momento. Gliel'aveva suggerita la grande caratterista Marietta Del Giudice (Donn'Emilia Forcinella), la stessa attrice che, volendo significare l'inesorabilità degli atti giudiziari, inventò il famoso « soggetto »: — *Guè, ma cà 'ncoppa nun se scordano niente!* — « Non dimenticano nulla », in Castelcapuano. Quanto all'aggiunta indisciplinata, ma umana, di Michele Boccadifuoco, il Di Giacomo l'ignorò sempre. Nessuna traccia, nei volumi di teatro digiacomiani, di quella celebre « battuta ». Sono trascorsi cinquant'anni, e gli attori napoletani si tramandano di padre in figlio il memorabile grido dell'Altieri. Ma nulla di più, oltre, beninteso, la notazione della Del Giudice. Il testo di Salvatore Di Giacomo è sacro. In un paese, si badi bene, dove l'improvviso a teatro, per i comici, è ancora oggi una norma d'arte e di vita.

Il dialetto di *Assunta Spina* è attualmente un po' arcaico, ma, a differenza di altri idiomi italiani, è comprensibilissimo ovunque, sol che se ne faccia una traduzione concettualmente e sintatticamente napoletana. La pagina e la scena di Salvatore Di Giacomo, il romanzo di Matilde Serao, oggi la prosa di Giuseppe Marotta hanno *dentro* il linguaggio napoletano come un'armatura di ferrobeton. Non sarà evidentemente un linguaggio « cruschevole », ma ci sarà della vita, ci sarà della verità reale, della verità vera, e ciò mediante il soccorso dell'idioma, sempre ricchissimo in fatto di espressione. Con la sola eccezione dell'avvocatino di Venezia, l'Italia drammatica raggiunge sì e no gli acquedotti deragliati sulla campagna romana. Tutto procede dalla Sicilia, da dove, caduto il diaframma sannitico, la Commedia s'inoltrò verso Roma. È Magnagrecia. La dialettica pirandelliana è greca. Ora qui si pubblica la bellissima versione italiana di *Assunta Spina*, curata da Francesco Flora. Leggetela. E, dopo, ditemi se quel linguaggio è o non è napoletano, benchè espresso formalmente in lingua. Francesco Flora, critico insigne, letterato fino alla radice dei suoi folti capelli precocemente bianchi, impegnato idealmente nella *Questione della lingua*, ha fatto sì che uno dei maggiori esemplari della drammatica partenopea fosse inteso appieno a Trieste, sui nostri confini orientali, con tutte le sfumature, con tutte le penombre, con tutto, in una parola, il *forse* di Napoli. Una rilevante benemerenza filologica.

Drammaticamente parlando, l'opera di teatro più completa del Di Giacomo è *Il voto*, scritto, si legge sul bottello del volume, « in collaborazione con Goffredo Cognetti ». In realtà la commedia drammatica venne ripresa in lingua dal Cognetti da un racconto digiacomiano, e dall'autore del racconto rifatta in dialetto. *Assunta Spina* manca virtualmente di un secondo atto, quello cioè nel quale l'Autore avrebbe potuto chiarire lo scarto di

Assunta dalla passione carnale per Michele Boccadifuoco a quello che i francesi avrebbero chiamato *amour de tête* per l'ambiguo Don Federico Funelli; *Il voto*, di cui il problema centrale (Vito il tintore che fa voto di « togliere una donna dal peccato » se il Cristo del tabernacolo lo farà guarire dai suoi accessi di emottisi, e poi, guarito, soggiace al giogo sessuale di Amalia sua amante e rimanda Cristinella la Capuana al postribolo), il problema centrale del *Voto*, dicevo, è meglio squadrato, più netto, più somigliante a questa umanità napoletana che, quando scende il maestrale, è chiara, aperta, accogliente; ma, se lo scirocco le torce i nervi, è inquieta, dolente, pazza, perversa, e non ne conosce il perchè.
A San Francisco, acquaforte del tetro, antico carcere nei pressi di Porta Capuana, è tolta anch'essa da un poemetto digiacomiano. Dico la verità, non la preferisco, come non preferisco *Quand l'amour meurt* così diversa. V'è, sì, una fosca patina di delinquenza sanguinaria (Don Giovanni Accietto, camorrista, che raggiunge in carcere l'amante della moglie *Donna 'Ndriana* da lui uccisa per avere scoperto il tradimento di lei, e nel camerone di « San Francesco » ammazza anche quel Peppe Pazzìa, l'amico malfido, il giuda che ha profanato il suo letto maritale. Vi soffia, sì, un vento di odio e di perdizione, ma la pregiudiziale verista attinge, senza averli preparati, o, meglio, affidandosi soltanto alla cupa atmosfera della scena, a culmini atroci e sboccati che nel Di Giacomo, poeta d'amore, non s'intendono. Il realismo d'allora non era quello di oggi, prosa, poesia e drammatica della disfatta. Era voluto. Era sforzato. Specie quando non s'ispirava a quel grande naturalismo italiano che ebbe i suoi epigoni nel Verga, nel calabrese Nicola Misasi, oggi ingiustamente dimenticato, in Matilde Serao di *All'erta, sentinella!* e di *Il paese di cuccagna*, nello stesso Di Giacomo, per andare man mano interrandosi su su fino al bozzetto toscano di Renato Fucini, e, più tardi, di Ferdinando Paolieri.
Strano a dirsi, le « situazioni » teatrali di Salvatore Di Giacomo si ritrovano più spesso nei suoi racconti. Da *Rosa Bellavita*, ad esempio, si potrebbe ricavare una bella commedia drammatica. Una commedia *da fare*. Ricordo che la proposi a Michele Prisco quando dirigevo la Stabile di Napoli, ed il caro scrittore, sempre schivo, se ne schermì. Forse, non a torto, il teatro gli metteva un po' di paura, ma continuo a credere che il lavoro gli sarebbe pienamente riuscito.
La battaglia per il Teatro Napoletano d'Arte trovò naturalmente, direi automaticamente, Di Giacomo dalla parte dei poeti, come una bandiera. Era la crociata antiscarpettiana, una specie di guerra dei trent'anni, con meno anni e maggiore entusiasmo. Eduardo Scarpetta era un grandissimo attore comico, talmente forte che, se, nella farsa, il suo «Don Felice» attraversava momenti difficili, dava al pubblico una specie di *suspense*, il che forse voleva dire — e nessuno lo saprà mai — che Don Eduardo era altresì un grande attore drammatico. Ma il successo di pubblico e di cassetta l'aveva letteralmente irretito. Aveva scoperto fra l'altro che tra il borghese parigino e quello napoletano esistevano misteriose affinità (sul planisfero, Parigi la trovate quasi al livello di Norimberga, eppure è la metropoli nordica alla quale Napoli, in piccolo, assomiglia di più) e costrinse Monsieur Dupont sul letto di Procuste di Felice Sciosciammocca. Don Felice, che pure era nato al « San Carlino » se non come un carattere compiuto, almeno come un tipo rifinito, era volta a volta professionista o *rentier*, furbesco o tonto, il più delle volte infedele, ma sempre, o quasi, terrorizzato dalla suocera-gendarme. Nato con *Don Felice mariuolo de 'na pizza* durante il grande duello Petito-Scarpetta, Felice non ebbe, dopo, una vera personalità, salvo che nella commedia originale *Miseria e nobiltà*, il cui primo atto fa pensare a Dickens. Incarnò i personaggi degli Hennequin, dei Veber, dei Feydeau nelle sue « riduzioni ». Napoli era impazzita per Scarpetta. Eppure il primo ventennio del Novecento segnò la gloria della poesia drammatica napoletana. Fu allora che nacquero all'arte Raffaele Viviani, autonomo, e Libero Bovio (con quella *Vicenzella* che stupì Renato Simoni), Ernesto Murolo, Rocco Galdieri, Aniello Costagliola, Raffaele Chiurazzi, e, senza molta fortuna, Ferdinando Russo. Ci vorrebbero pagine su pagine, per illustrare approssimativamente il periodo di quella mischia d'arte. Di Giacomo si batteva tacendo sdegnosamente, come sdegnosamente, tacendo, reagì più tardi alla mancata nomina a Senatore del Regno. Non l'aveva chiesta. A parte la sua grande figura di poeta, era un erudito, ed aveva autentici meriti civili. Bibliotecario della « Lucchesi-Palli », s'era dato la briga di donare a Napoli una imponente raccolta di testi teatrali, annotando diecine di migliaia di schede con la sua scrittura minuta, regolare, calligrafica. Aveva esplorato il Settecento (ed in teatro ne diede una testimonianza con quell'intermezzo *L'Abbé Péru* ch'era la caricatura tra mondana e plebea del secolo dell'illuminismo e dei cicisbei); era stato lo storico del teatro napoletano nelle 446 pagine, mirabilmente scritte, definitive, della « Storia del San Carlino »; aveva dato i saggi informatissimi di *Luci ed ombre napoletane*, e monografie, studi, ricerche, scritti vari senza fine. Non lo aveva chiesto il laticlavio fascista, ma, non sollecitata, vi fu una regolare proposta, che venne respinta.
Tale disavventura si ricollega ad un altro fatto che, per moltissimi, ancor oggi, è un curioso

mistero. I bibliofili hanno sempre osservato che le prime edizioni del Di Giacomo pubblicate da Riccardo Ricciardi editore recavano una cordiale, deferente dedica a Benedetto Croce. La dedica, in seguito, scomparve. Andò così: Ugo Ojetti, l'illustre scrittore di tante « cose viste », aveva dettato sul Di Giacomo un articolo — come dire? — un po' spericolato per il «Corriere della Sera» in cui si parlava fra l'altro d'uno scarafaggio che correva sulla parete di una pizzeria napoletana dove l'eminente critico d'arte era a colazione col nostro poeta. Ma la repellenza dello scarafaggio non c'entra se non per adombrare una scontentezza preliminare, al solito inespressa, chiusa, aggrondata, di Salvatore Di Giacomo. Ojetti insorse contro l'affronto che reputava insultante per il suo vecchio amico. Asserì che, per protesta, non avrebbe accettato la nomina alla Camera Alta, ch'era stata proposta per la stessa « infornata », e davvero non l'accettò, tanto più che volevano nominarlo « per censo ». Ne parlò con Benedetto Croce il quale, divertito, uscì in una « battuta » bonaria nelle intenzioni, salace nelle parole, sul disappunto del Di Giacomo. Comunque non sostenne nè caldeggiò la nomina, ripeto, non sollecitata. *Inde irae*. Questa e non altra, a detta di qualche maligno a sua volta illustre, fu la causa della rimozione della dedica.
Tale, a volte, era l'uomo, il quale peraltro aveva quasi sempre ragione. Ma l'èmpito lirico di Don Salvatore! Nonostante che la poesia digiacomiana sia bulinata, nonostante che sia sbalzata sull'oro, il Poeta doveva averla, la sua *trance*. Il Poeta chiude gli occhi e canta. Un solo appunto, paradossale, si può muovere alla lirica pura di Salvatore Di Giacomo: è troppo bella. Da *Sunette antiche* a *Vierze nuove* il dialetto si evolve dal lessico dell'Ottocento ai modi più agili del nostro tempo. La sua parlata, nel linguaggio napoletano moderno, equivale alla prosa del Cellini nella lingua del Rinascimento; la sua ispirazione superiore spazia dal rosso e nero fumoso, che diresti secentesco, di *Angéleca* distesa morta nella casa del vicolo, all'arietta dissetante di *Ciardino*, dalla funebre malinconia del *Munasterio*, alla tenerezza di *Zì Munacella* ed all'estrosità linguacciuta di *'E cerase*, dal surrealismo di *Nuttata 'e Natale*, alla vera, alla grande canzone napoletana ch'egli letteralmente inventò, condannando implicitamente, *ante litteram*, gli scotimenti epilettici degli urlatori d'oggi. Ci vorrebbero, ancora, pagine su pagine per misurare la perfezione classica della poesia di Salvatore Di Giacomo. Io so soltanto questo: che un « mattutino » mi commuove fino al pianto per la sola bellezza. È l'inizio della lirica *Da 'o quarto piano:*

Giacchè te cucche ampresso
pe' te scetà matina,
e st'aria fresca e fina
t'affacce a risciatà;

giacchè chi sa che suonne
te suonne ancora, e spierte
tu gire st'uocchie apierte
chisà penzanno a che,

dimme, Adelà...

Ah, quella ripresa «*Dimme, Adelà*», dopo un lungo afflato, dopo uno struggente buon giorno alla vita nemica! E, più oltre:

...Passo, chi 'o nnega? E' overo;
ma, si te tengo mente
so' friddo e indifferente
comme sì fredda tu.

Dunque, giacchè cchiù ampresso
te suse ogne matina
e st'aria fresca e fina
te miette a risciatà;

Chest'è! 'Nzieme a 'sti fronne
ca fa cadè l'autunno
quant'ata cose a 'o munno
pe' forza hanna cadè!

giacchè tutto è fenuto,
giacchè, si ce vedimmo,
nun ce sbullimmo e ardimmo
comm'a 'na vota cchiù,

statte affacciata, e resta
cu st'aria indifferente:
pàssano tanta gente,
passo pur'io. Che fa?

Ho un groppo alla gola, credetemi. Vi prego, consentite ch'io non li « traduca », questi versi e questi titoli di ariette e canzoni. Li intenderete lo stesso. Era l'esperanto dei nostri sogni, era il linguaggio del nostro cuore, quando la piccola Italia — *angulus ridet* di Orazio — non conosceva la gelida perversità della « dolce vita ».

Ernesto Grassi

la critica di
Renato Simoni

ASSUNTA SPINA

AL TEATRO MANZONI DI MILANO
IL 18 FEBBRAIO 1928

S'era sperato che Salvatore Di Giacomo venisse a Milano ad assistere alla prima rappresentazione italiana della sua *Assunta Spina*. Sarebbe stata una gioia per noi applaudire il grande poeta, e il fervore degli applausi che accolsero ieri sera, al « Manzoni », l'opera sua sarebbe stata una gioia per lui.

Ma a dir « rappresentazione italiana » si afferma una cosa inesatta. *Assunta Spina* è rimasta mirabilmente napoletana, non solo nello spirito, ma quasi del tutto anche nel linguaggio;

La scena delle stiratrici al secondo atto, in Compagnia Niccodemi: il questurino in piedi è Luigi Cimara.

La copertina della rivista « Comœdia » del marzo 1928: Ruggero Lupi e Vera Vergani, per il successo di *Assunta Spina* al « Manzoni » di Milano.

e sarebbe stato un errore allontanare le parole dalla bocca del popolo per il quale furono scritte; ché *Assunta Spina*, più che il dramma di una donna, è una commedia e una tragedia di folla. Dalla folla si isola a poco a poco la protagonista; ma di questa folla riassume l'appassionata fierezza e il vendicativo sentimento di giustizia. Ella è la nota più acuta di un complesso vocìo di popolo; è il grido di spasimo che rompe su dal corale magnifico della vita partenopea. Assunta non ha una sua singolarissima personalità. La sua verità e la sua umanità hanno le radici nell'umanità e nella verità del popolo: si precisano in lei, ma rimangono caratteristiche della sua gente. Quando nel primo atto, in tribunale, vediamo, fra un tramestio di avvocatini e di cancellieri e di guardie, passare vivacemente i piccoli litiganti e i passionali violenti, i testimoni timidi e i complici spavaldi, e le mogli e le madri che piangono, e le donnette che chiacchierano, e udiamo la invettiva e il frizzo e, fra tutte quelle figure, si fa largo Assunta Spina che, sfregiata da Michele, il suo amante, gelosissimo di lei amorosa ma civetta, viene a deporre al processo, ci pare che le macchiette comiche, che si agitano e urtano, rappresentino un po' la gaiezza ingenua di Assunta Spina nelle ore più quiete; e anche ci pare che il dolore iracondo di lei, quando il suo amante vien condannato a due anni di prigione, e il diffidente desiderio di credere con il quale accetta le profferte di Federico Funelli, un galante impiegato del tribunale che le promette di far in modo che Michele sconti la pena a Napoli, non siano proprio di lei sola. Basterà che una qualunque di quelle donne che empiono il vasto e rumoroso ambulacro sia colpita da una sventura, perché si convella come lei, come lei gridi, e sia credula; basterà che uno qualunque di quegli ometti queruli e traffichini impiegatuzzi o pagliette, cittadini svagati o contadini stupefatti, o loschi ammoniti, abbia un pensiero tormentoso o un pallido sbigottimento, perché effonda in modo simile il proprio dolore e sia disarmato da uno stesso bisogno di conforto contro la menzogna furba e l'imbroglio che si fa avanti con volto affettuoso. Perciò non ci meraviglieremo se, nel bel quadro, Assunta Spina non occupa un grandissimo posto. Ella è da per tutto e in tutti. Ella è la donna che fa soffrire angoscie simili a quelle che tutta quella folla può soffrire; ella è la donna che accoglie tutto il patimento che ciascuno degli uomini di quella folla può dare. Eterno femminino, prima ancora di apparire è presente in tutti; fa parte del blocco psicologico che, con cento facce e con cento voci, ci si mostra alla ribalta, entro il quale si insinuano, con diverse parlate e con esitante tristezza di esuli, i rappresentanti di altre regioni d'Italia, un questurino abruzzese, un brigadiere siciliano, un contadino calabrese. Così, con disparati elementi, con aspetti di apparente comicità e di allegria, ci si dipinge l'antica piena d'amore di un popolo dolce e forte.

Nel secondo atto, il dramma, senza perdere la sua tipica impronta, respinge indietro la folla; ma, quasi fino alla sua conclusione, risuonano, intorno ad esso, gli echi della città, nella pia notte di Natale. Per esprimere quel sentimento di nostalgia che è proprio dei napoletani, persino quando sono a Napoli, ed è forse l'aspirazione ad un bene malinconico e inafferrabile, Salvatore Di Giacomo s'è servito di un personaggio non napoletano; del questurino abruzzese, che ricorda la propria terra. Dolore anche qui, dolore indistinto, che prende forma nelle scene finali. Assunta s'è data a Federico, l'impiegato che le aveva promesso protezione; e Federico, infatti, ha ottenuto che Michele rimanga a Napoli. Ma s'è anche preso il cuore di Assunta; e ora, stanco, vuol lasciarla. Ed

ella soffre di rabbia, di avvilimento, di rimorso, di paura e di passione. Improvvisamente torna Michele. La sua pena fu abbreviata. Assunta ha un gemito di terrore. Da lui, che è ebro di gioia, apprende che Federico ha moglie, e sta per lasciar Napoli. Allora, fuori di sé, Assunta rivela al suo amante violento che s'è data a quel mentitore. Michele rugge d'ira e afferra un coltello per spaccare il cuore della donna. Ma, in quel punto, s'accosta, fischiettando, Federico, ed è su lui che Michele si scaglia. Lo ammazza. Alle guardie che accorrono, Assunta s'accusa dell'omicidio.

La scena di gelosia, quella d'aizzamento, il gesto sanguinoso, la falsa confessione di Assunta non sono nuove per noi. Il teatro, dialettale o no, ci ha presentato ancora queste violenze in azione. Ma l'originalità di *Assunta Spina* sta in questo: che il dramma si inserisce nella vita di un popolo; che esso è preparato, non solo da una serie di fatti successivi, ma più ancora da una sofferenza che non è solo nei protagonisti, ma in tutti coloro che li circondano; particolare a ciascuno di essi, ma contribuente a creare un'atmosfera di ansia, di smarrimento, di fatalità e di perdizione, entro la quale l'ira di Michele e il coltello lampeggiano grandiosi.

Il pubblico ascoltò il bel dramma con intensa attenzione e applaudì con grandissimo calore. Sette chiamate dopo il primo atto, sei o sette dopo il secondo. Un successo magnifico, dovuto anche all'interpretazione, una delle più belle, dense, colorite della Compagnia Niccodemi. La spontaneità propria delle commedie dialettali fu raggiunta, e si poterono, oltre ad essa, ammirare la finezza della precisione, la varietà nell'unisono, una bellezza rara di movimenti, di atteggiamenti, di gruppi, di intrecci di voci, di pittoresca verità regionale nelle truccature, nelle intonazioni e nell'espressione dei caratteri e delle innumerevoli macchiette. Il pubblico volle alla ribalta l'animatore di questo spettacolo, Dario Niccodemi, e fu giustizia. Con che bella passione impetuosa e sincera recitò Vera Vergani, giunta nell'ultimo atto a una drammaticità spasmodica e potente di semplicità. Il Lupi con pochi scatti vigorosi scatenò sulla scena la terribile collera di Michele. Il Cimara espresse squisitamente la timida malinconia dell'abruzzese sognante e sperduto; comicissima e vivacissima, nel primo atto, la Donadoni. Ma bisognerebbe ricordare tutti gli attori, dal Brizzolari, alla Frigerio, al Marini, al Besozzi, al Meneghetti, alla Mannozzi.

Renato Simoni

Da "Trent'anni di Cronaca Drammatica" - Terzo vol. 1927-1932, pag. 124.

ASSUNTA SPINA

DUE ATTI DI

Salvatore Di Giacomo

VERSIONE ITALIANA DI

Francesco Flora

Nella versione italiana di *Assunta Spina* mi son tenuto stretto, quanto più era possibile, al lessico e ai costrutti dialettali, mutandoli per quella minima parte che era necessaria a renderli italiani. Così il Di Giacomo suol fare qui nelle didascalie, e così fece nelle sue novelle e cronache in lingua italiana. Sono lessici e costrutti che la nostra lingua ritrova e deve riconoscere da un suo discorso più remoto nel tempo: e tutti si giustificano nel riscontro dei classici, che nelle varie regioni hanno attinto a un fondo comune. S'intende che le didascalie generali e particolari, che erano già in italiano nel testo del Di Giacomo, non furono mutate.

Francesco Flora

LE PERSONE

ASSUNTA SPINA	*25 anni*
MICHELE BOCCADIFUOCO	*beccaio - 35 anni*
FEDERICO FUNELLI	*vice cancelliere al Tribunale - 30 anni*
DONNA CONCETTA	*madre di Boccadifuoco - 60 anni*
FORTURELLA	*popolane*
FILOMENA	
SGUEGLIA DIODATO	*usciere al Tribunale - 60 anni*
TORELLI ANIELLO	*usciere al Tribunale - 70 anni*
FERRARA	*brigadiere*
SANTE MARCUSO	*guardie*
MARCELLO FLAIANO	
FORTUNATINA	
OLIMPIA	
RACHELE	*stiratrici*
ERNESTINA	
MICHELINA	
TITTARELLO	*garzone di Boccadifuoco*
DONN'EMILIA FORCINELLA	*levatrice*
TINA BOUQUET	*« chanteuse », sua figlia*
EPAMINONDA PESCE	*macchiettista*

In questi ultimi anni, *Assunta Spina* è stata recitata altre volte: al Teatro delle Arti di Roma, direttore e regista A. G. Bragaglia, con Laura Carli (*la prima a destra, nella foto a sinistra*) interprete principale; al Teatro Stabile di Trieste, nella Stagione 1958-59, con Enrica Corti e Ottorino Guerrini (*nella foto a destra*).

ATTO PRIMO

Interno della grande sala del Tribunale penale, a Castelcapuano. Il fondo della scena — un'alta parete sulla quale, tra colonne barocche e festoni, sono figure a fresco dei re di Napoli — è, abbasso, interrotto dalle porte delle sezioni penali. Su quella a sinistra è scritto: «Terza sezione», su quella di mezzo: «Quinta sezione», su quella a destra: «Ottava sezione». Tra porta e porta sono sedili di legno scuro con alta spalliera. Dalle spalliere pendono carte giudiziarie, bandi, ecc. Una varia folla occupa que' sedili: vi stanno donne e uomini, signori e plebei, qualche prete, qualche guardia di Finanza o di Pubblica Sicurezza, dei contadini, ecc., ecc. Di volta in volta qualcuno di costoro si leva ed entra in una delle stanze di sezioni. Gli uscieri appaiono di volta in volta sulla soglia e chiamano i testimoni. A destra e a sinistra della vasta sala e dello spettatore sono grandi porte a larghi stipiti marmorei. Per queste porte entra ed esce continuamente una folla peripatetica, e il va e vieni e il vocio durano l'atto intero. Dei venditori ambulanti circolano tra la folla: vendono cerini, panini e carta da scrivere. Sul davanti della scena sono tavole per gli uscieri. Alla prima, sulla sinistra dello spettatore, seggono l'usciere titolare e altri individui che scrivono o chiacchierano. Alla seconda, sulla destra, è un altro usciere che rassetta carte e discute con qualcuno, in piedi. Sulla prima tavola è un cartello con la scritta: «Diodato Sgueglia, Ufficiale giudiziario». Sulla seconda tavola è un'altra scritta, che dice: «Aniello Torelli, Ufficiale giudiziario». Si fuma. Sono le quattordici. E' inverno. Il mormorio è continuo, anzi, a levata di tela, è un alto e confuso vocio.

Scena prima

La folla. Ai loro posti gli uscieri Sgueglia e Torelli. Avvocati che sopraggiungono. L'avvocato Buffa. Portieri. Guardie. Un prete. Contadini, ecc. Gran mormorio. Tutto il parlato e il movimento seguono in fretta.

Avvocato Primo (*viene dalla destra, con carte sotto il braccio, frettoloso. S'incontra con l'avvocato secondo*) — Avvocato Franceschelli, noi siamo qua!

Avvocato Secondo (*stretta di mano*) — Oh! Carissimo! Dunque? C'è motivo?

Avvocato Primo — Altro! Ce ne stanno due. Siamo a cavallo!

Avvocato Secondo — Ah, neh? E ditemi, dite... (*Gli si mette a fianco; muovono verso la sinistra*).

Avvocato Primo — Ecco qua: sulla prima posizione c'è la mancanza di presentazione di parte...

Avvocato Secondo — Benissimo!

Avvocato Primo — Sulla seconda... (*Viano, discorrendo, per la sinistra*).

Un Fattorino postale (*di fretta, con un telegramma in mano, si accosta al banco dell'ufficiale Torelli*) — Neh, scusate, sapete questo presidente... (*Leggendo sul telegramma*) presidente Laudati... dove si trova?

Torelli (*cessa di scrivere*) — Laudati? (*Si volge all'ufficiale Sgueglia che siede al banco rimpetto*) Neh, don Diodato?

Sgueglia (*che discute con un signore che gli siede accanto*) — Dite.

Torelli — Il presidente Laudati in quale sezione sta?

Il Signore seduto (*a Sgueglia*) — No! Scusate! Sono dodici e sessanta!

Sgueglia — Sono tredici e sessanta! Mo ci dovessimo imparare pure a fare l'addizione?

Il Signore — Sarà...

Sgueglia — No. Che sarà? E'! E'!

Torelli — Don Diodato?

Sgueglia — Chi è? Laudati? Alla Sesta sezione. (*Si rimette a discutere*) Verificate meglio...

Torelli (*al fattorino, indicando*) — A mano sinistra, la prima porta. (*Il fattorino via in fretta. Torelli si rimette a scrivere*).

Il Cerinaro (*con voce lamentosa*) — Cerini a due scatole per un soldo! Fabbrica La Baschiera! Cerini inglesi! Due scatole per un soldo! (*Fa il giro delle tavole*).

Avvocato Terzo (*in fretta accostandosi al tavolo di Torelli*) — Don Aniello, sapete se è venuto il professore Buffa?

Torelli (*seguitando a scrivere*) — E' venuto e se n'è andato.

Avvocato Terzo — Sapete se torna?

Torelli (*seguitando a scrivere*) — E io che vi posso dire?

Avvocato Terzo — E allora mi metto a sedere e lo aspetto. (*Siede accanto a Torelli e si mette a leggere carte legali*).

Voce di Usciere (*dal fondo, accanto alla Terza sezione*) — Aulisio!

Voce tra la folla — Qua, qua!

Voce di Usciere — Aulisio Giuseppe!

Voce tra la folla — Mo! Un momento! Presente!

Voce di Usciere — E avanti, andiamo.

Una Popolana (*dalla sinistra, a un'altra che la segue*) — Peppinella, vieni, passa da questa parte!

Sediamoci. (*Le due donne vanno a una scranna in fondo e vi seggono*) E Nannina dov'è?

Voce di Nannina — Io non posso passare. (*Appare e si fa largo. Ha un marmocchio in braccio*).

La Popolana — Vieni, vieni, mettiti a sedere. (*Nannina va a sedere anche lei presso le altre due*).

Voce di Usciere (*dalla Terza sezione, forte*) — Giovanni Malatesta! Malatesta Giovanni!

Un Testimone (*è seduto in fondo. Salutando quelli che gli stanno seduti accanto e levandosi*) — Signori miei, permettete...

Voce di Usciere — Giovanni Malatesta!

Il Testimone — Presente! (*Va alla Terza sezione ed entra*).

Avvocato Terzo — Don Aniello, permettete. Vengo subito. Se arriva il professore, fatelo aspettare. (*Via per la destra*).

Torelli (*sommando*) — Tredici, ventuno, ventotto... Fate, fate... Trentasette, cinquantacinque...

Il Cerinaro (*accostandosi a Torelli*) — Due scatole per un soldo! Incoraggiate la piccola industria! Due scatole di cerini per un soldo! (*Con voce lamentosa*) Signori, incoraggiate...

Torelli — Ragazzo, sei afflittivo, sai!

Il Cerinaro — Incoraggiate... (*Si volta a Sgueglia*).

Sgueglia — E vattene via che qui siamo più scoraggiati di te. (*Il cerinaro, che continua a dar la voce, s'allontana. Al signore che gli siede accanto*) E voi vorreste che alla Procura generale si spicciassero in due o tre giorni? Ma che scherzate? « pazziate »?

Avvocato Buffa (*dalla destra, frettoloso, asciugandosi la fronte sudata. S'accosta alla tavola di Sgueglia*) — Don Diodato, avete visto il giovane del mio studio?

Sgueglia — Mi pareva che poco prima fosse qui. Domandate a don Aniello. (*Indica con lo sguardo Torelli, che seguita a scrivere*).

Il Signore (*sopravvenendo, a Buffa*) — Professore Buffa stimatissimo!

Avvocato Buffa — Ai piedi vostri! Che c'è?

Il Signore — Vi dovrei parlare.

Avvocato Buffa — Un momento. (*A Torelli*) Don Aniello, mi date notizia del giovane mio?

Torelli — Proprio adesso era seduto qui.

Avvocato Buffa — Neh? (*Al signore*) Accomodatevi, don Aniello è cosa nostra. Dunque? (*Siede anche lui, continuando ad asciugarsi il sudore*).

Il Signore — Dunque, professore, l'affare è grave!

Avvocato Buffa — Grave? E come? S'è fatto grave da un giorno all'altro?

Il Signore — Eh, professore mio! Leggete qua. (*Cava carte dal petto. Buffa legge*).

Un Venditore (*girando e accostandosi ai tavoli*) — Biscottini, ciambelline fresche! Una buona merenda!

Un Popolano (*a un altro che lo segue. Si avvia alla Terza sezione*) — Vincenzo, vieni a vedere! Entra!

L'Altro Popolano — E che causa si fa?

Un Popolano — Il figlio della zingarella: per il piccolo gioco del lotto clandestino. (*Cercano di entrare nella Terza sezione*).

Il Portiere della Terza sezione — Levatevi i cappelli, che qui non state in mezzo alla strada! (*I due popolani si sberrettano ed entrano nella Terza*).

Il Portiere della Ottava sezione (*sulla porta*) — La Corte si ritira! Uscite fuori! (*La folla esce dall'Ottava sezione e si sparpaglia. Il portiere chiude le porte*).

Uno della folla (*a un altro, con gran voce*) — Neh, Federico, sai dove si vendono i sigari?

Un Altro — Da quella parte. (*Indica a destra*) E che? Allora non ce ne andiamo?

Uno della folla — Sentiamoci prima la sentenza. Vuoi venire a fumare?

Un Altro — E andiamo. (*Via per la destra. La folla va e viene e s'indugia e si mescola ad altra folla che sopraggiunge*).

Una Popolana (*esce in fretta dalla Terza sezione. A un uomo che è seduto a una scranna presso alla porta della stessa sezione*) — Giovanni, chiama Ciccillo.

L'Uomo (*alzandosi*) — Ma che Ciccillo! Quello se n'è sceso abbasso.

La Donna — E' sceso? e dove è andato? Che possa passare un guaio! Quelli adesso lo chiamano. Va', corri, scendi, vallo a chiamare. (*Lo spinge e rientra nella Terza sezione*).

L'Uomo — Neh, Ciccillo! (*Grida camminando*).

Una Guardia di P. S. (*lo ferma*) — Ohè, Oh! E che stai in mezzo alla strada!

L'Uomo — E che è! Qua strillano tutti quanti.

La Guardia — Ma tu, hai capito che non devi gridare?

L'Uomo — E non vi amareggiate!

Il Portiere della Terza sezione (*gridando*) — Piantone!

La Guardia — Comandi. (*Rompe la folla e accorre*).

L'Uomo — Ma guarda che si passa! (*Rincamminandosi*) Neh, Ciccillo! (*Grida più forte*) Ciccillo! (*Via in fretta*).

Avvocato Terzo (*arriva in fretta dalla sinistra e s'accosta alla tavola ove è seduto Buffa*) — Professore, io sto qua!

Avvocato Buffa (*voltandosi*) — Oh! Bravo, don Raffaele. M'avete fatto stare in pensiero!

Avvocato Terzo — Sono andato soltanto a mangiarmi un pagnottino.

Avvocato Buffa — Eccomi a voi. (*Al cliente che si è alzato*) A ogni modo io vi avevo preparato la lettera per il curatore del fallimento. (*La cava dal petto*) Eccola qua. Che vi posso dire? Fate buone cose e fatemelo sapere. (*Gli stende la mano*).

Il Signore (*stretta di mano*) — Così spero, professore. Allora arrivederci. (*Via*).

Avvocato Buffa — Arrivederci. Don Raffaele, veniamocene a noi.

Avvocato Terzo — Sto qua.

Avvocato Buffa (*a Torelli, indicando l'avvocato terzo*) — Tengo un giovane che vale tant'oro quanto pesa! Dunque, don Raffaele, per oggi v'è poco da fare.

Avvocato Terzo (*con un sospiro*) — Eh! Meno male.

Avvocato Buffa — Dovreste andare un momento in Cancelleria e copiarvi quel processetto di Zamparella. Uscendo dalla Cancelleria mi dovreste fare il piacere d'informarvi un momento alla Cassazione di quell'affare di Taglialatela. E passando, vedete a San Domenico se il cancelliere vi ha preparate quelle carte per la Pretura. Se ve l'ha preparate, fatemi il favore, andate un momento alla Pretura di Foria, qui vicino, sono quattro passi. E di là, se vi potete allungare un momento fino a casa mia, mi lasciate Zamparella dal portinaio.

Torelli (*levando la testa, a uno che gli siede accanto, sottovoce*) — Piccola incombenza!

Avvocato Terzo (*sorridendo*) — Professore, non c'è nient'altro?

Avvocato Buffa — No, figlio mio. Poi ve ne andate a mangiare in grazia di Dio. E ci vediamo domani.

Torelli (*sottovoce*) — Se è vivo.

Avvocato Buffa (*alzandosi*) — Oh! E mo voglio andare a cambiarmi la camicia, perché sono tutto una zuppa! Don Raffaele, voi venite?

Avvocato Terzo — Eccomi qua. (*Via con lui, dalla sinistra*).

Il Portiere della Ottava sezione — Cassano e Martino! Si fa l'incidente! Cassano e Martino! (*Campanello elettrico della Terza sezione. La folla accorre alla porta di essa*).

Sgueglia (*a uno che scrive accanto a lui*) — Don Peppino, voi state scrivendo ancora?

Don Peppino — Ho finito. E adesso mi fumo pure mezzo toscano. (*Accavalla le gambe e accende il sigaro*) Ma che è? Stamattina non vi vedo col solito buon umore.

Sgueglia — Lasciatemi stare, don Peppino. Tengo la signora mia ch'è incinta e ch'è uscita di conti da tre giorni!

Don Peppino — E state qui sopra?

Sgueglia — E che debbo fare? La spada di Damocle!

Una Signora (*a Sgueglia*) — Scusi, ha visto passare il giudice Bernardi?

Sgueglia — No, signora.

L'Uomo (*seduto accanto a Torelli*) — Volete il giudice Bernardi?

La Signora — Per favore!

L'Uomo (*come sopra*) — Sta giù al caffè. S'è sospesa l'udienza.

La Signora — Oh! Grazie sa! (*Via per la destra*).

Sgueglia (*a don Peppino*) — La vedete quella signora? La sera, a San Carlo, canta dentro gli « Ugonotti ». E la mattina viene qui sopra...

Don Peppino — E mena stoccate.

Un Uomo (*dal fondo, chiamando Sgueglia*) — Don Diodato! (*Sgueglia si volta*) Potete venire un momento qua?

Sgueglia — Pronto! (*A don Peppino*) Permettete? (*S'alza e va in fondo*).

Una Contadina (*porta un paniere infilato al braccio e si conduce una villanella per mano. Incontrandosi con un contadino che viene dalla sinistra*) — Oi compare Tomaso!

Il Contadino — Oi comare Santella! E che state a fare qui sopra? Per Micalangelo ci state?

La Contadina — E voi perché ci state, neh, compare Tomaso?

Il Contadino — Be'! per testimone. Qui sta pure il prete di Santa Sofia.

La Contadina — Dov'è, che voglio baciargli la mano! (*Alla villanella*) Menichella, ci sta pure il prete di Santa Sofia!

Un Grosso Prete — E tu che fai qui? (*Alla cafona che gli bacia la mano*).

La Contadina — Per Micalangelo, parrocchiano! (*Il prete scosta Sgueglia che torna*).

Sgueglia — Reverendo, non spingete! (*Va a sedere alla sua tavola*).

Il Portiere della Ottava sezione (*forte*) — Causa Mazzucchelli! I testimoni!

La Contadina — Uh, Mamma Incoronata! E questa è la causa di Micalangelo, parrocchiano!

Il Grosso Prete (*pigliando tabacco, indifferente*) — E va' va', in nome di Dio!

La Contadina (*trascinando la figlia*) — Uh, anime del Purgatorio! portatemelo in salvamento! Uh, Micalangelo mio! (*Entra nell'Ottava sezione. Il prete v'entra anche lui*).

Scena seconda

Michele Boccadifuoco dalla destra, in mezzo a due carabinieri, ammanettato. E' un uomo sui trentacinque, alto, robustissimo, pieno di forza. Un terzo carabiniere allontana la folla che segue Michele. Nella folla sono Filomena, Forturella e Tittarello. La folla nella sala tace, curiosa.

Il Primo Carabiniere (*alla folla che impedisce il passo*) — Passaggio! Passaggio! (*Si arrestano per un momento*).

Michele (*voltandosi*) — Filomena?... Dove sta?

Filomena (*si fa largo*) — Sto qui.

Michele — Mamma dove sta?

Filomena — Sta qui: viene appresso.

Michele — Tenetevela in mezzo a voi.

Filomena — State senza pensiero.

Michele (*cercando con lo sguardo nella folla*) — Forturella!

Il Secondo Carabiniere (*lo spinge*) — Avanti!

Michele — Un momento, brigadiere, per favore!

Forturella — Don Michele, che volete?

Michele — Tenetevi mamma in mezzo a voi. Distraetela! Datele chiacchiere!

Il Portiere (*ai carabinieri, uscendo sulla porta della Quinta sezione*) — E avanti con questo detenuto.

Il Primo Carabiniere — Avanti! (*Entrano nella Quinta sezione*).

Forturella (*a Michele*) — Andate! Lasciate fare a Dio, che è cosa da niente! (*A Filomena*) Ah, Signore! E che è? Donna Concetta è restata abbasso?

Filomena — Sta qui. Quella è pesante, è «gravante», e non può correre.

Tittarello — Sta salendo i gradini piano piano. Eccola che arriva.

Scena terza

Donna Concetta tra altre femmine, e detti.

Concetta (*ansimando*) — Ah, Mamma della Libera! Io se non moro stamattina non moro più!

Filomena — E mettetevi a sedere. (*A Sgueglia*) Neh, signori miei, ci potete favorire una sedia? (*Prende una sedia dal tavolo di Sgueglia*).

Sgueglia — Bella figliola, qui le sedie ci servono!

Filomena — E va bene, meh, per favore. (*A Concetta*) Sedetevi. Coraggio, coraggio! (*Concetta siede. Tutte le donne le si mettono, in piedi, attorno*).

Concetta — E che guaio nero, neh, che guaio nero ch'è questo!

Filomena — Avete ragione! Ma vedete, io mo vi vorrei dire una cosa. (*Si volta e prende un'altra sedia*) Già voi sapete... (*Siede*) che io sono chiara e sincera e quello che tengo in bocca, tengo pure...

Sgueglia — Dentro al cuore. Bella figliola, vi siete presa un'altra sedia!

Forturella — Volete sapere? Se non lo tenete per offesa, noi ora queste sedie ve le paghiamo!

Sgueglia — E che? Stiamo forse in chiesa?

Tittarello (*con aria spavalda*) — Va bene, professore. Mi pare che ora fate troppo il difficoltoso per una picciolezza di nessunissima conseguenza!

Sgueglia — E' vero?

Tittarello — Ci vuole un poco di scioltezza!

Sgueglia (*alzandosi*) — Ma, vedete, io questa scioltezza...

Forturella — E va bene meh! E' cosa da nulla. (*Sottovoce a Sgueglia*) Non gli rispondete, non lo contrariate, signore, abbiate pazienza!

Sgueglia (*turbato, torna a sedere al suo posto*) — Anzi! Vi prego. Fate il comodo vostro. Volete una altra sedia?

Il Cerinaro (*accostandosi a Sgueglia*) — Cerini, volete?

Sgueglia (*irritato, gridando*) — E te ne vai sì o no? (Adesso me la sconto col cerinaro).

Concetta (*a Filomena*) — Dove si fa questa causa?

Tittarello (*indica la Quinta sezione*) — Là, rimpetto.

Concetta — E che? Già è cominciata?

Forturella — Tittarello, entra, va' a vedere. (*Tittarello entra nella Quinta sezione*).

Concetta — Michele dove sta?

Forturella — E' entrato là dentro.

Concetta — Allora è cominciata?

Voce di Usciere dalla quinta — I testimoni, fuori!

Concetta — Uh, Mamma della Libera! Io lo metto nelle tue mani miracolose! Avummaria e grazia plena! E dominus teche... (*Borbotta*) E nunche et in ore...

Filomena e Forturella (*commosse, borbottando*) — E mòrtissi nostri!...

Torelli (*levandosi seccatissimo*) — E ammenne! E sì! S'è aperta la cappella! Ma scusate, questa non è la maniera! Qui abbiamo da fare!

Filomena (*a Torelli*) — Abbiate pazienza. Quella è la mamma!

Torelli — Ho sbagliato un conto per la terza volta.

Voce di Usciere — Avvocato Maccarelli!

Voce nella folla — Un momento! Sto qua!

Concetta (*a Sgueglia*) — Signore, ma che stanno facendo lì dentro?

Sgueglia (*seccato, con uno sgarbo*) — So questo io! (*Vedendo uscire Tittarello dalla Quinta sezione*) Avete ragione! Povera donna! (Mannaggia chi non vi spara: a te e tuo figlio).

Concetta (*alzandosi e andando incontro a Tittarello*) — Cosa stanno facendo?

Tittarello — Ora chiamano i testimoni!

Concetta — Voglio entrare.

Filomena (*trattenendola*) — No, no! Il figlio vostro non m'ha raccomandato altro.

Voce di Usciere — Emilia Forcinella!

Voce femminile — Presente! (*La levatrice Forcinella, seguita da Tina Bouquet, entra, solennemente, nella Quinta sezione*).

Concetta — Forturella, lasciatemi!

Forturella — No, signora!

Concetta — Fatemi passare.

Filomena — Venite qui.

Voce di Usciere — Silenzio!

Concetta — Fatemi passare, se no mi metto a strillare come una pazza! (*Si dibatte*) Quello m'è figlio! Quello m'è figlio!

Filomena — Ma che vogliamo fare l'opera di teatro?

Tittarello (*a Filomena, sottovoce*) — Mantienila, là dentro ci sta Assunta.

Filomena (*meravigliata*) — Chi? (*A Concetta*) Aspettate!

Concetta — Lasciate! (*Si dibatte. Appare Assunta sulla porta della Quinta sezione*).

Filomena — Oh, felice notte ai sonatori!

Scena quarta

Assunta Spina esce dalla Quinta sezione. E' vestita da popolana, con qualche eleganza. Capelli rossi, grandi occhi neri, un fazzoletto nero le si annoda sulla cima del capo e le passa sotto il mento, nascondendo una ferita alla guancia destra. E' pallida, tremante, emozionata. La segue la stiratrice Ernestina. Assunta e donna Concetta, che va verso la Quinta sezione, s'incontrano. Si fissano per un momento. Attorno tutti tacciono, turbati.

Concetta (*fremente*) — E che è? Anche qui state? (*Assunta la guarda, silenziosa. Concetta mentre Filomena cerca di trarsela via*) Anche qui sopra?

Assunta (*amaramente, lenta*) — Dovessi darne conto a qualcheduno?

Concetta (*ironica*) — Chi? Voi? E quando mai avete dato conto a qualcheduno?

Assunta — Be', meno male che lo sapete.

Concetta — E come non lo so? Lo so a spese mie!

Filomena (*cerca di spingere donna Concetta verso il Tribunale*) — Donna Concetta!

Assunta — Per regola vostra, se sono venuta qui sopra, sono venuta a fare un'opera buona!

Concetta (*con impeto, facendosile più accosto*) — Chi? Tu?

Filomena (*c. s.*) — Donna Concetta!

Concetta (*furibonda, ad Assunta*) — Tu sei venuta a fare un'opera buona? Tu mi levi un figlio di sotto il fiato, e poi dici che sei venuta a fare opera buona?

Sgueglia (*che ascolta, come gli altri, rivolto a Torelli*) — Senti, senti!

Tittarello (*a donna Concetta*) — Va bene, questi sono fatti che s'appianano a un'altra parte. Qui stiamo al Tribunale. Mannaggia la palella!

Sgueglia — E dagli! dai!

Assunta (*eccitatissima*) — Sentite, donna Concetta.

Filomena (*a Concetta*) — Andiamo. (*Ad Assunta*) Poi glielo direte quando don Michele esce a libertà. Speriamo che tutto riesca a bene.

Concetta (*a Filomena, scostandola*) — Lasciatemi sentire che dice.

Voce di Usciere — Il piantone!

Il Piantone — Qui! Qui! (*Passa correndo una guardia di P. S.*).

Assunta (*si è avvicinata molto a Concetta. Le parla sottovoce, fremendo, a denti stretti*) — Voi avete ragione. Voi mi dovreste sputare in faccia perché io sono stata la causa e la colpa di tutto quello che è accaduto.

Concetta (*ironica*) — Seh, seh, adesso mi incanti con le chiacchiere!

Assunta (*snoda il fazzoletto. Appare la cicatrice alla guancia: un lungo segno rosso. Afferra Concetta pel braccio e si mette un dito sulla cicatrice*) — Guarda qui! (*Sgueglia, Torelli e altri si levano, e guardano, curiosi*).

Concetta (*torcendo lo sguardo e cercando di liberarsi*) — No: via!

Assunta (*c. s.*) — Questo me l'ha fatto Michele, tuo figlio!

Concetta (*c. s.*) — Lascia!

Forturella (*ad Assunta*) — Lasciate! Volete farle venire un accidente?

Assunta (*c. s.*) — Tuo figlio m'ha tagliata la faccia.

Filomena — Zitto!

Assunta (*lascia il braccio di Concetta. Premendosi il fazzoletto sulla gota soggiunge sottovoce, indi-*

cando la Quinta sezione) — E io un momento prima, là dentro, lo vedete, là dentro... ho detto che non era stato lui!

CONCETTA (*emozionata e irritata, a Filomena, trascinandola verso la Quinta sezione*) — Andiamo via!

ASSUNTA (*ironica*) — Andate, andate. (*Concetta e Filomena entrano nella Quinta sezione*).

VOCE DI USCIERE (*dall'Ottava sezione*) — Giuseppe Citarelli!

UN POPOLANO (*a un altro che siede in fondo e dorme*) — Gué, Peppino, svegliati!

L'ALTRO POPOLANO (*mezzo desto*) — Ch'è stato?

IL PRIMO POPOLANO — Ti stanno chiamando! Alzati!

VOCE DI USCIERE — Citarelli Giuseppe!

L'ALTRO POPOLANO — Presente! Sono qui. Ma se queste non mi fanno passare! (*Rivolto a Ernestina e Assunta*) Fatemi passare. Permettete! (*Entra nella Quinta sezione*).

Scena quinta

Federico Funelli e Epaminonda Pesce dalla sinistra, a braccetto. Assunta è rimasta indietro, pensosa. Accanto le sta Ernestina, che sbuccia un'arancia. Si odono voci dalla Quinta sezione. Assunta porge l'orecchio.

PESCE (*sottovoce a Federico, indicando Assunta*) — Eccola, è lei.

FEDERICO (*la vede, sottovoce a Pesce*) — E di dove è uscita? (*S'accosta al tavolo di Sgueglia*) Don Diodato, qui sta il servitore vostro, la vostra livrea! (*A Pesce, piano*) Fatti più vicino. (*Pesce s'accosta anche lui*).

SGUEGLIA (*a Federico, cessando di scrivere*) — Padrone mio! E che andate facendo da queste parti?

FEDERICO (*guardando sempre Assunta*) — Tengo gli imbianchini nell'ufficio e me ne son dovuto uscire per disperazione. Stanno pittando tutta la cancelleria. (*A Pesce, piano*) Che fa? S'accosta?

PESCE (*sottovoce*) — Mo.

SGUEGLIA — Bravo! Vi state mettendo in bello? (*Assunta si accosta. A Ernestina*) Bella figliola, non gettate le scorze a terra.

PESCE (*sottovoce a Federico*) — Si sta accostando.

FEDERICO (*distratto, a Sgueglia*) — Come dite? (*A Pesce, c. s.*) Sediamoci.

SGUEGLIA — Ho detto: vi state mettendo in bello? (*Seguita a scrivere*).

PESCE (*a Federico, c. s.*) — Eccola, Eccola! (*Assunta si ferma accosto al tavolo di Torelli*).

FEDERICO (*a Pesce, c. s.*) — Sparisci di qui. Come dite, don Diodato? (*Sgueglia smette di scrivere e lo guarda, meravigliato e seccato*).

ASSUNTA (*a Ernestina*) — Sediamoci. (*Seggono accanto al tavolo di Torelli, che non se ne avvede, occupato com'è a scrivere*).

SGUEGLIA (*a Federico, con intenzione*) — Don Federico, ho detto: vi state mettendo in bello?

FEDERICO — Già, scusate, in bello. (*Pigliando una sedia e sedendo accanto al tavolo di Sgueglia*) Voi permettete?

SGUEGLIA (*con intenzione, guardando Assunta e don Federico*) — In bello! Bello come voi. Accomodatevi. (*Si rimette a scrivere*).

FEDERICO (*a Torelli*) — Don Aniello, servo vostro! TORELLI (*levando gli occhi*) — Oh! padrone! (*Guardando Assunta ed Ernestina*) Un altro cliente!

Scena sesta

Donn'Emilia, Tina Bouquet e detti.

VOCE DI USCIERE (*dalla Quinta sezione*) — Giuseppina Auletta! (*Una giovane popolana arriva dalla destra e va alla Quinta sezione. Fa per entrarvi. Movimento di sorpresa di Assunta, che si è voltata udendo quel nome*).

ASSUNTA (*a Ernestina*) — Peppinella! Tu hai visto?

ERNESTINA — Uh, davvero!

ASSUNTA (*si leva*) — E che verrà a dire qui sopra?

DONN'EMILIA (*uscendo con Tina dalla Quinta sezione e incontrandosi con l'Auletta che le dà uno spintone*) — Piano! E che è? Avete tanta fretta?

AULETTA — E ti levi di mezzo? Guarda quanta comodità!

DONN'EMILIA (*irritata, sorpresa*) — E sì! Ha da passare questa principessa!

AULETTA (*sulla soglia della Quinta sezione, voltandosi minacciosa*) — Sai che ti dico? Statti zitta; se no quand'esco quella mallarda che ci hai in testa, te la insacco sopra le orecchie!

DONN'EMILIA (*urlando*) — A chi? A chi?

TINA — Mammà.

L'USCIERE — Giuseppina Auletta!

AULETTA (*entra nella sala*) — Presente! Presente!

DONN'EMILIA (*rivolta verso la sezione*) — A chi insacchi la mallarda, a chi?

TINA (*riconducendola avanti scena*) — Mammà, non fate scenate! che io mi vergogno.

ASSUNTA (*che Ernestina tenta invano di trattenere*) — No! Io debbo sentire che cosa va a dire quella là.

ERNESTINA — Ma via, restate qui!

ASSUNTA — No. Debbo entrare. (*Entra nella Quinta sezione, seguita da Ernestina*).

DONN'EMILIA (*a Tina, furiosa*) — Hai visto? Io te l'avevo detto che qui sopra mi sarei intossicata! Mi insaccava la mallarda, m'insaccava! (*Verso la Quinta sezione*) La insacchi a quella bellella di tua sorella che va facendo la colombrina sopra i marciapiedi di via Toledo!

TINA — Mammà! Mammà!

FEDERICO (*levandosi*) — Donn'Emilia, che cos'è?

TINA (*a Emilia*) — Raddrizzatevi il cappello.

DONN'EMILIA (*a Federico, raddrizzandosi il cappello enorme*) — Ch'è stato? E' stato che una stracciona qualunque si piglia l'ardire di dire in faccia a una signora: « Ti insacco il cappello sopra le orecchie! » Puh! Per la faccia di tua madre e di tuo padre.

SGUEGLIA — All'anima della signora!

TINA — Mammà, basta mo!

DONN'EMILIA — Chi la conosce! Chi l'ha vista mai questa « tale e quale »?

IL CERINARO — Cerini!

FEDERICO (*a donn'Emilia*) — E non vi prendete collera!

DONN'EMILIA — E be'! lo credete? M'ha fatto salire tutto il sangue alla testa!

FEDERICO — Mettetevi a sedere. (*Cerca una sedia al tavolo di Sgueglia*).

SGUEGLIA (*piano a Federico*) — Don Federico, chi è questa signora?

FEDERICO (*piano a Sgueglia*) — Donn'Emilia, la mammàna che sta all'arco del Lavinaro. Don Diodato, con permesso. (*Prende la sedia e l'offre a donn'Emilia*).

SGUEGLIA — Prego! (*A donn'Emilia*) Mettetevi a sedere. Qui non si paga niente! (*Emilia siede*).

TINA (*a Sgueglia*) — Scusi, sa!

SGUEGLIA (*rimettendosi a scrivere*) — Oh, niente, sa!

PESCE (*a donn'Emilia, indicando Tina*) — La signorina è vostra figlia?

FEDERICO — Presento. Il mio amico Epaminonda Pesce. Macchiettista. (*Inchini da ogni parte*).

TINA — Ah!

DONN'EMILIA (*a Pesce*) — Aspettate! Ma voi avete cantato all'Eden?

PESCE — A servirla.

DONN'EMILIA — Favorirmi! Ma allora io vi tengo stampato in corpo!

PESCE — Tropp'onore.

DONN'EMILIA — Io sono venuta a sentirvi ogni sera!

FEDERICO — Emulo di Maldacea!

PESCE — Macché! (*A Tina*) E lei ci veniva all'Eden?

TINA — No, veramente. Io stavo scritturata a Roma.

PESCE — Ah, sì? A Roma? E dove? Al Margherita?

TINA — No, no, allo Sferisterio. (*Restano a parlare in fondo*).

FEDERICO — Donn'Emilia, toglietemi una curiosità.

DONN'EMILIA (*sottovoce*) — Don Federico, io ho capito: avete messo gli occhi sulla rossa!

FEDERICO (*sorridendo*) — Io! No!

DONN'EMILIA — Va bene, don Federico, noi ci conosciamo, parliamoci francamente.

FEDERICO — Ma queste sono supposizioni vostre.

DONN'EMILIA — E dàlli! Don Federico, non fate il gesuita! (*Lo prende per il bavero del soprabito e lo scuote*).

FEDERICO (*sorridendo, sottovoce*) — Ma chi è? Una vicina vostra?

DONN'EMILIA — No: una volta eravamo vicine. Mo essa sta a Sant'Aniello a Costantinopoli, vicino all'ispezione di Pubblica Sicurezza. Sapete quella bottega di stiratrice che nella stagione tiene quella persiana verde?

FEDERICO — Ho capito. Ma voi...

DONN'EMILIA — Io sto sempre al Lavinaro, sotto l'arco. E così ormai ci vediamo ben poco. (*Cava di tasca un pacchettino*) Volete un poco di cioccolata « Sciusciarre »? (Suchard).

FEDERICO — Grazie. Dunque voi siete testimone alla causa.

DONN'EMILIA — Precisamente.

FEDERICO — E l'uomo che hanno portato là dentro, chi è? (*Indica la Quinta sezione*).

DONN'EMILIA — Chi? Don Michele? E' l'innamorato d'Assunta.

FEDERICO — Ah? Così si chiama?

DONN'EMILIA (*mangiando*) — Chi?

FEDERICO — Assunta?

DONN'EMILIA (*mangiando*) — Assunta Spina. E che spina!

VOCE DI USCIERE — Giovanni Mazzarella!

VOCE NELLA FOLLA — Presente! (*Entra un uomo nella Quinta sezione. L'usciere chiude la porta*).

DONN'EMILIA (*a Federico*) — Quest'Assunta — per farvi capire — convive da quasi tre anni con questo don Michele, ch'è un macellaio e sta abbasso alle Cavaiole.

FEDERICO (*con atto di sprezzo*) — Non più, basta!

DONN'EMILIA — E perché? Avete qualcosa da ridire? Ma adesso i macellai, sapete, mantengono una donna meglio dei signori.

FEDERICO — Già: e poi le tagliano la faccia!

DONN'EMILIA — Don Federico: non facciamoci maestri. Ecco qui, io sono donna, e dovrei pren-

dere le parti delle donne. Ma, questa volta, Assunta lo ha proprio voluto lei. Neh, ditemi un poco: quella non aveva cielo per guardare e terra per camminare; e lui ha preso e le ha fatto ogni cosa: vesti, scarpe, sottanine, camicie, l'armadio, lo stipetto. Basta, vi ripeto che le ha fatto un poco di tutto, proprio di tutto.

FEDERICO — Va bene, ma...

DONN'EMILIA — No! E sentite. Volle che le aprisse una bottega di stiratrice a Sant'Aniello, e questo don Michele piglia...

SGUEGLIA (*che ascolta anche lui*) — ... e gliel'aprì.

DONN'EMILIA — Il padre è un vecchio rimbambito che non è più buono neppure da ardere come ceppo. Faceva il cuoco nella trattoria della Bella Napoli, e il principale lo dovette mandar via per disperazione. Allora Assunta lo volle far mettere alla trattoria del Rebecchino, e don Michele piglia...

TORELLI (*che ascolta anche lui*) — ... e ce lo mise.

DONN'EMILIA — E poi, non vi dico, ora a Posillipo, ora a Secondigliano, un altro giorno al ristorante di Pallino, scampagnate qua, divertimenti là, gelati, dolci, «zeppole» di San Giuseppe. Ah! e che volete saperne? (*Rompe un altro pezzetto di cioccolata*) Questa cioccolata da lei l'ho avuta.

FEDERICO — E tutto questo amore è finito con uno sfregio alla faccia.

DONN'EMILIA — Amore? Eh! (*Ironica. Mette in bocca un altro pezzo di cioccolata*) Amore! (*Si leva*).

FEDERICO — No?

DONN'EMILIA — Cioè, lui, lui le ha sempre voluto bene.

FEDERICO — E lei?

DONN'EMILIA — E lei, lei... Volete sapere la verità? Io quest'Assunta non l'ho potuta mai capire. Ogni tanto le gira la testa per qualcheduno, e, ogni tanto, per causa sua, qualche povero figlio di mamma passa un guaio.

FEDERICO — Ah? E' pericolosa.

DONN'EMILIA — E' strampalata, don Federico. E' una femmina assai curiosa. Vuol bene, non vuol bene, s'accende, si spegne: ora la potete stringere in una mano, ora vi scivola e sfugge come un'anguilla. Ah!

FEDERICO — E' interessante.

DONN'EMILIA — E' civetta!

FEDERICO — Già. Ma un certo genere di civetteria...

DONN'EMILIA — Sicuro: avete ragione. Tutti quanti le vanno dietro. E pur io, le voglio bene. Neh, come si spiega?

FEDERICO — Ma perché le ha tagliata la faccia?

DONN'EMILIA — Come! Quella s'era messa a fare la commedia con una guardia di Pubblica Sicurezza! Nello stesso quartiere! Ma sta bene? (*La porta della Quinta sezione si schiude. Qualcuno esce. Esce Tina seguita da Pesce che le fa l'asino. Si ode, appena s'apre, la voce dell'avvocato*).

VOCE DELL'AVVOCATO — Sì, o signori! Lo scoppio della passione in un'anima ribelle, ma sincera! (*La porta vien chiusa. Non si ode più la voce*).

DONN'EMILIA — Chi sta parlando?

FEDERICO — L'avvocato.

DONN'EMILIA — E Tina dov'è? Tina! Tina!

SGUEGLIA (*seccato*) — Tina! Tina! (*Si rimette a scrivere*).

TINA (*dal fondo, seguita da Epaminonda*) — Mammà?

DONN'EMILIA — E vieni qui. Levati di mezzo alla folla!

TINA — Mammà, sta parlando l'avvocato! Io lo voglio sentire. (*Riapre la porta e rientra nella Quinta sezione, seguita da Pesce; si ode daccapo la voce dell'avvocato*).

DONN'EMILIA (*a Tina*) — Vieni qui!

VOCE DELL'AVVOCATO — E non a caso, o signori, ho citato il verso di quel poeta che, inneggiando al ribollente Vesuvio... (*La porta si chiude. Non s'ode più la voce*).

DONN'EMILIA (*ascoltando*) — Che dice? Il Vesuvio? E che c'entra il Vesuvio?

FEDERICO — Eh, va bene! Quello è «paglietta», un avvocatucolo, vuol vincere la causa e ci fa entrare il Vesuvio, Pompei, la Grotta di Pozzuoli. Eh! E chi sa da quanto tempo avranno fatta pure la sentenza.

DONN'EMILIA — Ah, forse vorrà intendere che questo don Michele è come il Vesuvio, che butta fuoco.

FEDERICO — Perché, anche don Michele butta fuoco?

DONN'EMILIA — Mena cortellate, don Federico!

FEDERICO — Meglio, meglio! (*Campanello della Quinta sezione. Mormorio là dentro. La porta si apre*).

DONN'EMILIA — E' buono come il pane, ma quando gli è scesa la benda innanzi agli occhi è un animale.

FEDERICO — Meglio, meglio.

DONN'EMILIA — Eh, meglio, meglio! E tiene addosso già altri due ferimenti!

FEDERICO — Recidivo? Meglio!

DONN'EMILIA (*volendo entrare nella Quinta sezione*) — Scusate, voglio vedere dove si è cacciata Tina.

FEDERICO (*trattenendola*) — Aspettate, sentite.
VOCE DI USCIERE (*dalla Quinta sezione*) — La Corte! (*Mormorio, poi silenzio profondo*).
FEDERICO (*di fretta, sottovoce a donn'Emilia*) — Sentite bene... donn'Emilia. Voi a me... Voi mi sapete...
DONN'EMILIA (*sorpresa*) — Che è, neh, don Federico?
FEDERICO — Voi mi sapete per scapolo... Avete capito?
DONN'EMILIA (*sorpresa e confusa*) — E perché? (*Risuona un alto grido nella Quinta sezione*) «Ah! Figlio mio! Figlio mio». (*Subito dopo, una scampanellata. Mormorio animato. Esclamazioni. La folla esce dalla Quinta sezione, parlando a voce alta*).

Scena settima

Assunta Spina è tra le prime a uscire dalla sezione. E' stravolta, atterrita. Si preme la mano sinistra sulla benda e la tiene ferma alla guancia. Agitando l'altra mano, a donn'Emilia che le si fa incontro, con voce rauca.

ASSUNTA — Due anni! Due anni! (*Si batte con la palma della destra in fronte*).
DONN'EMILIA (*spaventata*) — Davvero? (*Arrivano curiosi da destra a sinistra. Quasi contemporaneamente ad Assunta escono dalla sezione donna Concetta, Forturella, Filomena, Ernestina, Tittarello, Tina e Pesce che si affollano alla porta per vedere uscire Michele. Controscena di tutti. Gli uscieri Sgueglia e Torelli seguitano a scrivere. Michele esce subito tra due carabinieri e una guardia di Pubblica Sicurezza, ammanettato. I carabinieri si fanno largo tra la folla*).
VOCE DI USCIERE — Fuori! Fuori! Uscite!
CONCETTA (*cercando di avvicinarsi a Michele*) — Michele, Michele!
UN CARABINIERE (*scostandola e sospingendo Michele*) — Avanti. (*Michele Boccadifuoco passa tra i carabinieri, movendo verso la destra. La folla lo segue mormorando. Concetta singhiozza, trascinandosi a stento dietro di lui*).
CONCETTA (*vede Assunta, si fa largo tra le femmine che la sorreggono e, con le braccia levate le urla*) — Mi hai subissato un figlio. (*Le donne la trascinano via per la destra. Viano tutti per la destra. Il mormorio diminuisce a poco a poco*).

Scena ottava

Assunta, Ernestina, gli uscieri, Tina, donn'Emilia, Pesce, Federico. La folla continua a passare, in silenzio.

ASSUNTA (*sul davanti, come trasognata, a Ernestina che le sta vicino*) — Ernestina!... Due anni! Due anni!
ERNESTINA (*colpita anche lei*) — E chi se lo credeva?
ASSUNTA (*come tra se stessa*) — Due anni! (*Un silenzio. Don Federico s'è appoggiato col dosso alla tavola di Sgueglia. Donn'Emilia, Tina e Pesce fanno gruppo in fondo. Assunta e Ernestina stanno accanto alla tavola di Torelli*).
ERNESTINA (*a Assunta*) — Andiamocene.
ASSUNTA — Mi tremano le gambe. (*S'appoggia con la mano al tavolo di Torelli*).
ERNESTINA — Volete bere?
ASSUNTA — No.
ERNESTINA — Mettetevi a sedere (*Le offre una seggiola. Assunta siede. Donn'Emilia si fa avanti, muta, spiaciuta. Assunta leva gli occhi e la guarda*).
ASSUNTA (*a donn'Emilia*) — Due anni, donn'Emilia! Avete inteso?
DONN'EMILIA — Ma vedete! E quando mai per una tagliata di faccia si son dati due anni!
ASSUNTA — Era recidivo, donn'Emilia! E gli hanno calcolato anche gli altri due ferimenti che aveva fatti. (*Scuote la testa dolorosamente*).
DONN'EMILIA — Veramente? Ma qui sopra non si scordano di nulla! (*Un silenzio*).
ASSUNTA — Per due anni io non lo vedo più! (*China la testa fra le mani*).
FEDERICO (*addossato al tavolo di Sgueglia, guardando Assunta*) — Macché! (*Assunta leva la testa e lo guarda. Federico, facendosi una sigaretta, tranquillamente*) Se resta a Napoli, siete sempre padronissima di vederlo almeno due volte al mese.
ERNESTINA (*ad Assunta*) — Avete inteso? (*A Federico*) Veramente, neh, signore?
ASSUNTA (*continua a guardare Federico*) — Ma perché? Possono pure mandarlo fuori?
FEDERICO (*continuando a farsi la sigaretta*) — Eh! molto probabilmente.
ERNESTINA — Dove possono mandarlo?
FEDERICO — Che so? a Capua, a Salerno, al carcere d'Avellino. Secondo... (*Accende la sigaretta e contempla Assunta, sottocchi. Assunta scuote la testa, con gli occhi a terra, come meditando sgomentata. Federico dopo un silenzio e senza guardare Assunta*) Salvo qualche impegno... Per mezzo del quale potrebbe restare anche a Napoli.
ERNESTINA (*toccando il gomito a Assunta che guarda Federico*) — Avete inteso?
ASSUNTA (*a Federico, ansiosa*) — Può restare a Napoli?
FEDERICO (*guardandola*) — Dipende. (*Assunta si*

leva. Egli le si accosta lento. Sottovoce) Tutto si può fare! (*Un silenzio*) Tutto si può accomodare! (*Più sottovoce*) Io posso acconciare anche fatti più grossi di questo.

ASSUNTA (*dubbiosa, fissandolo*) — E voi chi siete?

FEDERICO (*grazioso*) — Un vostro ammiratore.

TORELLI — (Ntrànchete!).

ASSUNTA (*senza comprendere*) — Come?... Chi siete? (*Donn'Emilia si avvicina, curiosa*).

FEDERICO — Un amico di donn'Emilia.

DONN'EMILIA (*sorpresa e seccata*) — Che tu possa passare un guaio!

FEDERICO (*facendo segno a donn'Emilia*) — Donn'Emilia!...

DONN'EMILIA (*accostandosi, interdetta*) — Già: ci conosciamo. Uh! Da tanto tempo!

FEDERICO (*battendole lievemente e familiarmente sulla spalla*) — Donn'Emilia mi conosce da piccolo. Donn'Emilia... quando mi ammoglio... il primo figlio che avrò... (*con intenzione*) me lo dovete prendere voi.

DONN'EMILIA — Onore e piacere! (Che ti possano ammazzare! Quello ne ha già due!).

ASSUNTA (*sottovoce a donn'Emilia, mentre Federico s'accosta a Tina e ad Epaminonda e si mette a parlare con costoro*) — Chi è questo giovane?

DONN'EMILIA (*sottovoce*) — E' un impiegato di qui sopra.

ASSUNTA (*sottovoce*) — Avete inteso che ha detto?

DONN'EMILIA (*sottovoce*) — No... in verità. (*Vedendo che Federico si riavvicina*) Neh, Tina! Ce ne vogliamo andare?

TINA (*a cui Pesce continua a far l'asino*) — No, mammà. Voglio vedere come finisce la causa di quel cafone!

DONN'EMILIA — Ma che cafone vai dicendo! Andiamocene!

VOCE DI USCIERE (*dall'Ottava sezione*) — Aniello Battaglia!

VOCE DALLA FOLLA — Presente! (*Un prete entra nell'Ottava sezione*).

PESCE (*a donn'Emilia*) — Sentite, io aspetto un amico. Fra dieci minuti, se permettete, sarò libero, e mi procurerò il piacere d'accompagnarvi.

DONN'EMILIA — Ma voi dove abitate? (*Restano a parlare in fondo*).

FEDERICO (*si avvicina rapidamente a Assunta e le dice piano e subito*) — Volete che m'incarichi io di ottenere che... il vostro amico... resti a Napoli?

ASSUNTA (*commossa*) — Voi dite sul serio?

FEDERICO — Volete?

ASSUNTA (*c. s.*) — E che cosa occorre? Che vi debbo dare? (*Il dialogo segue rapido e basso. Torelli, di volta in volta, presta orecchio, lasciando di scrivere*).

FEDERICO — Niente.

ASSUNTA (*sorpresa e incredula*) — Come? Niente? (*Un silenzio*) Ci vogliono denari, lo so... (*Risoluta*) Ma io m'impegno l'oro, m'impegno le rosette, faccio un debito... non ci pensate! Dite!... Quanto ci vuole? (*Lo afferra pel braccio*).

FEDERICO (*dolcemente*) — Vi ho detto che non occorre. (*Campanello dalla Quinta sezione. La folla vi accorre, entra o si ferma davanti la porta*).

ASSUNTA (*a Federico, quasi tremante, sottovove*) — Sentite... E dite!... Parlate!... Non ci vogliono mezzi? (*Federico fa spallucce*) No?... E voi me lo fate per nulla?

FEDERICO — Proprio per niente.

ASSUNTA — Voi fate restare Michele a Napoli?

FEDERICO — Sì.

ASSUNTA (*dubbiosa, tornando a pigliarlo pel braccio*) — E se lo mandano fuori? (*Federico fa segno, con gli occhi e col capo, di no. Assunta incalzando*) E... non volete... niente? (*Federico la guarda con intenzione. Assunta pare indecisa, sempre dubbiosa. Lo guarda. Guarda Torelli che sorride. Torna a fissare Federico. Comprende*) Ah!... (*Con gli occhi spalancati guarda Federico. Sorride, amaramente. Gli mettte la mano sul braccio*) Allora... sapete? vi ringrazio.

FEDERICO — E di che?

ASSUNTA (*sorridendo, amara, ironica e dominandosi*) — Grazie, grazie... Speriamo che resti a Napoli. (*Siede al tavolo di Torelli*).

FEDERICO (*fa un gesto di disappunto. Poi, freddamente, con indifferenza*) — Come volete.

TORELLI (*tra sé, rimettendosi a scrivere*) — Palla corta! (*Federico si rimette a sedere alla tavola di Sgueglia, che è come assorto e si tiene la testa fra le mani. Di volta in volta e sottocchi Federico guarda Assunta, che pare non voglia incontrarsi col suo sguardo. Donn'Emilia, Tina e Pesce discorrono più in fondo*).

FEDERICO (*scherzando con un quadrello che è sul tavolo di Sgueglia, a costui*) — Che si dice, don Diodato?

SGUEGLIA (*seccato, levando la testa*) — E che si deve dire? Uffà!...

FEDERICO — State di malumore?

SGUEGLIA (*tentennando il capo*) — Eh, caro don Federico! Vedete, io sto qua... ma la mia testa si trova in un'altra parte. Mia moglie, incinta, è uscita di conti da sette giorni.

FEDERICO — Bravo!

SGUEGLIA — Bravo, sì? davvero?

FEDERICO — E che paura avete?
SGUEGLIA — Come, che paura avete? Quella può sgravarsi da un momento all'altro!
FEDERICO — Be'?
SGUEGLIA — E chi l'assiste?
FEDERICO — Già. Avete ragione. Guai del matrimonio. Sapete chi è veramente libero, felice, padrone di se stesso? (*Con intenzione guardando Assunta, sott'occhi*) Chi non è ammogliato.
SGUEGLIA — E lo dite a me?!...
ASSUNTA (*a Ernestina*) — Mi pare d'aver intesa la voce di Tittarello...
ERNESTINA — Infatti, eccolo qua. (*Assunta si leva, curiosamente*).

Scena nona

Tittarello da destra e detti.

TITTARELLO (*facendosi largo tra la folla*) — Neh, per favore, la Quinta sezione dove sta?
DONN'EMILIA (*avanzandosi*) — Che è, neh Tittarello?
TITTARELLO — Donna Concetta ha perso il fazzoletto di seta là dentro!
DONN'EMILIA — Eh! mo ne trova due!
PESCE (*indicando la Quinta sezione a Tittarello*) — Lì, lì, domandate all'usciere.
TITTARELLO (*facendosi largo davanti alla Quinta sezione*) — Neh, permettete, permettete! (*Entra là dentro*).
ASSUNTA (*a Ernestina, sottovoce*) — Quand'esce di là dentro, domandagli se Michele sta ancora abbasso.
ERNESTINA — Purché non mi faccia qualche parte! (*Tittarello esce dalla Quinta sezione*).
ASSUNTA (*a Ernestina, spingendola*) — Eccolo là!...
TITTARELLO (*allegramente, col fazzoletto di seta in mano, mostrandolo a donn'Emilia*) — Ho trovato il fazzoletto! Lo teneva l'usciere.
ERNESTINA — Senti, Tittarello. (*Tittarello si ferma e si volta*) Don Michele sta ancora giù?
TITTARELLO — Sta nella stanza dei carabinieri.
ERNESTINA — Ah? (*Ad Assunta, sottovoce*) Avete inteso?
TITTARELLO (*vedendo Assunta*) — Dovreste scendere abbasso ora! Non scendete, se no fate scatenare il quarantotto.
ASSUNTA — Anche la mamma sta abbasso?
TITTARELLO — Chi? Quella pare la Vergine delle sette spade!
DONN'EMILIA — Poveretta!
TITTARELLO — E mo che ha inteso che don Michele lo manderanno fuori, le è venuto una specie d'insulto!... (*Federico s'accosta a udire*).
ASSUNTA (*tremante, balbettante*) — Chi?... Dove?... Fuori?...
TITTARELLO — Ha detto il maresciallo dei carabinieri che al carcere di Santa Maria Apparente e a quello di Sant'Efremo non ci stanno più posti. Tutti i condannati d'oggi vanno ad Avellino...
VOCE DA LONTANO — Tittarello!...
TITTARELLO — Eccolo!... L'ho trovato... Neh, permettete. (*Via in fretta, gridando*) L'ho trovato!... (*Pesce indica a Tina la Quinta sezione, e vi si avviano*).

Scena decima

Assunta, barcollante, s'appoggia con la mano allo spigolo della tavola di Torelli, Ernestina la guarda, in silenzio. Don Federico finge di leggere un giornale che Sgueglia ha sul tavolo.

DONN'EMILIA (*accostandosi a Assunta*) — Che ha detto? Che lo mandano fuori? (*Assunta fa segno di sì, con gli occhi e col capo, come atterrita*) Sentite... io mo scenderei per sapere se è vero, ma non mi voglio incontrare con la mamma. Quella m'ha visto parlare con voi... (*Vedendo che Assunta non le dà retta e rimane come a meditare, con gli occhi fissi*) Ma vedete! Mi dispiace proprio... (*Lentamente si allontana per raggiungere Tina, in fondo*).
FEDERICO (*a donn'Emilia, sulle mosse di andare via anche lui*) — Donn'Emilia, ve ne venite? Io me ne vado... (*Assunta si volta e lo guarda, irresoluta. Lentamente si rimette a sedere*).
DONN'EMILIA (*a Federico*) — Aspetto Tina, don Federico. E poi, per verità, non vorrei incontrarmi con la mamma di questo don Michele... Stanno ancora giù tutti quanti...
FEDERICO — Scenderemo per l'altra scala.
DONN'EMILIA — Ah, c'è un'altra scala? Bene, mo ce ne andiamo. Tina!... Dove sta?... Tina! Tina! (*S'allontana, chiamandola. Un lampista viene ad accendere il fanale che pende dalla volta*).
ASSUNTA (*sottovoce a Ernestina*) — Ora tu scendi e aspettami alla bottega. (*Ernestina si allontana per la destra. Torelli si mette ad accomodare le sue carte. Sgueglia si rimette a scrivere. La scena è quasi vuota e silenziosa*).
FEDERICO (*a Sgueglia*) — Don Diodato, mantenetevi forte.
SGUEGLIA — Ve ne andate?
FEDERICO — Ho da fare. V'auguro che tutto riesca bene.
SGUEGLIA — Eh, caro don Federico! Stiamo in mano a Dio. Buone cose anche a voi. (*Federico si scosta dal tavolo di Sgueglia, si volta verso l'arcata a destra e vi s'incammina. Passa davanti a Assunta,*

senza guardarla, lento. Assunta ha gli occhi altrove, ma appena Federico è passato li leva e lo segue con gli occhi. Federico sta quasi per raggiungere l'arcata. Assunta si leva).

ASSUNTA — Psst!

FEDERICO (*si volta. S'è arrestato. Pare sorpreso. Si punta la mano in petto*) — A me.

ASSUNTA — Sentite. (*S'è scostata dalla tavola di Torelli. Don Federico torna, lento, accostandosele. La scena segue fra i due brevemente, con parole rapide, quasi sottovoce*) Voi... poco prima... m'avete detto che potevate farlo restare a Napoli...

FEDERICO (*con un sorrisetto*) — Quel vostro amico?

ASSUNTA (*senza badargli, vivamente*) — Io voglio farlo restare a Napoli!

FEDERICO — Va bene.

ASSUNTA — Lo potete fare?

FEDERICO (*c. s.*) — Per voi si fa tutto. (*La guarda. Assunta evita lo sguardo*) Soltanto... Bisogna pensarci subito.

ASSUNTA (*impaziente*) — Bene, dove possiamo parlarne?

FEDERICO (*guardingo, voltandosi intorno*) — Qui no. (*Mormorio dalla sinistra nelle scene. Il mormorio cresce sempre durante il dialogo di Assunta e Funelli*).

ASSUNTA (*con uno sforzo, sottovoce*) — A casa mia?

FEDERICO (*ha un lampo di speranza negli occhi. Si domina*) — Anche adesso. (*Il mormorio cresce*).

ASSUNTA (*rapidamente*) — C'è un'altra scala? (*Indicando quella a destra*) Di là non voglio uscire!

FEDERICO — L'altra scala è lì... (*Indica a sinistra. Assunta pare indecisa, tormentata. Si volta a destra e a sinistra come per accertarsi che non l'hanno udita. Sgueglia e Torelli seguitano a scrivere, ma la sorvegliano e si ammiccano*) Dunque?

ASSUNTA (*decisa*) — Andiamo. (*Il mormorio si avvicina. Assunta spinge lievemente pel braccio don Federico. Viano per la sinistra*).

TORELLI (*leva lo sguardo e s'incontra in quello di Sgueglia*) — Che?

SGUEGLIA (*ammirato*) — Che bel servizio!

Scena undicesima

Gran baccano dalla sinistra. S'avanza di là una folla di gente, per lo più contadini. Sono tra costoro Santella e la figlia Menichella, piangenti, disperate. Le seguono il compare Tomaso, il prete e altri. L'usciere, con la toga sul braccio, insiste per farsi pagare. Movono tutti verso destra continuando a piangere e gridare.

SANTELLA (*con un lamento a distesa*) — E io tenevo un figlio e me l'hanno levato! Me l'hanno condannato, condannato... Uh!... figlio mio!...

MENICHELLA — Micalangelo bello e amato!

SANTELLA — Tenevo un figlio e me l'hanno levato!...

UN USCIERE — Aspettate! Dovete pagare la toga!

SANTELLA E MENICHELLA — Micalangelo mio!...

L'USCIERE — Pagate la toga! (*Esce con loro. Continuano i pianti fino a quando spariscono traversando la scena*).

DONN'EMILIA (*che è seguita da Tina e da Pesce*) — Mamma mia! Andiamocene. Io sono tutta stordita.

TINA — Mo... Fate passare la folla...

UNA RAGAZZA (*dalla destra, correndo, va alla tavola di Sgueglia*) — Signore, signore! (*Sgueglia fa un salto sulla sedia*) Correte a casa! A vostra moglie son venute le doglie! (*Sgueglia si leva precipitosamente. La sedia cade*).

SGUEGLIA — Madonna del Carmine!... (*Torelli si leva, si accosta*).

LA RAGAZZA — Venite! Venite! (*Mormorio dalla destra. Il mormorio s'avvicina*).

SGUEGLIA (*rassettando le carte in fretta e furia*) — E la mammàna?

LA RAGAZZA — E questo è il guaio! La mammàna è andata a Pozzuoli!

SGUEGLIA (*si dà un pugno in testa*) — Tu che dici?

DONN'EMILIA (*a Sgueglia, in fretta*) — Neh, scusate, don Federico se n'è andato?

SGUEGLIA (*si precipita su donn'Emilia*) — Voi siete levatrice?

DONN'EMILIA — Autorizzata! (*Con orgoglio*) Diploma dell'Università...

SGUEGLIA (*l'afferra e la trascina*) — Andiamo! Venite!

DONN'EMILIA — Dove? Aspettate!... Chi vi conosce?

SGUEGLIA — Andiamo, andiamo! se no io passo un guaio! (*La trascina. Arriva gran folla dalla destra. Dei popolani si portano in mezzo un detenuto dichiarato libero. Urli, feste, gioia, battimani. Scampanellate dalle varie sezioni. Voci di uscieri che scacciano la folla*).

DONN'EMILIA — Piano!... Tina!... Signor Pesce!...

PESCE — L'accompagno io! Non ci pensate!...

SGUEGLIA (*trascinando donn'Emilia*) — Andiamo! Vi prendo la carrozzella! (*S'incontrano nella folla, che viene dalla destra e che grida*: A libertà! A libertà! Viva il presidente! *Battimani*).

VOCE DI SANTELLA — E io tenevo un figlio e me l'hanno levato!... me l'hanno condannato! Condannato.

VOCE DI DONN'EMILIA — Tina! Tina!... (*Scena popolata, romorosa. Cala la tela, rapidamente, mentre Torelli e il suo giovane continuano a piegare il tappeto sulla tavola*).

ATTO SECONDO

Il larghetto Sant'Aniello a Caponapoli, ove è la casa di Assunta, una bottega da stiratoria, che dà sul larghetto. A destra dello spettatore è una piccola credenza, addossata alla parete e guarnita di porte a vetri. Dentro vi sono i piatti, le bottiglie, le posate, ecc... Subito dopo segue la porticella della stanza ove Assunta dorme. Appresso è quella dell'antico pozzo.

Addossato alla parete, di fronte allo spettatore verso destra, è un comò guarnito di tutto quello che si usa mettervi sopra. Sul comò, attaccato al muro, è un quadro di un santo. A sinistra del comò pende dalla parete uno specchio senza cornice, e sopra lo specchio è una finestretta a vetri, che dà sulla via e dalla quale entra maggior luce. Nel mezzo della stessa parete di fondo è la porta a vetrate che dà sulla via. Appresso, verso sinistra, è attaccata al muro una corda, dalla quale pendono camicie stirate. La parete a sinistra dello spettatore è interrotta pur da una medesima corda dalla quale pure pendono camicie stirate. A sinistra dello spettatore è il lungo tavolo per la stiratura. Seggiole, conchette verdi, tutto quello che occorre a una bottega di stiratrici. Sono le nove della sera. E' l'antivigilia di Natale.

Scena prima

Olimpia, Rachele, Ernestina e Fortunatina stirano. La ragazzetta Michelina risciacqua colletti in una conchetta presso la quale è accovacciata. La guardia Marcuso è seduta presso alla tavola e fa l'asino a Rachele. La guardia Flaiano, in piedi, muto, sta accanto al comò.

ERNESTINA (*stira e canta*) —
Cumpagnò, si mme vuo' bene,
nan ce serve 'o lietto 'e sposa!
Ncopp'a ll'èvera addirosa...

LE ALTRE — *E' cchiù ddoce a sta' cu te!...*

MARCUSO (*dondolandosi sulla sedia e facendo l'occhio a Rachele*) — *E' cchiù dduci a sta' cu tia.* (*Rumore di ferri che battono sui coltelli*).

MICHELINA (*entusiasmata, levando le mani dalla conchetta e battendo palma a palma*) — Benòoo!...

OLIMPIA (*a Michelina*) — Gué! Gué!

UNA VOCE (*dalla via, lontana*) — Sparate! Sparate!...

MARCUSO (*a Olimpia*) — E lasciatela cantare.

OLIMPIA (*a Marcuso*) — Ah! Ah! e come vi dondolate anche voi! State attento a non cadere dalla sedia!

MARCUSO — Dondolare? Come sarebbe a dire?

MICHELINA (*sciacquando i colletti*) — Sarebbe a dire che non dovete fare il pomicione, il «farenello».

OLIMPIA (*seccata*) — Oh oh! E tu fa' quello che devi fare, tu. (*Alle ragazze*) Andiamo, ragazze, che è notte!

RACHELE (*a Michelina*) — Ma guarda se queste pettegole non escono sempre in mezzo!

MICHELINA — E già! Pettegola! E che ho detto?

RACHELE — E fa' quello che devi fare.

ERNESTINA — Va', va' a spegnere la stufa! (*Michelina s'asciuga le mani ed esce. Si sente il rumore della stufa ch'ella vuota e su cui batte*).

OLIMPIA (*a Ernestina*) — Ernestina, dammi questi colletti. (*Ernestina le porge dei colletti stirati. Olimpia li conta. Le ragazze stirano e chiacchierano*).

MARCUSO (*cavando dal petto un mezzo toscano e la scatoletta dei cerini*) — Dunque? Che ha detto lei che io faccio il farenello?

OLIMPIA (*rilegando i colletti con un filo rosso*) — Nossignore. Ma perché? Siete forse andato in collera? Mi volete arrestare?

RACHELE — Qui stanno pure i polsini.

OLIMPIA — Mettili qua. (*Prende i polsini*).

MARCUSO — Arrestare lei? (*Accende il mezzo toscano*) Lei no. (*Lancia una boccata di fumo*) Ma se mi viene a taglio il suo amoroso, le faccio vedere che lo faccio dormire una notte su un tavolaccio.

OLIMPIA — Davvero?!... Sentite don... come vi chiamate...

MARCUSO — Marcuso Sante a obbedirvi.

OLIMPIA — Sentite, don Marcuso, l'innamorato ...di me... (*Si batte il petto con la punta delle dita*) si fa i fatti suoi, e non ha avuto mai a che fare col tavolaccio! (*Michelina rientra portando la stufa. La va a mettere in un angolo*).

ERNESTINA — Neh, ma che è questo tavolaccio?

MICHELINA — Vuol dire il letto dei carcerati: senza materasso. (*Scuote il suo grembiule*).

OLIMPIA (*a Marcuso*) — E sì... Don Marcuso, per regola vostra...

MARCUSO (*ridendo*) — Zitta, bellezza, scherzai.

ERNESTINA — E voi scherzate sempre?

FORTUNATINA — Vedete il compagno vostro come si sta zitto e quieto? (*Addita Flaiano, che sorride. Marcuso si volta a guardarlo*).

ERNESTINA — Neh, quali sono i colli del brigadiere?

MARCUSO (*a Flaiano*) — Guarda (*Si alza Flaiano,*

s'accosta al banco e guarda i colletti che gli mostra Ernestina).

ERNESTINA — Sono questi?

FLAIANO — Sì.

ERNESTINA — E tenete. Uno, due, tre, quattro, cinque e sei.

FLAIANO — E tre paia di polsini.

FORTUNATINA (*passa i polsini a Olimpia*) — Tenete: tre paia.

OLIMPIA (*a Flaiano*) — Favorite: uno, due e tre... (*Lo guarda*) Voi pure siete della Sicilia?

FLAIANO (*con un sorriso*) — Abruzzese.

OLIMPIA — E al paese vostro non si parla, è vero?

FLAIANO (*come sopra, con colli e polsi fra le mani*) — Sì... si parla...

MARCUSO (*tornando a sedere accanto alla tavola*) — Lo lasci stare.

FORTUNATINA — E mo si siede un'altra volta!

ERNESTINA (*a Flaiano*) — Ma voi a che pensate?

FORTUNATINA — E a chi ha da pensare? All'innamorata.

OLIMPIA — Come si chiama?

MARCUSO — Lo lasci stare!

FORTUNATINA — E che male c'è? Come si chiama?

FLAIANO (*ingenuo e serio*) — Regina.

FORTUNATINA — Ah?... Gué, e che bei nomi tengono lassù in Abruzzo! Regina! E voi come vi chiamate? (*Marcuso s'è messo a chiacchierare con Rachele*).

FLAIANO — Flaiano Marcello.

ERNESTINA (*ridendo*) — Uh! Marcello!

OLIMPIA (*a Ernestina*) — E perché? Se l'innamorato mio si chiamasse Marcello, sai quanto gli vorrei più bene!

ERNESTINA (*a Flaiano*) — E bravo! Marcello e Regina! (*Batte il ferro su un colletto*).

FORTUNATINA — Amanti e sposi! (*Batte un ferro su un colletto. Nel lontano, un suono di zampogna e di ciannamella*).

VOCE LONTANA — Sparate! Sparate!... Due bengala per un soldo!...

ERNESTINA (*a Flaiano*) — Le sentite come suonano belle le zampogne? Al paese vostro ci stanno le zampogne? O fate Natale sotto la fornacella?

FLAIANO (*un po' triste, un po' commosso, e come in uno scatto, a Ernestina*) — E che ti credi che vengo dal paese dei selvaggi? Il paese mio è Pescara. E' città di marina, e se vedessi che marina! Tutta verde che si fa di cento colori, e non è come il mare vostro che è sempre turchino! E i sampognari sì che ci vengono, a Natale! Se ne salgono dal basso della marina, alla mezzanotte, e suonano le zampogne e la buona notte. E stanno aperte le cantine, e si spande la neve bianca bianca, e riluce la luna chiara, che sta in mezzo al cielo e sopra la marina. Le abbiamo sì, le zampogne — e abbiamo le campane che suonano a distesa, e alle campane di Pescara rispondono le campane di San Rocco e di Castellammare e di Spoltore. E riluce la luna sopra la neve della Maiella — e dentro la chiesa rilucono tutte le candele accese... (*Durante tutto questo parlato le zampogne lontane suonano sempre: tutte le ragazze intente smettono di stirare; Michelina mangiucchia un pane e ascolta anche lei*).

ERNESTINA — E bravo don Marcello! Guarda un po' che ci teneva in corpo! (*Le zampogne smettono*).

MARCUSO (*alzandosi, a Marcello*) — Andiamo, su. (*Salutando Rachele*) Vossìa, benedica! (*Poi alle altre*) Ragazze, picciotte, buon Natale! (*A Marcello*) I colletti li hai presi?

MARCELLO (*mostrando i colletti*) — Qua.

MARCUSO — E così li porti?

OLIMPIA (*a Michelina*) — Piccola, piglia un giornale. (*Michelina s'asciuga le mani al grembiale e cerca un giornale sul comò*).

MARCUSO (*a Olimpia*) — Amara siete!

OLIMPIA — Non fa niente. Io sono amara e qualche altra è dolce.

RACHELE (*a Ernestina, sottovoce, indicando con l'occhio Olimpia*) — Ah! non si può proprio sopportare.

ERNESTINA (*a Rachele, sottovoce*) — (Non darle retta!).

MICHELINA (*col giornale*) — Il giornale.

OLIMPIA (*vi avvolge colletti e polsi e li porge a Flaiano*) — Favorite.

MARCUSO — Due altri colletti ci devono essere.

ERNESTINA — E ve li daremo dopo Natale.

MARCUSO — Domani no?

FORTUNATINA — Domani è la vigilia. Dobbiamo mangiarci il capitone!

MARCUSO — E buon pro vi faccia. Me ne vado. (*A Rachele*) Addio, morettina!

OLIMPIA — Andate, andate! La Madonna v'accompagni!

MICHELINA (*mangiando*) — E sant'Onofrio peloso!

OLIMPIA (*mentre le due guardie vanno via, alle ragazze*) — Sbrighiamoci a chiudere; su, leste. (*A Michelina*) Hai portata dentro la stufa?

MICHELINA (*indicandola nell'angolo*) — La vedete là.

OLIMPIA — E su, andiamo (*A Michelina*) Va' fuori a vedere che ora è. (*Alle ragazze mentre esse sbarazzano la tavola e ammucchiano i ferri e qualcuna si va a mirare allo specchietto e qualche altra*

si rassetta) Facciamo questi conti subito subito. (*A Ernestina*) Tu quanto devi avere?

ERNESTINA (*che si mette un grembiule*) — Due lire e sei soldi.

RACHELE — Sei soldi sono miei.

ERNESTINA — Neh? E perché.

RACHELE — E che è, la pizza di ieri non te la ricordi? Io cacciai sei soldi per te e due soldi per Fortunatina.

FORTUNATINA (*che dalla soglia della bottega guardava fuori, rientrando*) — Che ha fatto Fortunatina? (*S'acconcia al collo un boa nero*) Gué, sapete, è uscita una bella luna!

OLIMPIA (*seccata impaziente*) — E andiamo, su, andiamo. (*S'accostano in gruppo alla tavola e fanno i conti. Olimpia distribuisce il denaro. A voce alta, chiamando Michelina, verso la porta*) Michelina, Michelina: sfaticata, fune al collo! E guarda se si muove!... Michelina, Michelina!

MICHELINA (*accorrendo dalla via*) — Sono qui... Ora sta venendo anche la principale.

Scena seconda

Assunta entra per la prima, quasi in fretta, e dà uno sguardo attorno come se cercasse qualcuno: poi viene più avanti disillusa. Entra donn'Emilia dimessamente vestita e con aria triste, un ombrello in mano e il manicotto. Cerca una sedia e si mette a sedere, con le spalle rivolte al comò. Resta silenziosa e pensosa.

ASSUNTA (*a Olimpia buttando la giacca sul tavolo*) — E' venuto qualcuno?

OLIMPIA — Io non ho visto nessuno. (*Alle ragazze*) Neh, ragazze, è venuto qualcheduno?

RACHELE — No... (*Le altre spallucciano*).

ASSUNTA (*seccata e nervosa*) — E che fate qui? State ancora qui?! (*Accende il lume sul comò. Donn'Emilia prende una seggiola e siede a destra, pensosa*).

OLIMPIA — E se non venivate voi! (*A Michelina che è salita sulla tavola e fa per smorzare il lume*) Smorza, smorza.

ASSUNTA (*agitata, va a guardare accanto alla credenza*) — E quell'ombrello che stava qui, chi se l'è preso?

OLIMPIA — Quale ombrello? (*Si volta alle compagne come per interrogarle*).

MICHELINA (*che ha smorzato il lume e scende dalla tavola*) — Sì, ci stava un ombrello. L'ho portato dentro... (*Indica la stanza interna. Assunta va a quella porta e l'apre. Ne esce subito con un ombrello che appoggia accanto alla credenza. Un silenzio. Le ragazze si guardano in faccia e si fanno segno, come per incoraggiarsi ad andar via*).

OLIMPIA (*decidendosi*) — Donn'Assunta, noi ce ne andiamo... Vi lasciamo la buona notte. E fate buon Natale. (*Assunta la guarda e tentenna il capo*).

ERNESTINA — Buon Natale, donn'Assunta!

RACHELE — Buonasera. Buon Natale!

ASSUNTA (*mentre le ragazze escono salutando*) — Grazie, buonasera. Buon Natale anche a voi.

MICHELINA — Donn'Assunta, la chiudo la porta?...

ASSUNTA — Chiudi, chiudi (*Tutte le stiratrici escono, la porta si chiude. Si sente per un po' il loro chiacchierio fuori e qualche risata. Poi silenzio*).

Scena terza

Assunta e donn'Emilia. Assunta si volta verso la porta; lentamente le si appressa e la rinserra meglio. Ritorna sul davanti, lenta: s'accosta al tavolo e si appoggia ad esso col fianco destro e vi posa la mano destra. Resta pensosa, con gli occhi fissi nel vuoto. Donn'Emilia è seduta a destra dello spettatore, davanti al comò. Anche lei pare che mediti, triste, con gli occhi a terra e tentennando il capo e lisciando il manicotto. A un momento leva lo sguardo e guarda Assunta. Costei se ne avvede, si copre gli occhi con le mani e singhiozza piano.

DONN'EMILIA — Donn'Assunta? (*Assunta non le risponde; non la guarda. Scuote dall'alto in basso la testa. E' commossa: si piega, quasi. Donn'Emilia sospirando*) Eh! figlia mia!... Su questa terra non ci sono contentezze! (*Un silenzio. Scuotendo il capo e come parlando a se stessa*) Chi me l'avesse detto, pure a me! (*Torna a meditare*).

ASSUNTA (*raddrizzandosi*) — E va bene! (*Siede alla tavola, dall'altra parte. Vi poggia i gomiti. Col mento nelle mani, col pensiero altrove, guarda donn'Emilia, che pure la guarda e pensa a cose sue*).

DONN'EMILIA (*lenta, triste*) — Donn'Assunta, sapete che mia figlia... Tina... se n'è fuggita? (*Si morde il labbro inferiore per trattenere il pianto*).

ASSUNTA (*come uscendo dal suo sogno*) — Tina? (*Donn'Emilia scuote la testa per dire di sì*) Se n'è fuggita?

DONN'EMILIA (*assente col capo: poi con un risolino ironico, addolorato*) — Se n'è fuggita col macchiettista... Ve lo ricordate?... Già... Tina!... Tina!... Concettina... (*Piange, piano*) E mi ha lasciata sola... senza pietà... barbaramente!...

ASSUNTA (*coi gomiti sulla tavola, il mento nelle mani*) — Gesù!...

DONN'EMILIA — Eh!... E mo mi sono rimasti so-

lamente gli occhi per piangere, donn'Assunta. Vi ricordate com'ero allegra, che?... Quando si nominava donn'Emilia la mammàna, veniva da ridere a tutti! (*Ride convulsa*) E anche adesso ridono tutti quanti!... (*Con gli occhi nel vuoto e come interrogandosi a bassa voce*) E già... Le ha voluto dare una educazione? Le ha imparato a leggere e scrivere?... L'ha voluta fare sciantosa?... E prenditi questo!... (*Dopo un po'*) Che coraggio, Gesù! Ma come s'è cambiata, tutto ad un tratto, io non lo so! Era una ragazza così buona, donn'Assunta! E mi voleva tanto bene! E io le volevo tanto bene! (*Piange*) Guardate qui. (*Fruga nel manicotto: ne cava una corona del rosario e se la mette in saccoccia, ne cava un fazzoletto e se lo mette in saccoccia, ne cava, infine, una lettera. La va a leggere al lume che sta sul comò*) L'altro ieri m'ha scritto da Livorno: «Mia cara mammà, perdonatemi!... Io sono più infelice di quello che credete!» (*Piangendo*) E allora perché te ne sei fuggita?! E allora perché mi hai lasciata? E perché non te ne torni?... (*Singhiozzando*) Donn'Assunta, voi non vi potete immaginare, quand'io mi sveglio la mattina e non me la vedo vicina!... Già, chi dorme più? Chi si cucina più? Chi fa più niente? Vado mangiando per le trattorie... sola... come uno studente... (*Pausa*) Che dite? Tornerà?...

Assunta (*sordamente*) — Tornerà, tornerà. Tutto finisce. Gli uomini si seccano. (*Si leva*).

Donn'Emilia — Anche voi siete sfortunata, donn'Assunta. Io lo so.

Assunta — E' colpa mia. (*Un silenzio*).

Donn'Emilia (*lisciando il manicotto*) — Che fa quel galantuomo?

Assunta (*con un sorriso*) — Voi lo sapete. Mi lascia. (*Un silenzio*).

Donn'Emilia — Figlia mia, trovatene contenta! Quello non era cosa per voi...

Assunta (*scattando e avvicinandosele*) — Ma che v'ha detto? Che vuol fare? Che vi stava dicendo?

Donn'Emilia (*confusa*) — Chi? Quando?

Assunta — Mo!... Sotto Porta San Gennaro... Non stava parlando con voi?

Donn'Emilia — E chi lo nega?

Assunta — Be'! Che v'ha detto? Che vuol fare?... Parli chiaro. Che vuol fare? (*Le si è accostata assai da presso*).

Donn'Emilia — Mo! Un momento!... Voi che volete da me, neh! Donn'Assunta? Dio sa che core scuro io tengo, più del vostro!...

Assunta — E come quel Padreterno non mi sprofonda! Ma che vuol fare? Che fa?... Viene?... Non viene?... Se ne va? Mi vuol lasciare? Ma che v'ha detto?

Donn'Emilia — Ma ch'è successo? Io non ne so niente...

Assunta — Voi, che diceste lassù al Tribunale? Non ve lo ricordate? Diceste che Federico voi lo conoscevate, che era un buon giovane, che mi poteva aiutare...

Donn'Emilia (*levandosi*) — Io dissi questo? Donna Assunta, voi che dite? Voi, con un'altra testimonianza come questa, mi fate andare in galera.

Assunta (*ironica*) — Voi non sapete niente, è vero?...

Donn'Emilia — Io che posso sapere di quello che avete combinato, voi e lui?

Assunta (*faccia a faccia con donn'Emilia, sottovoce, rapidamente*) — Donn'Emilia, voi lo sapete! Voi siete l'unica persona che lo sa! Io sono stata buona a mantenere il segreto con tutti! Federico viene qui quando le ragazze non ci sono! La mamma di Michele non sa niente, non ha capito niente! Sa che io voglio far uscire il figlio dal carcere e don Federico, che viene da queste parti, va pure dalle parti sue per riflesso di Michele... (*Ride ironica*) Vedete che ho saputo fare, che? e io fingo di ridere, di piangere, di disperarmi. (*Ride*) Neppure una commediante. Ho avuto la faccia di andare a trovare Michele nel carcere sempre, sempre, fino a un mese fa... e Michele non sa niente! Io metto in pericolo la vita... per un altro, lo capite?... e quest'altro mi lascia, avete visto? Tutto, tutto s'è preso!... M'ha rovinata! M'ha rovinata! E mo mi lascia!... E fa bene! Fa bene! Fa bene! Io me lo merito!...

Donn'Emilia — Gesù! Gesù... L'antivigilia di Natale! (*Un silenzio*).

Assunta (*come tra se stessa*) — Tutto! Tutto! Tutto!...

Donn'Emilia — E don Michele quant'altro tempo deve scontare?

Assunta (*spaventata*) — Ancora tre mesi.

Donn'Emilia — E fra tre mesi?

Assunta (*con un risolino, scuotendo il capo*) — Non mi trova più.

Donn'Emilia — Ve ne andate? Voi sola?... E dove andate?

Assunta (*levando le spalle*) — Chi lo sa? (*Un silenzio*).

Donn'Emilia — Voi avete un ombrello di don Federico?

Assunta (*la guarda*) — Ve l'ha detto lui?

Donn'Emilia — M'ha detto che se lo veniva a prendere.

Assunta (*con uno scatto*) — Quando? Mo?

Donn'Emilia — Quando ha finito di giocare. Sta giocando nel caffè a Porta San Gennaro...

ASSUNTA (*dopo una pausa*) — Voi che strada fate?...

DONN'EMILIA — Mi ritiro, donn'Assunta. E' tardi... (*La guarda. Pausa*) Sentite... Se passo dinanzi al caffè, ve lo chiamo... Che dite?

ASSUNTA (*vivamente*) — Ditegli che gli devo parlare... Assolutamente! Necessariamente!

DONN'EMILIA (*si avvia alla porta di strada. Si arresta a metà del cammino. Guarda Assunta che è ricaduta nella sua meditazione e ha gli occhi a terra, muta, appoggiata al tavolo*) Donn'Assunta?... (*Assunta si volta, lenta*) Non ve la prendete con me...

ASSUNTA (*con un triste sorriso*) — E perché?

DONN'EMILIA (*commossa*) — Avete ragione... Io vi dovevo sconsigliare... (*Assunta sorride e scuote il capo dall'alto in basso*) Ma lo vedete?... (*Con voce in cui si sente il pianto*) Il Signore m'ha castigata!... (*Si avvia alla porta*).

ASSUNTA (*benevola*) — Andate, andate. (*Si accosta alla credenza, l'apre, si rivolta a donn'Emilia che è vicina alla porta*) Lo vedete? Io mo gli preparo la cena... (*Prende dalla credenza un tovagliolo e le posate*).

DONN'EMILIA (*sulla porta*) — Statevi bene...

ASSUNTA — Statevi bene. (*Donn'Emilia esce e rinserra le vetrate*).

Scena quarta

Assunta a un angolo della tavola spiega il tovagliolo e prepara il desco per due. Sulla tavola è il lume che ella vi porta dal comò. Quando ha finito, ella siede accanto alla tavola, pensosa. Un silenzio. Dopo un po' s'ode un rumore di passi nella via. Ella si leva, ma resta con le spalle rivolte alla vetrata. Si picchia lievemente ai vetri.

ASSUNTA (*frementе, ma senza voltarsi*) — Entra. (*La vetrata si spalanca. Sulla soglia appare Michele, e vi si arresta*).

MICHELE (*con un grido di gioia*) — Assunta!

ASSUNTA (*voltandosi, di scatto*) — Uh, Madonna! (*S'è levata, s'è arretrata. Ha gli occhi spalancati, pieni di meraviglia e di terrore*).

MICHELE (*ancora sulla soglia, con le mani sui fianchi, protendendo e scotendo il capo*) — Che?... Te l'aspettavi? (*Si volta e chiude a mezzo la vetrata*).

ASSUNTA (*si passa le mani sulla faccia stravolta*) — Oh!?... Madonna!... Madonna!...

MICHELE (*avanzando, sempre lieto*) — Non aver paura!... (*S'arresta quasi timido*) Sono io... sì... sono io...

ASSUNTA (*istupidita, con le spalle alla parete, senza muoversi*) — Tu sei uscito?

MICHELE — Tre mesi prima! (*E' raggiante. Le si getta addosso, l'abbraccia, la bacia, emozionato. Le carezza i capelli, le carezza la faccia, mentre lei si schiva palpitante*) Te l'immaginavi? Che? Te lo potevi immaginare?

ASSUNTA (*guardandolo, e quasi balbettando*) — E come sei uscito? (*Quasi manca. E' risalita fino al comò al quale ora s'appoggia, tremante*).

MICHELE — Eh!... Sono uscito! (*Preoccupato, la sorregge*) Ma che è? E perché tremi così? Su! Vieni qui. (*Le prende il braccio che ficca sotto al suo. Cerca una seggiola e l'accosta a lei*) Siediti.

ASSUNTA (*cade a sedere, coi gomiti sulle ginocchia, con la faccia nelle palme delle mani*) — Dio! Dio! Dio mio!...

MICHELE (*meravigliato e preoccupato*) — Ma come? Tanta impressione t'ha fatto?! (*E' in piedi, alle sue spalle. Si china su di lei e l'accarezza*) Assunta? Hai ragione... sì, sì... Io ti dovevo avvisare. Ma non ne sapevo niente manco io... (*Le distacca le mani dalla faccia, le alza il capo, la guarda tenero*) Meh!... Assunta! Allegramente!...

ASSUNTA (*con un filo di voce, leva gli occhi, lo guarda*) — Sì... sì... E mo?... (*Con gli occhi nel vuoto, come a se stessa*).

MICHELE — E mo che? (*Si volta: va alla tavola. Mesce acqua in un bicchiere, lo porge ad Assunta*) Bevi... meh... Bevi... (*Ella beve, Michele ripone il bicchiere sulla tavola. Si avvede che sono due coperti a tavola. Ingenuo, sorridendo*) Come si vede che non sei buona a star sola...

ASSUNTA — Perché? Che dici? (*Michele le indica la tavola. Ella ha un sussulto*) Ah!...

MICHELE — Chi hai invitato? (*Si toglie il cappello e lo mette sul comò*).

ASSUNTA (*sforzandosi di parer calma*) — La comare... Donna Peppina... Ma non viene... m'ha mandato a dire che non può venire.

MICHELE (*torna a guardare la tavola: si gratta in capo, sorridente, bonaccione*) — Quasi, quasi... Da stamattina sai che tengo in corpo? Due maccheroni sfatti e tanto di pane. Questo è quello che ci ha passato il governo a mezzogiorno. (*Prende un po' di pane e lo addenta*).

ASSUNTA (*si leva, gli si accosta, lo afferra pel braccio. Lo affisa smarrita, dubbiosa*) — Senti!... Dimmi!... Come sei uscito?

MICHELE — E dagli!... Sai che cosa ne so? L'appello che feci... Tu mi ascolti?

ASSUNTA — Sì...

MICHELE — L'appello ridusse la pena a tredici mesi? E io ne ho fatti dieci! Questo so.

ASSUNTA — Ma perché?

MICHELE — Perché?... Eh!... Perché, *in primis*, ho fatto buona condotta... E poi, don Federico Funelli mi è stato come un fratello. (*Va alla tavola. Vi siede. Si alza daccapo*) Il bello sai qual è? Neppure lui lo sa. Lui crede che io devo uscire venerdì a otto... E io sono uscito sette giorni prima!... E domani gli voglio fare una sorpresa a casa!... (*Prende Assunta per mano e la trae alla tavola*) Siediti! (*Assunta casca a sedere*) Parliamo di noi! (*Siede accanto ad Assunta*) Che mi dici? (*E' tenero, carezzevole, acceso un poco. Piglia la mano di Assunta e la tiene fra le sue*).

ASSUNTA (*ritirando lentamente la mano. D'un subito*) — Tu non sei andato a casa tua?

MICHELE — Quando esco di qui...

ASSUNTA (*fingendo sorpresa e levandosi*) — Tua madre non sa nulla?

MICHELE — E che fa? Siediti.

ASSUNTA — Va' da lei adesso... E poi torni.

MICHELE — Mo? (*Con un sorriso*) Ora voglio stare qua! Ci andrò domani. Mamma, neppure lei sa niente... Un giorno di più, un giorno di meno... (*Guarda ancora la tavola*) Come hai detto? Che la comare non viene più? (*Sempre allegro, ignaro, sorridente*).

ASSUNTA (*che guarda di sfuggita alla porta*) — Chi?...

MICHELE — Così hai detto.

ASSUNTA (*quasi sottovace*) — Sì...

MICHELE — Vogliamo fare una cosa?

ASSUNTA — Che cosa?...

MICHELE — Mangiamo tutti e due!... Ti dispiace?

ASSUNTA — No...

MICHELE — E mangi tu pure? (*Si leva e va a sedere a tavola*).

ASSUNTA — Io pure?... Sì... Ma io non ho appetito. (*Torna a guardare alla porta*).

MICHELE (*scoprendo i piatti e senza badarle*) — Genovese rifredda! Mozzarella!... E bravo! (*Assunta fa per muovere verso la porta*) Dove vai?

ASSUNTA — Ti voglio comprare un po' di pane...

MICHELE (*leva la mano col pane che prende di su la tavola*) — E questo?... Siediti... Ma che, hai perduto la testa? (*Assunta siede rimpetto a lui*) Oh!... Mangia! (*Mangia quasi avidamente un pezzetto di pane e si mesce del vino da un fiasco. Cerca sul tavolo le posate che Assunta non v'ha ancora posto*).

ASSUNTA — Tira il cassetto.

MICHELE (*apre il fodero della tavola, e cava una forchetta, cerca ancora nel fodero e ne cava un coltello corto*) Gué!... (*Ridendo di compiacenza*) Il mio coltello! (*Prende il pane e lo affetta con quel coltello. Guarda il coltello*) E questo manco niente si ricorda!... Si ricorda quando aprii la macelleria alla Sanità! Mangia! Bevi! (*Si mesce vino e ne mesce ad Assunta*) Io ho una sete di morte!... (*Beve d'un fiato*) Da quanto tempo non bevo vino!... (*Mangiando*) Quando è stata l'ultima volta che sei venuta a trovarmi? Vediamo se te lo ricordi...

ASSUNTA — A che vai pensando!...

MICHELE — E' stato un mese fa. Il ventiquattro di novembre... Un mercoledì. E ti ricordi che mi portasti?

ASSUNTA (*guardandolo, lenta, distratta*) — I sigari...

MICHELE (*tenero, affettuoso*) — E pure un'altra cosa... Che è? Non ti ricordi?... Il tuo ritratto. (*Mette la mano in petto e cava una fotografia. La mostra a lei, poi la guarda, con occhi di gioia*) Assuntulella! La vedete qua!... (*Afferra la mano di Assunta, accarezza lei che si commuove, guardandolo. Si mesce vino e beve*) E poi perché non sei venuta più?

ASSUNTA — Chi? Io?...

MICHELE — E chi? Io?...

ASSUNTA — Perché non son venuta più?... e il permesso?... Non me l'hanno voluto più dare.

MICHELE (*mangiando*) — Lo potevi dire a don Federico... Già, quello mo tiene altro per la testa anche lui... (*Assunta presta attenzione. E' palpitante. Michele si rimesce vino e beve, si asciuga il labbro alla tovaglia e resta col bicchiere in mano*) T'ha detto che se ne va da Napoli?

ASSUNTA (*con un filo di voce*) — Chi?

MICHELE — Don Federico. (*Mangiando*) E' morto il padre della moglie... Non te l'ha detto?

ASSUNTA (*balbettando*) — La moglie?

MICHELE — La tiene a Cosenza. Stava insieme col padre ch'è mor... (*Vede che Assunta quasi manca*) Assunta! (*Posa il bicchiere, spaventato*) Ch'è stato?

ASSUNTA (*con un fil di voce*) — Mi gira la testa... (*Piega le braccia sulla tavola e nasconde sulle braccia il volto*).

MICHELE (*si leva, le si appressa, la scuote, la carezza*) — Assunta!? Assunta! (*Gira intorno lo sguardo come per chiedere aiuto*) Ma che ti senti?... (*S'avvia in fretta alla vetrata*) Aspetta... apro un poco...

ASSUNTA (*risollevando il capo mentre Michele è già presso la vetrata*) — No!...

MICHELE — Appena uno spiraglio! (*Lascia schiusa la vetrata: torna a lei premuroso*) — Ma che ti senti?

ASSUNTA — Niente... M'è passato... (*Sorride, acca-*

rezza Michele. Lo guarda) Vieni qui... E siediti. (*Michele siede*) M'è passato... (*Michele si mesce vino e beve*) Non bere più.

MICHELE (*sorridendo, scherzoso, affettuoso, più eccitato*) — Mi hai fatto squagliare il sangue. (*Una pausa. Sono seduti faccia a faccia. Michele scosta il lume, lo fa più in là verso la porta. Si guardano. Un silenzio*).

ASSUNTA — Senti... Se ti dico... Se ti dico una cosa... Tu ci credi?...

MICHELE (*mangiandosela con gli occhi e stendendo la mano di su la tavola*) — E vieni qui... Siediti vicino a me... Dammi la mano...

ASSUNTA (*macchinalmente stende la mano che Michele afferra*) — Senti... Ti voglio dire una cosa...

MICHELE (*c. s.*) — Va' a chiudere quei vetri...

ASSUNTA — Senti... Una cosa seria...

MICHELE — E vuoi venire qui, sì o no? (*Si leva, ma barcolla. Gira la tavola; Assunta fa per levarsi ma non è a tempo, Michele le arriva accanto, palpitante di desiderio*).

ASSUNTA (*schermendosi e quasi supplicando*) — No! No!...

MICHELE — Non ti vedevo da tanto tempo!... (*Ella china il viso, Michele le solleva il mento, la guarda balbettando*) E mo mi pare che ti sei fatta più bella... (*Sempre più acceso*) Assunta! Guardami!...

ASSUNTA (*cerca di levarsi*) — No! Lasciami! Lasciami!

MICHELE (*le mantiene fermo il braccio sulla tavola. Ella si schermisce con l'altro. Egli le mette una mano sulla fronte, la costringe a levare il capo*) — Alza il capo!... Voglio vedere che ti feci sulla faccia!...

ASSUNTA (*voltando la faccia*) — No! Lasciami!

MICHELE — Fammi vedere... (*Le scopre la faccia*) Ah, che ti feci! E me l'hai perdonato?... (*Si china per baciarla*).

ASSUNTA (*con uno sforzo lo rigetta indietro*) — Sì, sì, ma lasciami! (*Si leva*).

MICHELE (*sospinto, barcolla, s'irrita, s'appoggia allo spigolo della tavola, rauco*) — Ma che sangue del diavolo t'afferra? (*Quasi minaccioso*) Ma perché?

ASSUNTA (*emozionata*) — Perché non me lo merito!... Non sono degna!...

MICHELE (*cercando la seggiola per sedersi*) — Che cosa? Non sei degna?... Che dici? (*Ricade a sedere. Guarda Assunta, sbalordito, senza ancora comprendere, ma seccato e incollerito*).

ASSUNTA (*con gli occhi fissi su di lui, quasi scandendo le parole*) — Non me lo merito! (*Un silenzio. Si guardano*).

MICHELE (*dopo un poco, rauco*) — E... perché?

ASSUNTA (*si riaccosta alla tavola. Siede. Più sottovoce e quasi in fretta*) — Senti... Michele... Quando tu stavi... Quando tu stavi carcerato... Io... (*Egli la ascolta a bocca aperta, sporgendo il capo*) Io...

MICHELE (*comprende. Stende la mano, l'indice teso verso di lei, come indicandola, interrogando. Assunta si leva, si trae indietro, senza levar lo sguardo da lui*) Tu?...

ASSUNTA — Sì...

MICHELE (*con un urlo*) — E con chi?... Chi è stato?... (*Cerca di levarsi, si protende col busto. Si leva quasi dalla sedia*).

ASSUNTA — E' stato... (*Si trattiene. E' convulsa. Guarda sempre Michele*) No!... Non lo conosci... (*Un silenzio. Michele ricade sulla seggiola, colpito, muto. Si piglia il capo fra le mani: tocca, quasi, con la fronte la tavola. Poi leva gli occhi iniettati di sangue e guarda Assunta con un sorriso ironico, ansimando. Assunta ansiosa, tremante*) Michele!?

MICHELE (*continua a guardarla, torvo, sprezzante. Si passa le mani sulla fronte. Poi, lento, con la mano che trema, si versa un bicchiere di vino. Passa il dosso della mano sulle labbra. Poi balbetta*) — Hai fatto bene.

ASSUNTA (*disperata*) — No! Non ho fatto bene!

MICHELE (*sorride, trema, cerca di dominarsi*) — Vieni qui. Siediti... Non aver paura... (*Le indica una seggiola accanto alla tavola*).

ASSUNTA (*s'accosta, siede, ma lo sorveglia*) — Fammi parlare...

MICHELE — Parla... Contami... Contami... (*Con un riso strano*) Mentre io stavo carcerato...

ASSUNTA (*frettolosa, vorrebbe dir tutto in una volta*) — Sì... quella sera... che tu fosti condannato... io trovai... uno sul Tribunale stesso... uno... che mi disse che tu potevi rimanere a Napoli... e che lui stesso era capace di farti rimanere a Napoli.... se... io l'avessi voluto... (*China la testa, come vergognosa, poi la rialza e lo guarda*).

MICHELE (*con le mani sulla fronte, fissandola, con un rantolo*) — Contami... contami...

ASSUNTA — Io gli credetti... (*Michele assente col capo. S'ode il suo respiro affannoso*) Perché io ti volevo vedere. Io ti volevo vedere sempre! Almeno una volta la settimana! (*Michele ha un riso ironico e la guarda*) No! Credimi! Michele! Credimi! Mi avevano detto che ti mandavano fuori... A Avellino... Lontano... Io non t'avrei potuto più vedere!...

Non mi credi?... (*Michele sorride, fa atto ironico di sì, stende la mano al fiasco e si versa vino: sul momento di bere, fa spallucce*) Non te ne importa?

MICHELE (*coi gomiti sulla tavola e il mento nelle mani, affisandola*) — No...

ASSUNTA (*con un urlo*) — No! T'importa!... Ti importa!... Ti deve importare.

MICHELE (*terribile, affisandola con uno sguardo di odio, con voce rotta e rauca*) — Ma tu vuoi farmi tornare un'altra volta in galera? (*Con orrore*) Io non ci voglio tornare. Tu vuoi farmi assaggiare un'altra volta il pane nero, i cancelli... la privazione della libertà... (*Si esalta*) Tu!? Tu che sei l'ultima femmina del mondo!... (*Poggia le mani sulla tavola e fa per levarsi. Assunta indietreggia*) Sì!... Tu... (*Riesce a levarsi minaccioso*) Tu sei l'ultima femmina del mondo!... (*Cerca di afferrarla. Ella sfugge*).

ASSUNTA — No! Non mi uccidere!...

MICHELE — Non gridare! (*Si guarda attorno, balbetta, inciampa, ricade a sedere. Sconvolto, convulso*) Che mi hai messo nel vino?

ASSUNTA — Io!?...

MICHELE — Tu... mi hai messo il veleno... nel vino... Mi gira la testa.

ASSUNTA — Io?!

MICHELE — Ma perché... sono tornato qui? (*Come tra se stesso, cercando di levarsi*) Il mio dovere... (*Con la mano levata*) Non appena sono uscito dal carcere... il dovere mio... Dovevo correre da mamma. (*S'intenerisce, ha il pianto nella voce*) Dovevo correre per dirle: Mamma, o mamma io sono uscito. (*S'intenerisce sempre più, si leva a mezzo, leva le braccia*) Sono uscito a libertà!... Mamma mia bella! (*Ricade a sedere, convulso*).

ASSUNTA (*spaventata*) — Michele!...

MICHELE — Chi è stato?!... Parla! Se no ti levo dal mondo! (*Guarda sulla tavola, vi scorge il coltello e lo afferra. Riesce a levarsi. E' livido. Gira la tavola dal lato della porta per impedire ad Assunta di uscire*) Parla!... Chi è stato?... Lo conosco?...

ASSUNTA (*terrorizzata, può appena articolare*) — Tu lo sai...

MICHELE (*in un baleno si raccoglie, capisce*) — Don Federico?... (*Assunta lo guarda impietrita*) E quello era meglio di me... neh... schifosa?!... (*La rincorre traballando. Ella cerca di salvarsi. A un momento Assunta volge lo sguardo alla porta, come se udisse arrivare qualcuno. Michele se ne avvede. Presta orecchio. Subito si sente zufolare nella via l'aria della* Matschisca. *Michele scivola lungo il muro, apre la vetrata, si getta fuori col coltello in pugno*). ASSUNTA (*addossata alla porta della sua stanza, al colmo del terrore*) — No! No!... (*Un urlo rauco nella via. Assunta si copre la faccia con le mani, inorridita. La vetrata si spalanca*).

Scena ultima

Don Federico. Poi il brigadiere Ferrara, la guardia Flaiano, la folla.

FEDERICO (*entra di spalle con la sinistra premendosi il cuore. S'appoggia alla tavola, cerca di uscire, e sulla porta urla*) — Aiuto!... Aiuto!... (*Retrocede, barcolla, cerca di afferrarsi alla tavola e cade riverso, appiè di essa. Mormorio nella strada. Assunta gira dietro la tavola. Si accosta alla vetrata e guarda fuori. Rientra. Cerca con gli occhi il cappello che Michele ha lasciato sul comò. Apre la porta del pozzo e lo butta giù, e rinserra. Il mormorio s'avvicina. Ella presta orecchio. E' decisa. S'avvicina al lume e lo spegne. Nella stanza si fa l'oscurità. Improvvisamente appare sulla soglia, col revolver in pugno, il brigadiere. S'arresta. Dietro di lui è la folla che vorrebbe entrare e ch'egli rattiene*).

IL BRIGADIERE — Un lume! Un lume!... (*Accende un cerino, si china sul cadavere. Lo illumina col cerino*). E questo è lui!... (*Il cerino si spegne. Un uomo arriva con un lume. Il brigadiere accende un altro cerino e lo leva*) Andiamo!... non facciamo scherzetti!... Chi è stato?

ASSUNTA (*s'avanza, pallida, decisa. Si mette la mano in petto. Con voce chiara e commossa*) — Io... brigadiere. Sono stata io. (*Mormorio nella strada*).

IL BRIGADIERE (*afferrandola per un braccio e sospingendo nella stanza la guardia Flaiano*) — Avanti: andiamo. (*A Flaiano*) A te!... Mettiti lì a guardia. E non ti muovere. (*Trascina via Assunta. Mormorio che si dilegua. La vetrata resta schiusa. Fuori v'è il chiaro di luna. Si vede qualche curioso che spia nella camera. La guardia Flaiano resta in piedi. E' pallido. Osa appena guardare di sfuggita il cadavere. Improvvisamente si riode nel lontano il suono della zampogna. Flaiano sospinge la vetrata e l'apre tutta. Il chiaro di luna inonda, fuori, la via. La campana della chiesa di San Domenico Maggiore squilla, triste e solenne. Flaiano, commosso, si scopre. La tela cade, lentamente*).

Fine

* Copyright Salvatore Di Giacomo, 1960.

CENERI

DRAMMA DI *Samuel Beckett*

TRADUZIONE DI AMLETO MICOZZI

PREMIO ITALIA 1959

BECKETT

Il successo clamoroso e inatteso della commedia En attendant Godot *che, quattro anni dopo la sua prima comparsa, nel 1953, era già stata applaudita da milioni di spettatori in tutto il mondo, ha gettato una luce di curiosità su tutta l'opera letteraria di Samuel Beckett, che fino a quel momento, con i romanzi* Murphy, Molloy *e* Malone meurt, *era passata sotto silenzio salvo che per qualche critico o lettore « emunctae naris ». Che questi libri avessero scosso i lettori qualificati ma fossero rimasti lontani dal pubblico medio non stupisce affatto: perché anche dopo l'esperienza di Joyce, dei surrealisti, di Faulkner, la decifrazione di testi come quelli di Beckett richiede, oltre a una applicazione rigorosa, un margine di fiducia, una volontà di collaborazione non sempre facili.*

Beckett è un « dubliner », nato, cioè, a Dublino, nel 1906, da genitori irlandesi. Vive in Francia dal 1938. Ad eccezione di Murphy *e di* Tous ceux qui tombent, *tutti i suoi libri e le sue commedie (oltre ai citati:* L'Innommable; Nouvelles et textes pour rien; Fin de partie) *sono scritti direttamente in francese. Dopo essere stato per un certo tempo segretario di James Joyce, Beckett si trasferì a Parigi per insegnare alla Scuola Normale Superiore, per passare poi, quale lettore di francese, nel Trinity College.*

En attendant Godot *fu rifiutato per tre anni. Ne tentò la rappresentazione Roger Blin, nel 1953, convinto del tutto o nulla: trionfo o fiasco, cioè. Fu un trionfo. Si credeva che con* Godot *l'autore fosse giunto al punto finale, a partire dal quale non fosse concepibile altra opera, ma venne* Fin de partie, *lavoro difficile e bello che « batte di molte lunghezze questo record di austerità »: sono parole di Mauriac. L'originalità di Beckett, ciò che costituisce il suo genio drammatico e buona parte del suo genio di scrittore, risiede nella capacità di trasformare qualche interrogativo metafisico in situazioni amaramente ridicole, nel dare alla tragedia la veste della farsa.*

Tuttavia, anche questo non è tutto, o non del tutto, esatto nel dramma Ceneri, *realizzato per la BBC da Donald Mac Whinnie e presentato al Premio Italia 1959, ottenendo il premio in palio per la prosa. Fedele a quel mondo pregnante che caratterizza tutta la sua opera in cui dramma e poesia, secondo una legge costante, si mescolano così intimamente da divenire parte integrante uno dell'altra, anche* Ceneri *ha per soggetto nello stesso tempo l'arte e la vita, i cui fini, aspirazioni, disinganni, speranze e delusioni sono tanto strettamente legati da non potersi in alcun modo dissociare.*

CENERI

Quando nel 1953 il sipario del parigino Théâtre de Babylone, del quale era animatore Roger Blin, si chiuse sull'ultima battuta di *En attendant Godot*, primo lavoro teatrale del poco noto romanziere Samuel Beckett, erano in molti fra spettatori e critici ad essere convinti che alla commedia sarebbe stato concesso solo un successo di stima. Invece, di lì a pochi giorni, *En attendant Godot* si dimostrò un ottimo affare per l'impresario. Alla luce di questi sorprendenti risultati, e considerata la scarsa diffusione delle sue opere narrative, vien lecito chiedersi se il Beckett drammaturgo si sia preoccupato, assai più del Beckett romanziere, di assicurarsi in qualche modo il consenso del pubblico.

A proposito della produzione teatrale, così difficile e chiusa anch'essa, del cinquantatreenne autore franco-irlandese, una simile domanda appare del tutto fuori posto. In effetti i personaggi di Beckett, tanto quelli della scena quanto quelli dei romanzi, appartengono tutti ad uno stesso genere (che non si può definire, *tout court,* umano). Essi parlano e parlano, « sono costretto a parlare, non tace mai, mai » — dichiara il protagonista di un romanzo, *L'Innommable* — eppure il loro parlare si riduce ad una semplice articolazione di suoni emessi per uso strettamente privato: la parola in sostanza non serve più per comunicare o per stabilire rapporti, a meno che questi non rientrino nell'ordine dei più elementari e primitivi, dettati cioè da bisogni fisiologici, dalla fame, dalla paura. Perché dunque questa logorrea? Da una parte, « per darsi l'impressione di esistere », e dall'altra per potersi consentire un minimo di evasione fantastica, una specie di illusa possibilità di autoconservazione, ridotti tutti come sono, giovani o vecchi o decrepiti, da mali orrendi e degradanti, all'immobilità totale o a un moto senza scopo (che diviene anch'esso un'immobilità dinamica), prigionieri, a causa di eventi tanto catastrofici quanto inesplicabili, di un universo che ha confini limitatissimi.

Ora è proprio nel diverso uso che i personaggi di Beckett fanno della possibilità di evasione consentita dalla parola (e nella parola) che si può indi-

viduare una differenziazione fra scena e romanzo. Stabilito che Beckett, pur ponendo le sue creature in una desolata e squallida condizione, spesso e volentieri fa scattare la scintilla di un *humour* nero e tragico, va osservato che i personaggi dei romanzi adoperano questo *humour* per ridere di se stessi, mentre i personaggi della scena lo adoperano per far ridere il pubblico. Ma esiste un altro Beckett, l'autore di *Tous ceux qui tombent* e di questo *Ceneri*, che pur non mutando di una virgola la sua tematica, trova modo di adeguare sapientemente alle sue necessità un terzo mezzo d'espressione. Qui l'*humour* scompare del tutto, mentre il linguaggio di Beckett viene restituito nella sua interezza, senza la mediazione dell'effetto scenico. Il protagonista di *Ceneri* è Henry, un vecchio che tenta disperatamente di individuare fra i suoi ricordi (o almeno ciò che di essi rimane, frasi staccate, suoni, gesti) un momento in cui sia stata possibile un'apertura, una comunicazione fra se stesso e gli altri. Gli altri sono i membri della sua famiglia, suo padre, sua moglie, sua figlia, gente con la quale questo contatto avrebbe potuto essere più facile e logico: ma la ricerca del vecchio, seduto sulla spiaggia, di fronte al mare, non approdava a nessun risultato. Se d'altra parte la stessa realtà tangibile che lo circonda, il paesaggio, si presenta agli occhi della moglie in un modo diverso da quello che a lui appare, come è possibile ristabilire una verità attraverso frammenti di memoria, deformati dal tempo? Ma il vecchio non desiste, cerca un'altra soluzione (che è appunto la chiave del « parlare » che i personaggi di Beckett fanno), vale a dire quella di oggettivare la sua condizione in un racconto del quale egli stesso sia il protagonista non apertamente dichiarato (qualcosa di simile al racconto di Hamm in *Fin de partie*). Ma anche questo tentativo fallisce: il vecchio del racconto non sa cosa dire al suo interlocutore, si chiude nel silenzio ed anche per Henry, l'autore, non ci sarà risposta alle sue ostinate domande, ultime faville di vita, braci che si spengono, ceneri.

Andrea Camilleri

le persone

HENRY
ADA
IL MAESTRO DI MUSICA
L'INSEGNANTE DI EQUITAZIONE
ADDIE

(*Mare appena udibile. Passi di Henry sulla ghiaia della riva. I passi si arrestano. Mare un poco più forte*).
HENRY — Avanti. (*Mare. A voce più alta*) Avanti! (*Egli si riavvia. Passi sulla ghiaia. Mentre avanza*) Fermo. (*Passi sulla ghiaia. Mentre avanza, più forte*) Fermo! (*Si ferma. Mare un poco più forte*) Seduto. (*Mare. A voce più alta*) Seduto! (*Scricchiolio della ghiaia mentre lui siede. Il mare si udrà, sempre debolmente, durante le pause che seguono*) Chi è adesso accanto a me? (*Pausa*) Un vecchio, un vecchio cieco e insensato. (*Pausa*) Mio padre: di ritorno dai morti per stare con me. (*Pausa*) Come se non fosse morto. (*Pausa*) No, solo di ritorno dai morti per stare con me, in questo luogo strano. (*Pausa*) Mi sentirà? (*Pausa*) Sì, deve sentirmi. (*Pausa*) Per rispondermi? (*Pausa*) No, non mi risponde. (*Pausa*) Sta soltanto con me. (*Pausa*) Senti questo rumore? E' il mare. (*Pausa, più forte*) Ho detto che questo rumore è il mare. Siamo seduti sulla riva. (*Pausa*) Lo dico perché è un rumore così strano, così diverso da quello del mare, che se tu non avessi visto quel che lo produceva non lo riconosceresti. (*Pausa*) Zoccoli! (*Pausa, più forte*) Zoccoli! (*Zoccoli che scalpitano al passo su fondo duro e che rapidamente si allontanano. Pausa*) Ancora! (*Zoccoli come prima. Pausa. Con eccitazione*) Addestrateli a segnare il passo! Ferrateli con l'acciaio e chiudeteli in un cortile, e che scalpitino tutta la giornata! (*Pausa*) Un mammuth di dieci tonnellate di ritorno dai morti, ferratelo con l'acciaio e che sprofondi giù tutta la terra! (*Pausa*) Ascoltatelo! (*Pausa*) E ascolta la luce, adesso, tu che hai sempre amato la luce: è passato da poco mezzogiorno e già tutta la costa è in ombra e il mare distante come quell'isola. (*Pausa*) Tu non saresti mai vissuto da questa parte della baia, tu volevi il sole sull'acqua per quel bagno pomeridiano che hai preso una volta di troppo. Io invece, come saprai, appena ereditati i tuoi soldi mi ci sono tra-

sferito. (*Pausa*) Il tuo corpo non l'abbiamo più ritrovato, lo sai. Ci fecero sospirare una eternità prima di rilasciare il certificato di morte. Chi ci assicura che non v'abbia piantato in asso tutti quanti, dicevano, e che non sia vivo e vegeto sotto falso nome in Venezuela o chissà dove? Oh, fu un gran dolore per mamma. (*Pausa*) Sì, in questo t'assomiglio: che non posso starne lontano, anche se non entro mai in acqua... anzi, mi pare che l'ultima volta fu proprio con te. (*Pausa*) Solo stargli vicino. (*Pausa*) Oggi è calmo, ma spesso lo sento su in casa o quando sto per la strada e allora mi metto subito a parlare. Oh, giusto per non sentirlo; nessuno vi fa caso. (*Pausa*) Mi metterei a parlare in qualunque posto, adesso. Una volta andai in Svizzera per allontanarmi da quella maledizione e tutto il tempo che rimasi non mi fermai un momento. (*Pausa*) Non che avessi bisogno di qualcuno, solo di me, delle mie storie. Ce n'era una molto lunga su un vecchio compagno, un certo Bolton. Ma non la finii mai, non ne ho mai finita nessuna, non ho mai finito niente, tutto non ha fatto che continuare all'infinito. (*Pausa*) Bolton. (*Pausa, più forte*) Bolton! (*Pausa*) Là, davanti al fuoco. (*Pausa*) Davanti al fuoco con tutte le imposte... no, tende, con tutte le tende tirate e la luce... macché luce, solo la luce del fuoco e lui seduto lì... no, in piedi, in piedi là sul tappeto al buio davanti al fuoco con le braccia sulla pietra del camino e la testa sulle braccia, là in piedi al buio in attesa davanti al fuoco nella sua vecchia vestaglia rossa e in casa nessun rumore di nessun genere, tranne quello del fuoco. (*Pausa*) Eccolo là, in piedi nella sua vecchia vestaglia rossa che potrebbe andare a fuoco da un momento all'altro, come da bambino... ma no, allora era il suo pigiama... eccolo là in piedi, in attesa, al buio, nessuna luce tranne la luce del fuoco, e nessun rumore di nessun genere, solo il fuoco e un vecchio in grande angoscia. (*Pausa*) Suonano quindi alla porta e lui va alla finestra, scosta le tende e vede là fuori un bel tipo di vecchio, robusto, ben piantato, splendida notte invernale, neve dappertutto, freddo tagliente, mondo bianco, rami di cedro curvi sotto il peso, e poi, mentre alza il braccio per suonare ancora, lo riconosce... Holloway... (*Lunga pausa*) Sì, Holloway, riconosce Holloway, e scende ad aprire. (*Pausa*) Tutto immobile, fuori, non un rumore, un ramo che geme o la catena del cane giusto se rimani lì in ascolto, mondo bianco, Holloway con la sua borsa nera, non un rumore, freddo tagliente, la luna piena piccola e bianca, la traccia obliqua delle galoscie di Holloway, Vega verdissima nella costellazione della Lira. (*Pausa*) Vega verdissima. (*Pausa*) E poi sulla soglia, anzi nella stanza, nel centro della stanza, e poi nel centro della stanza la conversazione seguente. Holloway: « E' già mezzanotte passata, mio caro Bolton, vuoi essere così gentile... », non va oltre. Bolton: « Per favore!... *Per favore!* ». E poi silenzio di tomba, non un rumore, solo il fuoco, ora si abbassa, è già tutto di braci. Holloway presso il camino che cerca di farsi arrostire le natiche e Bolton, dov'è Bolton, niente luce solo il fuoco, Bolton è alla finestra, la schiena alle tende che tiene scostate con la mano per guardar fuori, mondo bianco, perfino la guglia, bianca fino alla punta, cosa straordinaria, in casa silenzio, non un rumore, solo il fuoco, senza fiamma ora, braci. (*Pausa*) Braci che si spengono. (*Pausa*) E il loro suono stremato, sfuggente, come furtivo, agghiacciante. Holloway presso il camino, bel tipo di vecchio, perlomeno uno e ottanta, corpulento, gambe divaricate, mani dietro la schiena che sollevano le falde del suo vecchio pastrano e Bolton alla finestra, alta figura di vecchio nella sua vecchia vestaglia rossa, con la schiena alle tende e la mano tesa che allarga l'apertura per guardare, fuori, mondo bianco, angoscia, non un suono, tranne che di braci, il suono di un calore che si spegne, che muore, ceneri, Holloway, Bolton, Holloway, Bolton, vecchi, angoscia, grande angoscia, mondo bianco, non un rumore. (*Pausa*) Ascolta! (*Pausa*) Chiudi gli occhi e ascolta, che cosa credevi che fosse? (*Pausa, veemente*) Uno stillicidio! (*Stillicidio che rapidamente si amplifica e di colpo si interrompe*) Ancora. (*Si ripete lo stillicidio. Ha di nuovo inizio l'amplificazione*) Basta! (*Stillicidio interrotto. Pausa*) Padre! (*Pausa. Agitato*) Storie, storie, anni e anni di storie, fino a che non mi venne il bisogno di qualcuno che stesse con me, uno qualunque, un estraneo, per parlare, per immaginare che mi sentisse, questo per anni e poi, ora, di qualcuno che... mi abbia conosciuto nel passato, uno qualunque che stia con me, immaginare che mi senta, quello che sono, adesso. (*Pausa*) Tutto inutile lo stesso. (*Pausa*) Anche in quel modo. (*Pausa*) Riproviamo. (*Pausa*) Mondo bianco, non un rumore. (*Pausa*) Holloway. (*Pausa*) Holloway dice che se ne va, sia dannato se resta in piedi tutta la notte davanti a un fuoco spento, non capisce, si manda a chiamare uno, un vecchio amico, per un bisogno urgente, si porta la borsa, poi neanche una parola, nessuna spiegazione, niente riscaldamento, niente luce, Bolton: « Per favore! *Per favore!* », Holloway, nemmeno un bicchierino, nemmeno un saluto, gelato fino alle midolla, da restarci secco, non riesce a capire, strano modo di fare, un vecchio amico, dice che

se ne va, non si muove, non un rumore, il fuoco che si spegne, pallido, bianco un raggio dalla finestra, scena lugubre, non fosse mai venuto, tutto inutile, fuoco spento, freddo tagliente, grande angoscia, mondo bianco, non un rumore, tutto inutile. (*Pausa*) Tutto inutile. (*Pausa*) Tutto inutile. Non può sopportarlo. (*Pausa*) Ascolta questo! (*Pausa*) Padre! (*Pausa*) Non mi riconosceresti adesso, ti pentiresti di avermi avuto, un fallimento, ma lo ero già, è l'ultima cosa che mi dicesti: un fallimento. (*Pausa. Imitando la voce del padre*) « Vieni a farti un bagno? ». « No ». « Andiamo, vieni ». « No! ». Mi guarda con rabbia, raggiunge pesantemente la porta, si volta, mi guarda con rabbia: « Un fallimento, ecco quello che sei, un fallimento! ». (*Violenta sbattuta di porta. Pausa*) Ancora! (*Sbattuta. Pausa*) Sbattersi la vita alle spalle così. (*Pausa*) Un fallimento. (*Pausa*) Magari l'avesse fatto lei. (*Pausa*) Ada non l'hai mai vista, vero? O sì? Non mi torna in mente, ma fa nulla, chi la riconoscerebbe adesso. (*Pausa*) Che cosa l'avrà messa contro di me, eh?, la bambina scommetto, quella terribile piccola creatura, magari non l'avessimo mai avuta, ricordo quando la portavo a spasso nei prati, Dio che cosa tremenda, non voleva lasciarmi la mano e io che non vedevo l'ora di parlare da solo. « Perché non vai laggiù adesso, Addie, va' a guardare gli agnellini ». (*Imitando la voce di Addie*) « No, papà ». « Vacci, su, vacci ». (*Lamentosamente*) « No, papà! ». (*Violento*) « Fa' quel che ti si dice, va' a guardare gli agnellini! ». (*Pianto dirotto di Addie. Pausa*) Ada, lo stesso, la conversazione con lei, quello sì che sarebbe qualche cosa, un anticipo di come sarà l'inferno, quattro chiacchiere perdute nel mormorio del Lete sui bei tempi in cui avremmo voluto essere già morti. (*Pausa*) Il prezzo della margarina cinquant'anni fa. (*Pausa*) E adesso. (*Pausa. Con solenne indignazione*) Il prezzo d'un accidenti adesso! (*Pausa*) Padre! (*Pausa*) Sono stufo di parlare con te. (*Pausa*) Sempre così anche allora, su e giù con te per le montagne a chiacchierare in continuazione per poi ammutolirmi tutt'a un tratto e a casa con la morte nel cuore senza più fiatare per settimane, piccolo bestione ingrugnato, meglio morto, meglio morto. (*Lunga pausa*) Ada. (*Pausa, più forte*) Ada!

ADA (*la sua voce è bassa e remota*) — Eh?

HENRY — E' da molto che sei lì?

ADA — Non tanto. (*Pausa*) Perché t'interrompi, non far caso a me. (*Pausa*) Vuoi che me ne vada? (*Pausa*) Dov'è Addie? (*Pausa*).

HENRY — Con il maestro di musica. (*Pausa*) Ti va di rispondermi oggi?

ADA — Non ti fa mica bene stare su quei sassi freddi, con i gonfiori che hai. Aspetta, ti metto sotto lo scialle. (*Pausa*) Va meglio così?

HENRY — Non c'è paragone, non c'è paragone. (*Pausa*) Ti siedi accanto a me?

ADA — Sì. (*Nessun rumore mentre lei si siede*). Così? (*Pausa*) O preferisci così? (*Pausa*) Non te ne importa. (*Pausa*) Fa piuttosto freddo, spero proprio che ti sia messo la maglia pesante. (*Pausa*) Henry, ti sei messo la maglia pesante?

HENRY — E' che succedeva così: che la mettevo e poi la levavo e poi la rimettevo e poi la rilevavo e poi la rimettevo e poi...

ADA — Ma adesso ce l'hai?

HENRY — Non so. (*Pausa*) Zoccoli! (*Pausa, più forte*) Zoccoli! (*Zoccoli al passo su fondo duro. Si spengono rapidamente*) Ancora. (*Zoccoli come prima. Pausa*).

ADA — Li sentivi?

HENRY — Non molto bene.

ADA — Al galoppo?

HENRY — No. (*Pausa*) Può un cavallo segnare il passo? (*Pausa*).

ADA — Scusa, ma non afferro.

HENRY (*con irritazione*) — Può un cavallo essere ammaestrato, da fermo, a segnare il passo con le quattro zampe?

ADA — Oh. (*Pausa*) Be', quelli che ho allevato io lo facevano tutti. (*Ride. Pausa*) Ridi, Henry, non mi capita sempre di fare la spiritosa. (*Pausa*) Ridi, Henry, fallo per me.

HENRY — Vuoi che rida?

ADA — Il tuo riso era così simpatico una volta, credo che sia stata la prima cosa che mi piacque in te. Insieme con il tuo sorriso. (*Pausa*) Su, Henry, sarà come ai bei tempi. (*Pausa. Egli si prova a ridere, ma non riesce*).

HENRY — Macché. Forse è meglio cominciare col sorriso. (*Pausa per il sorriso*) Ti piaceva? (*Pausa*) Adesso riprovo. (*Risata raccapricciante e prolungata*) Ispira ancora un po' di simpatia?

ADA — Oh, Henry! (*Pausa*).

HENRY — Ascoltalo! (*Pausa*) Ti lambisce e ti agguanta! (*Pausa*) Bisogna che fugga via! Dove non possa raggiungermi! Nel Tibet!

ADA — Calmati.

HENRY — E ci vivo pure sull'orlo! Ma perché, perché? Per obbligo professionale? (*Risatina*) Motivi di salute? (*Risatina*) Legami familiari? (*Risatina*) O una donna? (*Risata a cui si unisce quella di lei*) O qualche vecchia tomba da cui non so strapparmi? (*Pausa*) Ascoltalo! A che assomiglia?

ADA — E' come un rumore che sentivo una volta.

(*Pausa*) Come un altro tempo, nello stesso posto. (*Pausa*) Era agitato, allora, e gli spruzzi arrivavano fin sopra a noi. (*Pausa*) Strano che dovesse essere agitato allora. (*Pausa*) E calmo adesso. (*Pausa*).

HENRY — Alziamoci e andiamo via.

ADA — Andare? Dove? E Addie? Pensa che dolore se si accorge che te ne sei andato senza di lei. (*Pausa*) Come mai non è ancora qui? (*Brusco colpo di bacchetta sulla cassa di un pianoforte. Malcerta, Addie esegue la scala ascendente e discendente di la bemolle maggiore, prima a due mani e quindi invertendo. Pausa*).

IL MAESTRO DI MUSICA — Santa Cecilia! (1)

ADDIE — E ora posso suonare il mio pezzo? (*Pausa. Il maestro di musica batte due misure, a tempo di valzer, con la bacchetta sulla cassa del piano. Addie esegue le battute iniziali del 5° Valzer in La Bemolle Maggiore e mentre suona il maestro batte delicatamente il tempo con la bacchetta. Alla quinta battuta del primo accordo di basso, Addie suona mi al posto di fa. Energico colpo di bacchetta sulla cassa del pianoforte. Addie cessa di suonare*).

IL MAESTRO DI MUSICA (*con violenza*) — Fa!

ADDIE (*col pianto in gola*) — Come?

IL MAESTRO DI MUSICA (*con violenza*) — Fa! Fa!

ADDIE (*col pianto in gola*) — Dove?

IL MAESTRO DI MUSICA (*con violenza*) — Qua! (*Colpendo pesantemente la nota*) Fa! (*Pausa. Addie riprende a suonare, accompagnata dal maestro che batte delicatamente il tempo con la bacchetta. Giunta di nuovo alla quinta battuta, commette il medesimo errore. Ancora più energico colpo di bacchetta. Addie cessa di suonare e piange. Il maestro di musica con frenesia*) Fa! Fa! (*Martellando la nota*) Fa! (*La nota martellata, il « fa » del maestro e il pianto di Addie amplificati fino al parossismo, quindi di colpo interrotti. Pausa*).

ADA — Sei taciturno oggi.

HENRY — Non è bastato metterla al mondo, adesso deve suonare il pianoforte.

ADA — Deve imparare. Imparerà. Il pianoforte... e l'equitazione. (*Zoccoli al passo*).

L'INSEGNANTE DI EQUITAZIONE — Attenzione, signorina! Gomiti in dentro, signorina. Mani in basso, signorina! (*Zoccoli al trotto*) Attenzione, signorina. Spalle erette. Ginocchi in dentro, signorina. (*Zoccoli al piccolo galoppo*) Attenzione, signorina! Pancia in dentro! Mento sollevato, signorina. (*Zoccoli al galoppo*) Attenzione, signorina, sguardo in avanti! (*Addie si mette a piangere*) Attenzione! Attenzione, signorina! (*Gli zoccoli al galoppo, l'« Attenzione signorina! » dell'insegnante e il pianto di Addie amplificati fino al parossismo, quindi di colpo interrotti. Pausa*).

ADA — A che cosa pensi? (*Pausa*) Io non l'ho mai imparata, finché fu troppo tardi. L'ho rimpianto tutta la vita.

HENRY — Qual era il tuo cavallo di battaglia, l'ho dimenticato.

ADA — Oh... la geometria, mi pare, piana e solida. (*Pausa*) Soprattutto quella piana. (*Scricchiolio di ghiaia mentre lui si alza*) Perché ti alzi?

HENRY — Stavo pensando di azzardarmi fino al bordo dell'acqua. (*Pausa. Con un sospiro*) E ritorno. (*Pausa*) Tanto per sgranchirmi queste vecchie ossa. (*Pausa*).

ADA — Be', che aspetti? (*Pausa*) Non stare lì a pensarci. (*Pausa*) Non stare lì a fissare in quella maniera. (*Pausa. Lui si avvia verso il mare. Passi sulla ghiaia: dieci, poniamo. Si arresta sul bordo dell'acqua. Pausa. Mare un poco più forte. In distanza*) Non bagnarti le scarpe buone. (*Pausa*).

HENRY — Quello no, questo no... (*Mare d'un tratto burrascoso*).

ADA (*vent'anni prima, che implora*) — « Questo no! Questo no! ».

HENRY (*idem, con pressanza*) — « Cara! Adorata! ».

ADA (*idem, più flebilmente*) — « Questo no! ».

HENRY (*idem, esultante*) — « Adorata! ». (*Mare in burrasca. Ada singhiozza. Singhiozzo e mare amplificati e di colpo interrotti. Fine della rievocazione. Pausa. Mare calmo. Lui ripercorre la riva in erta salita. Passi affaticati sulla ghiaia. Si ferma. Pausa. Si rincammina. Si arresta. Pausa. Mare calmo e debole*).

ADA — Non stare lì a bocca spalancata. Siediti. (*Pausa. Scriocchiolio di ghiaia mentre lui siede*) Sopra lo scialle. (*Pausa*) Hai paura che ci si tocchi? (*Pausa*) Henry?

HENRY — Sì.

ADA — Quel tuo parlare da solo. Dovresti andare da un medico. Peggiori. Chissà che dev'essere per Addie. (*Pausa*) Lo sai che disse una volta, quando era ancora piccola, mi disse: « Perché, mammina, il babbo non la smette mai di parlare? ». Ti sentì nel bagno. Non seppi che dirle.

HENRY — Il babbo! Addie! (*Pausa*) Ti avevo detto di dirle che pregavo. (*Pausa*) Che recitavo preghiere a Dio e ai suoi santi.

ADA — E' una cosa assai brutta per la bambina. (*Pausa*) Ed è sciocco dire che così non lo senti, perché non è vero e, anche se fosse, la verità è che

(1) N.delT. — L'originale dice in didascalia: « Con accento italiano ».

non lo dovresti sentire, sarà qualcosa che non funziona nel tuo cervello. (*Pausa*).

HENRY — Questo! E' questo che non dovrei sentire!

ADA — Io non credo che tu lo senta. Ma seppure che c'è di male, in fondo è un rumore dolce, piacevole, delicato, come può ripugnarti? (*Pausa*) E se ti ripugna tanto perché non te ne allontani? Perché vieni sempre quaggiù? (*Pausa*) Perché vieni sempre quaggiù? (*Pausa*) Ci sarà qualcosa che non funziona nel tuo cervello, dovresti andare da Holloway, è ancora vivo, no? (*Pausa*).

HENRY (*selvaggiamente*) — Di scosse ho bisogno io, di colpi! Come questo! (*Fruga tra la ghiaia, prende due grosse pietre e le sbatte l'una contro l'altra*) Pietra! (*Cozzo delle pietre*) Pietra! (*Cozzo. La parola «pietra» e il rumore del cozzo amplificati e di colpo interrotti. Pausa. Rumore di una pietra gettata che cade*) Quella è vita! (*Rumore dell'altra pietra gettata che cade*) Non questo..... (*pausa*) ... succhiamento!

ADA — E perché mai la vita? (*Pausa*) Perché la vita, Henry? (*Pausa*) Vedi nessuno in giro?

HENRY — Non c'è anima viva.

ADA — Proprio come pensavo. (*Pausa*) Quando volevamo star soli c'era sempre qualcuno, qui. E ora che non importa più è sempre deserto.

HENRY — Sì, avevi sempre una paura matta di farti vedere in galante compagnia. Al primo filo di fumo all'orizzonte subito ti rassettavi il vestito e ti sprofondavi nel Manchester Guardian. (*Pausa*) La buca è ancora là, dopo tutti questi anni. (*Pausa. Più forte*) La buca è ancora là!

ADA — Quale buca? Qui è pieno di buche.

HENRY — Dove finalmente ci fermammo la prima volta.

ADA — Ah sì, adesso ricordo. (*Pausa*) Non è cambiato nulla.

HENRY — Oh sì che lo è, io lo vedo. (*In tono rivelatorio*) E' in atto un livellamento! (*Pausa*) Quanti anni ha la bambina, ora?

ADA — Ho perso il conto del tempo.

HENRY — Dodici? Tredici? (*Pausa*) Quattordici?

ADA — Non saprei dirtelo, Henry, francamente.

HENRY — Ci volle un bel po' per averla. (*Pausa*) Per anni ed anni ci siamo accaniti. (*Pausa*) Ma infine ce la facemmo. (*Pausa*) Ascoltalo! (*Pausa*) Non è così tremendo quando ci riesci a star sopra. (*Pausa*) Probabilmente dovevo entrare nella marina mercantile.

ADA — Solo in superficie è così, lo sai. Sotto c'è un silenzio totale, come un sepolcro. Non un rumore. Giorno e notte, mai un rumore. (*Pausa*).

HENRY — Adesso mi porto dietro il grammofono. Oggi però l'ho dimenticato.

ADA — Che sciocchezza. (*Pausa*) E' una sciocchezza cercare di soffocarlo. (*Pausa*) Va' da Holloway. (*Pausa*).

HENRY — Vuoi venire in barca?

ADA — In barca? E Addie? Pensa che dolore se si accorge che sei andato in barca senza di lei. (*Pausa*) Con chi eri fino adesso? (*Pausa*) Prima di chiamarmi?

HENRY — Cercavo di stare con mio padre.

ADA — Oh. (*Pausa*) Non è tanto difficile.

HENRY — Voglio dire: cercavo di fare in modo che stesse con me. (*Pausa*) Oggi, Ada, sembri un po' più grossolana del solito. (*Pausa*) Gli stavo domandando se ti aveva mai incontrato, non riuscivo a ricordare.

ADA — Ebbene?

HENRY — Non risponde più.

ADA — Devi averlo proprio logorato. (*Pausa*) Lo sfinisti da vivo e ora lo stai logorando da morto. (*Pausa*) Arriva un momento che proprio non ti si può più parlare. (*Pausa*) Arriverà il momento che non ti parlerà più nessuno per niente, anche chi non ti conosce affatto. (*Pausa*) Resterai completamente solo con la tua voce, non vi sarà altra voce al mondo che la tua. (*Pausa*) Mi senti? (*Pausa*).

HENRY — Non riesco a ricordare se t'incontrò.

ADA — Lo sai che m'incontrò.

HENRY — No, Ada, mi dispiace ma non lo so. Ho dimenticato quasi tutto quel che ti riguarda.

ADA — Tu non eri presente. Solo tua madre e tua sorella. Ero venuta a prenderti, come d'accordo. Dovevamo fare il bagno assieme. (*Pausa*).

HENRY (*con irritazione*) — Va' avanti, continua! Perché la gente non deve mai finire quello che dice?

ADA — Nessuno sapeva dove ti fossi cacciato. Il tuo letto era intatto. Sbraitavano tutti l'uno contro l'altro. Tua sorella voleva andarsi a buttare dalla scogliera. Alla fine tuo padre si alzò e uscì sbattendo la porta. Io uscii subito dopo e lo sorpassai sulla strada. Lui non mi vide. Stava seduto su un sasso e scrutava il mare. Non dimenticherò mai la sua posizione. Eppure era del tutto normale. La assumevi anche tu certe volte. Forse, solo quella immobilità, come se fosse diventato di sasso. Non me lo sono mai spiegato. (*Pausa*).

HENRY — Continua, continua! (*Implorante*) Non arrestarti, Ada, ogni sillaba è un secondo guadagnato.

ADA — Tutto qua, temo. (*Pausa*) Seguita tu,

adesso, con tuo padre o le tue storie o qualunque cosa stessi facendo, non fare più caso a me.

HENRY — Non posso! (*Pausa*) Non ne sono più capace!

ADA — Ma lo facevi un momento fa, prima di parlare con me.

HENRY (*rabbiosamente*) — Ormai non sarei più capace! (*Pausa*) Gesù! (*Pausa*).

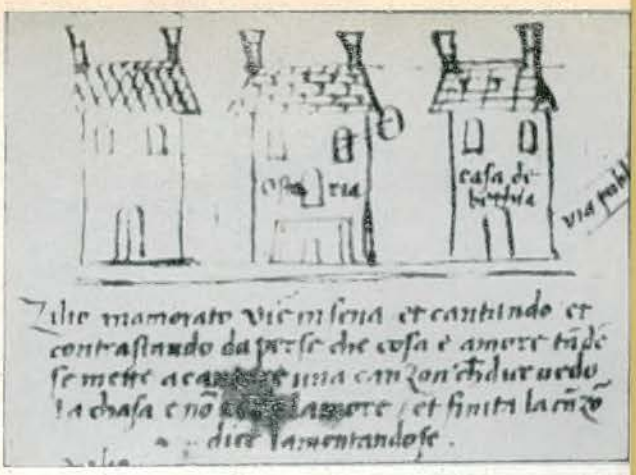
ADA — Insomma, capisci quel che voglio dire? Certi atteggiamenti restano nella memoria per ragioni chiare, precise. Il modo di tenere la testa, per esempio, curva quando l'avresti detta sollevata e viceversa, oppure una mano sospesa a mezz'aria, come abbandonata. Cose di questo genere, con un punto di riferimento. Con tuo padre seduto sul sasso quel giorno niente di simile, invece, nessun particolare su cui poter mettere il dito, per dire: Ecco, è così! No, non me lo sono mai spiegato. Forse, come ti dicevo, solo l'assoluta immobilità di tutto il corpo, come se non vi fosse più fiato. (*Pausa*) Ma t'aiutano, Henry, queste stupidaggini? (*Pausa*) Se vuoi, posso continuare ancora un po'. (*Pausa*) Non vuoi? (*Pausa*) Allora sarà meglio che torno.

HENRY — Ancora no! Non c'è bisogno che parli. Ascolta soltanto. Nemmeno. Sta' solo con me. (*Pausa*) Ada! (*Pausa, più forte*) Ada! (*Pausa*) Gesù! (*Pausa*) Zoccoli! (*Pausa, più forte*) Zoccoli! (*Pausa*) Gesù! (*Lunga pausa*) Sicché lei uscì subito dopo, ti sorpassò sulla strada, e non la vedesti perché scrutavi... (*Pausa*) Ma come poteva vedere *il mare*? (*Pausa*) Ammenoché non abbia fatto il giro dall'altra parte. (*Pausa*) Eri andato dalla parte della scogliera? (*Pausa*) Padre! (*Pausa*) Credo proprio di sì. (*Pausa*) Lei resta un momento ad osservarti, poi scende per il viottolo fino alla fermata, sale sul tram e siede davanti. (*Pausa*) Siede davanti. (*Pausa*) D'un tratto è presa dall'agitazione, ridiscende dal tram, ripercorre il viottolo e non ti trova più. (*Pausa*) Rattristata e piena d'agitazione si aggira un attimo lì intorno, non c'è anima viva, dal mare viene un vento freddo, riscende per il viottolo e torna a casa col tram. (*Pausa*) Torna a casa col tram. (*Pausa*) Gesù! (*Pausa*) « Mio caro Bolton... ». (*Pausa*) « Se vuoi una iniezione, Bolton, tirati giù i pantaloni che te la faccio, alle nove ho una panisteroctomia », intende l'anestetico naturalmente. (*Pausa*) Fuoco spento, freddo tagliente, mondo bianco, grande angoscia, non un rumore. (*Pausa*) Bolton ora si trastulla con la tendina... no, con la tenda, difficile a descriversi, la apre... no, è come se la raccogliesse verso di sé e la luna irrompesse dentro, poi la fa ricadere, quella pesante cosa di velluto, e la stanza ripiomba in un nero di pece, poi ancora verso di sé, bianco, nero, bianco, nero, Holloway: « Per amor di Dio piantala, Bolton, vuoi farmi morire? ». (*Pausa*) Nero, bianco, nero, bianco, da impazzire. (*Pausa*) Poi all'improvviso accende un fiammifero, Bolton lo accende, fa lume alla candela, la alza sopra la testa e va a fissare Holloway negli occhi. (*Pausa*) Non una parola, solo lo sguardo dei suoi vecchi occhi azzurri, vitrei, vitrei, le palpebre sottili, oramai, le ciglia scomparse, tutt'un affare acquoso e la candela che gli trema al di sopra della testa. (*Pausa*) Lacrime? (*Pausa. Lunga risata*) Dio buono no! (*Pausa*) Non una parola, solo lo sguardo dei suoi vecchi occhi azzurri, Holloway: « Se vuoi una puntura dillo, così me ne vado con Dio ». (*Pausa*) « Ci siamo già trovati in questa situazione, Bolton, non chiedermi di affrontarla un'altra volta ». (*Pausa*) Bolton: « Per favore! ». (*Pausa*) « Per favore! ». (*Pausa*) « Per favore, Holloway! ». (*Pausa*) La candela che trema e sgocciola per tutta la stanza, più bassa, ora, il vecchio braccio è stanco, la piglia con l'altra mano e la solleva ancora in alto, è così, è stato sempre così: notte e le braci spente, ceneri, fredde ceneri, e il lume che trema nel tuo vecchio pugno mentre dici: « Per favore! Per favore! ». (*Pausa*) Mentre chiedi l'elemosina. (*Pausa*) A chi è povero. (*Pausa*) Ada! (*Pausa*) Padre! (*Pausa*) Gesù! (*Pausa*) La solleva ancora in alto, mondo crudele, fissa Holloway cogli occhi ora sommersi, non chiederà più, solo lo sguardo, Holloway si copre la faccia, non un rumore, mondo bianco, freddo tagliente, scena lugubre, vecchi, grande angoscia, tutto inutile. (*Pausa*) Tutto inutile. (*Pausa*) Gesù! (*Pausa. Scricchiolio di ghiaia mentre si alza. Passi sulla ghiaia. Si arresta sul bordo dell'acqua. Mare un poco più forte*) Ecco, un piccolo libro. (*Pausa*) Questa sera. (*Pausa*) Niente questa sera. (*Pausa*) Domani... domani... lo stagnino alle nove, poi niente. (*Pausa. Perplesso*) Lo stagnino alle nove? (*Pausa*) Ah sì, il guasto. (*Pausa*) Parole. (*Pausa*) Sabato... niente. Domenica... domenica... niente tutto il giorno. (*Pausa*) Niente, tutto il giorno niente. (*Pausa*) Tutto il giorno e tutta la notte niente. (*Pausa*) Nemmeno un rumore. (*Mare*).

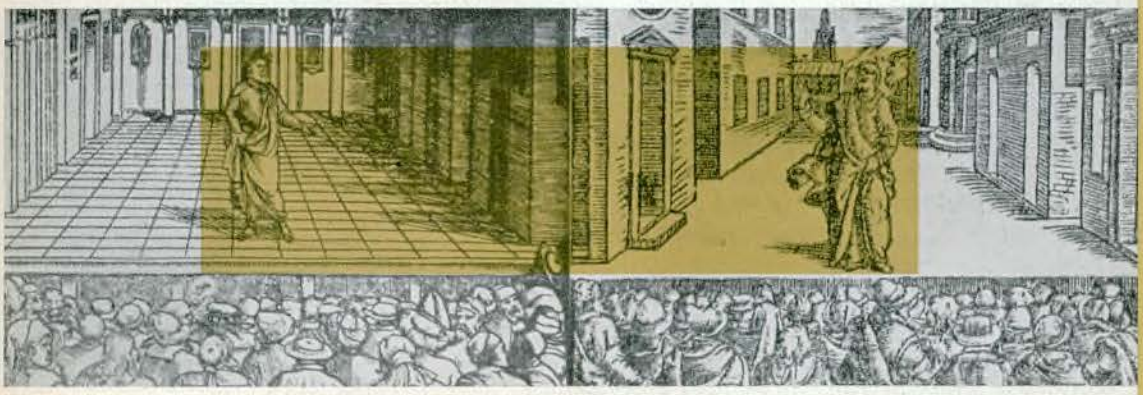
Fine

* **Copyright Samuel Beckett 1960.**

TEATRI DEI POVERI



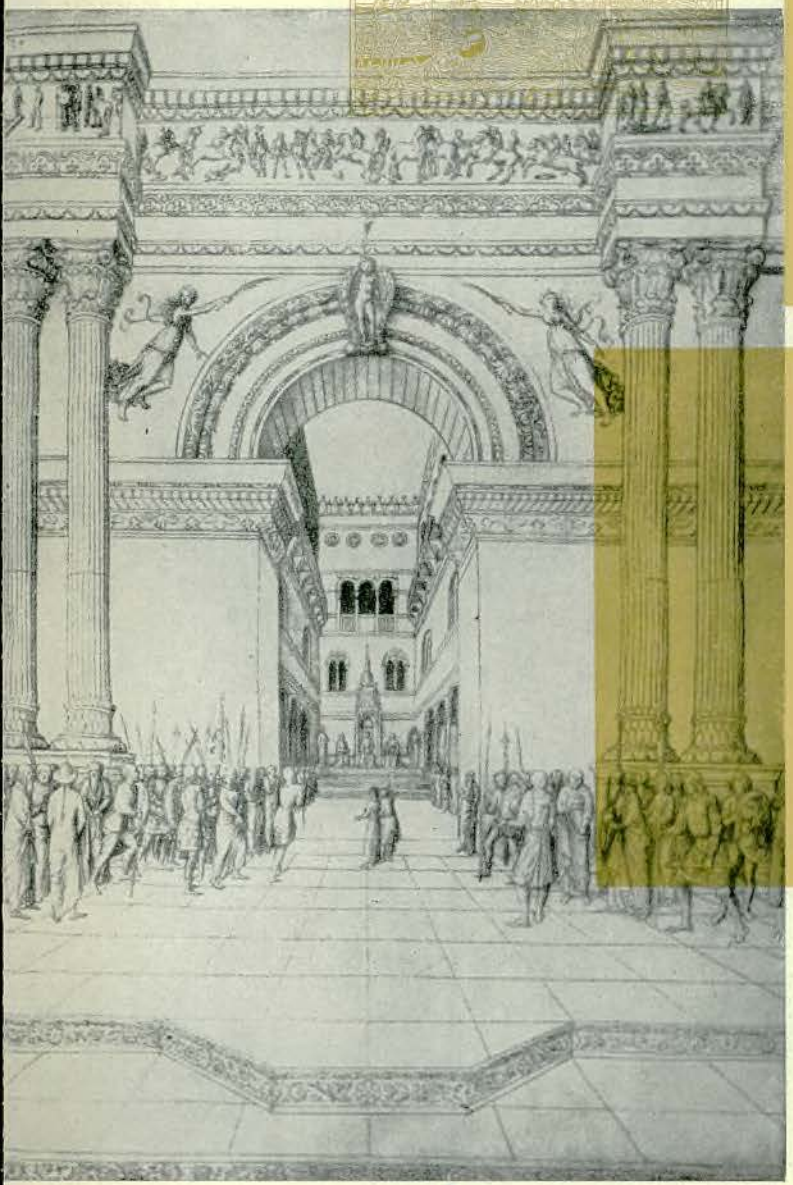
Sopra: Il centro dei «Crociferi» (ora Gesuiti) ove Francesco Cherea, con Zan Polo, recitò nel Carnevale del 1523 *La Mandragola* facendo pagare un «marcello» a ciascuno spettatore. *Accanto:* Appunti scenografici e registici nel manoscritto di una commedia del Ruzzante alla «Marciana» di Venezia (prima metà del '500). *Sotto:* Teatri di Venezia verso la metà del '500; la folla in platea è addossata alla scena (dal *Terentii Comœdiæ*, stampato a Venezia nel 1584).

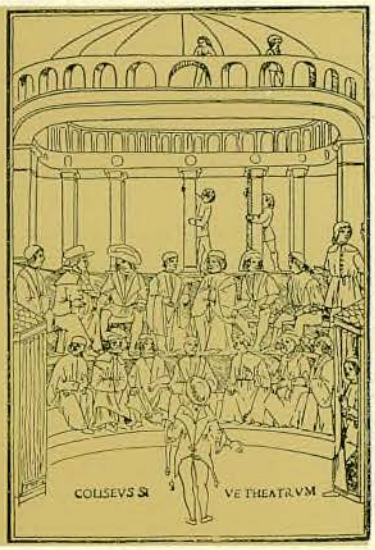


CON LE PAROLE "TEATRI DEI POVERI" I MAGISTRATI SOTTINTENDEVANO IL POPOLO, LA GENTE CIOÈ NON NOBILE, CHE, PRESA DALLA PASSIONE PER TAL GENERE DI SPETTACOLO, VI ACCORREVA PAGANDO L'INGRESSO

Ai piedi dell'antico ponte ligneo di Rialto, a sinistra, la Loggia dei Nobili che Francesco Cherea tentò avere per le sue recite nel 1508. Essa si presentava, allora, come la facciata monumentale di un teatro. *Nella figura a sinistra:* Scena di commedia del '500 (*Terentii*).

A destra, nell'ovale: Isabella Andreini, comica Gelosa, in una miniatura in rame pochissimo nota (Ignoto, XVII secolo) esistente al Museo Civico di Padova. *Sotto la Andreini:* Sala ridotta a teatro (Coliseo, ovvero teatro) in un palazzo di nobili veneziani che assistono alla recita. Fine del '400 (dal *Terentius* di Simon De Luere, Venezia, 1497).





Sopra: Verso la metà del Quattrocento, Jacopo Bellini disegnava questa scena che anticipa stranamente di oltre un secolo la parte centrale del « proscenio » dello Scamozzi all'Olimpico di Vicenza. I disegni di Jacopo, finiti a Londra e Parigi, erano nel « Camerino delle anticaglie » dei Vendramin quando eressero il teatro di San Luca (ora Goldoni... chiuso). Dopo la piccola immagine di Angelo Beolco, detto il Ruzzante, un'altra delle scenografie di Jacopo Bellini, dal *Libro del Louvre* (1450 circa) già in Casa Vendramin.

frutti bastanti per invogliare gli speculatori alla costruzione dei primissimi teatri moderni. Di tale evento, peraltro, ben poco gli storici del teatro si sono preoccupati, particolarmente tesi all'indagine e alla ricostruzione del fenomeno letterario e indifferenti a quello di costume, così ricco, tuttavia, di interessi diversi, al quale si dimostrarono invece sensibili, subito, i contemporanei, come appare chiaro dalle loro testimonianze. Non vale, qui, richiamare alla memoria le vicende della rinascita del teatro drammatico e della sua connessione con le esperienze umanistiche di molta parte del secolo XV, ben note, oramai, così per quanto riguarda i testi come per i modi della loro esplicazione, favoriti dal-

I TEATRI DEI POVERI

per la commedia nel primo Cinquecento veneziano

Nella storia dei generi teatrali, il Carnevale del 1637 segnò l'inizio di un'era assolutamente nuova col trapasso degli spettacoli musicali dalla iniziativa mecenatesca delle Corti e dei Signori, che fino allora ne era stata l'anima, a quella degli impresari che si dettero ad allestirli, come una speculazione propria, nei teatri esistenti, per il diletto di quel medesimo pubblico che già vi accorreva, a pagamento, attirato dalla commedia. La fortuna e gli sviluppi prodigiosi, artistici ed economici della produzione melodrammatica seicentesca mossero, come è noto, dall'ardita esperienza tentata da F. Manelli e B. Ferrari, con l'*Andromeda*, nel teatro « nuovo » di San Cassiano a Venezia, in concomitanza della crisi, che da tempo veniva aggravandosi, della commedia dell'arte a cui le folle volsero immediatamente e quasi totalmente le spalle, attirate dai nuovi spettacoli. Non meraviglia, perciò, che di tale avvenimento i musicologi abbiano tenuto sempre, e tengano, il massimo conto riconoscendone il valore fondamentale e determinante.

Qualche cosa di simile era avvenuto, ben oltre un secolo innanzi, pure a Venezia, quando, sottratta alla costrizione accademica e mondana dei convegni aristocratici, la commedia era sgusciata fuori in piazza, andandovi a cercare nuove e libere fortune nelle misere tasche del popolo e a trarne la fantasia e dalla industria di tanti dei nostri massimi maestri, che crearono i presupposti dell'architettura teatrale e della scenografia moderna: basti ricordare che sempre, o quasi sempre, si trattò di feste ed imprese estemporanee di natura edonistica riservate al godimento di coloro che le preordinavano e dei loro ospiti; le quali prescindevano dalla partecipazione in proprio, cioè attiva e dinamica, di quel pubblico che dell'avvenire dello spettacolo teatrale sarebbe divenuto l'arbitro assoluto.

La spinta maggiore verso tale partecipazione, nonché verso la cristallizzazione in forme definite dello spettacolo drammatico, maturò principalmente a Venezia negli anni a cavallo fra il Quattro e il Cinquecento, avendo tra l'altro, come basi di partenza, le edizioni *princeps* dei classici latini, che ci tramandarono, per esempio, le immagini più remote di qualche sala privata, trasformata in teatro circolare, col suo pubblico, formato di più file di nobili in toga, dinanzi a comici in azione, alla ribalta.

Della partecipazione di Venezia anche alla vita quattrocentesca del teatro comico, si trovano pochi impegnativi riferimenti, quasi non ve ne sia stata; ma di quella sbocciata prepotente e decisiva sugli albori del Cinquecento la documentazione è quasi imponente. Ed imponente, cominciando proprio il secolo, fu l'apporto ad essa del grande diarista Marino Sanudo che avvertì tosto l'importanza, come fatto di costume,

appunto, più ancora che come fatto culturale, del contatto che le avanguardie professionali dei comici presero di propria iniziativa con le folle, e ne rivendicò, sotto la data del 10 gennaio 1508, il primato a Venezia.

Come è ben risaputo, i *Diari* di Marino Sanudo rimasero celati, e forse sepolti e dimenticati, negli archivi del Consiglio dei Dieci fino quasi alla caduta della Repubblica Veneta. Riscoperti nel 1784 dal Senatore Francesco Donà, ultimo storico ufficiale dello Stato, egli li fece ricopiare dai cinquantotto volumi originali. E della copia si valse, poco più tardi, un ignoto cultore appassionato degli studi teatrali, il quale diligentemente ne espunse e ne trascrisse, in un bel codice che si conserva ora nella Biblioteca del Museo Correr, tutte le notizie relative agli spettacoli in genere e alle rappresentazioni di commedie in ispecie, susseguitisi tra il 1507 e il 1532. E' molto probabile che proprio di codesto codice, che gli porgeva raccolte in mazzo, come in un documentario provvidenziale, tutte le notizie più ghiotte sulla fortuna della commedia a Venezia nei tre primi decenni del secolo XVI Alessandro D'Ancona si sia servito, più e meglio che del difficile autentico testo sanudiano (quando non ne era peranco compiuta la stampa, ultimata appena nel 1903, a cura della Deputazione di Storia Patria delle Venezie), per stabilire quella sintetica cronologia che dalla sua fondamentale *Storia delle origini del teatro italiano* passò, più o meno accorciata, nei trattati d'altri, successivamente venuti in luce.

Peccato, peccato davvero, che il grande Marino non sia vissuto più a lungo di quanto visse, e che nessun altro cronista abbia fornito, in suo luogo, il seguito di quegli annali pittoreschi dai quali sono illustrate, con cenni non sempre frettolosi o annebbiati dalla prevalente preoccupazione mondana, oltre sessanta recite di commedie latine e volgari, tratte, quelle, dalle edizioni *princeps* dei Da Spira, queste, dai testi aldini di Plauto e Terenzio, nonché da tragedie, egloghe, intermezzi comici; ripartite in una trentina di cicli o stagioni, quasi tutte carnevalesche; ché non avremmo più a dolerci delle lacune e delle considerazioni generiche in cui si oscurano le vicende del teatro drammatico a Venezia nel periodo dominato dalle personalità geniali del Beolco e del Calmo e dagli inizi dell'attività dei « comici dell'arte ». Ma anche così limitato com'è nei sei lustri sopraddetti, il *Codice sanudiano* del Museo Correr andrebbe pubblicato integralmente (dall'Istituto del Teatro, mettiamo, della Fondazione Giorgio Cini) in sostituzione delle note forzatamente lacunose del D'Ancona e degli altri storici, relegate a piè di pagina nei loro trattati.

Le cronache drammatiche di Marino Sanudo si riferiscono quasi esclusivamente agli spettacoli organizzati (come avveniva da tempo nelle principali Corti delle altre città italiane) nei palazzi delle maggiori famiglie patrizie e in Palazzo Ducale dalle « compagnie » di nobili e mecenateschi dilettanti (dette, come del resto è noto, dei Modesti, degli Esterni, dei Fausti, degli Immortali, dei Sempreverdi, dei Perpetui, dei Felici, dei Potenti, dei Zardinieri, dei Valorosi, dei Floridi, dei Cortesi, ecc.; nomi poi ripresi, o imitati, dalle formazioni mercenarie) fiorite dal ceppo principale, o accanto, dei Compagni della Calza; e forniscono spesso particolari gustosi sulle caratteristiche del pubblico, dei recitanti, dei testi, anticipando di secoli l'analoga letteratura giornalistica. Ma non mancano, ogni tanto, notizie di spettacoli esposti al pubblico a scopo di lucro diretto: veri e propri prototipi del teatro moderno della commedia; di natura meno paludata, ma molto più importanti per il loro significato nella storiografia del teatro comico, e, soprattutto, della nascita dell'architettura teatrale. Le cronache del Sanudo incominciano col cenno relativo alla rappresentazione avvenuta nel settembre del 1507 nel palazzo vecchio della vivente Regina di Cipro, Caterina Cornaro, in occasione delle nozze di Filippo Cappello, apertura sovrana di un calendario continuativo senza rivali. Le feste nuziali erano una tradizione di Caterina, che si protrasse fino all'anno in cui ella morì (1510) ed ebbe la più fastosa manifestazione celebrandosi il matrimonio di una nipote con un Malatesta dei signori di Pesaro. La festa del 1507 dette il via a una moda nuova nelle consuetudini del patriziato veneziano (in sostituzione quasi totale dei precedenti spettacoli mimo-danzanti); alla moda, appunto, delle recite; che rimbalzò da allora ininterrottamente nelle più diverse circostanze e quasi a gara, di palazzo in palazzo, nonostante il reiterarsi dei veti del governo suggeriti da risorgenti preoccupazioni di indole morale e dal proposito di infrenare, o colpire, il lusso e i divertimenti spericolati in tempi di angustie economiche e di guerra guerreggiata. La lista, come ho avvertito, si chiude nel 1532 con la recita di una « commedia pulita » in latino, in un palazzo Morosini: ma fra le tante rappresentazioni compresevi basti ri-

cordare qui quelle soltanto nelle quali fecero la loro comparsa coloro che si possono a giusta ragione considerare gli antesignani del teatro non soltanto veneto.

Ecco, nel luglio del 1508, intervenire a una riunione nel palazzo di Zorzi Corner, per recitare dinanzi a duecento invitati i *Menecmi* di Plauto e una egloga, quel Francesco Cherea che da allora a Venezia, e poi a Roma, e quindi ancora a Venezia, anticipò, come attore e regista, non già la commedia dell'arte, ma la figura del « comico dell'arte »; che è ben diverso. Del Cherea, toscano, si possono trovare appunti biografici, vaghi sebbene diffusi, e referenze bibliografiche, nella eccellente introduzione di Vittorio Rossi alle *Lettere del Calmo*, nel D'Ancona, in Molmenti, nei *Comici* del Rasi, e per derivazione in altri. Sappiamo che, capitato sulle lagune al seguito del suo signore Francesco di Sanseverino, in fama di eccellente interprete di opere classiche e di organizzatore di rappresentazioni egli ricomparve, fra altre, in casa di M. A. Contarini per le nozze della figlia, con il *Truculento* e colla *Aulularia*; a Murano nella villa di un Tiepolo, ecc., fino a essere chiamato ripetutamente in Palazzo Ducale e nella abitazione privata del Doge Grimani e della Dogaressa Morosini. Come il Cherea, fanno il loro ingresso a Venezia, nel trentennio qui considerato, veramente fecondo per le sorti della commedia, e vi tornano sempre più di frequente, il Cimador figlio di Zan Polo, buffone questi irresistibile (1514), il Ruzzante e il Menato (16 febbraio 1520, in Palazzo Trevisan) con commedie « alla villana » e, infine, di rincalzo alcuni innominati attori romani; i quali tutti uniti o alternandosi, chiamati a inserirsi (a « trapelare » diremmo in gergo ottocentesco) con i loro gregari nelle compagnie dei nobili dilettanti, divengono di queste il principale sostegno.

E tuttavia, ripeto, le notizie del Sanudo che non ebbero e meritano invece maggior rilievo, sono le poche dedicate non già alle feste nel chiuso dei saloni illuminati presenti le più belle donne del mondo e non escluse, con scandalo grave, anche le meretrici, ma quelle che si riferiscono alle recite a pagamento dinanzi a folle popolari e borghesi, che innovano il teatro in senso moderno. Dove avvenivano codeste recite? La pittoresca e abusata scenografia a cui altra volta accennai qui (cfr. « Il Dramma » n. 272) ci mostra i comici dell'arte della seconda metà del Cinquecento mescolati ai ciarlatani nelle piazze o nei campi di Venezia circondati da curiosi d'ogni ceto, vestiti dei loro abiti migliori, in maschera o con acconciature di circostanza. E' da ritenere che simili esibizioni avessero lo scopo di richiamare e convogliare spettatori in determinati luoghi opportunamente predisposti. Nella sua *Piazza universale* il Garzoni descrive insieme le scene curiose dell'arrivo dei comici nelle città e le « stanze » — che non vuol dire camere, ma sale di teatro — sistemate con palchi posticci e scene imbrattate di carbone « senza un giudizio al mondo » ove « la plebe desiosa di cose nuove, e curiosa per sua natura, subito s'affrettava ». Le commedie e, di già, i pasticci che tenevano luogo di commedie eccitavano l'interesse generale, sebbene non tanto, forse quanto la personalità e le seduzioni delle attrici. « Io intendo che sono arrivati molti comici quali giornalmente recitano comedie pubblicamente... credo che il maggior diletto sia nel veder quelle signore comiche... molto belle e graziose... Guardate non vi innamorare di qualcuna di loro perché nella loro dipartenza sentirete un grandissimo dolore... » fa dire « l'immortale Isabella » (Andreini) in quel *Contrasto sopra la commedia* del quale sono protagonisti e interlocutori Ersilia e Diomede. Ma tutto ciò si riferiva, con ogni probabilità, al periodo tardo di decadenza e insieme di affollamento che caratterizza la seconda metà del Cinquecento. Al principio del secolo la novità e la rarità dell'evento, la protezione onde i magnati del governo e della cultura l'accolgono, consentono esperienze ed aspirazioni ben più ambiziose. I contatti avuti, grazie anche a Francesco di Sanseverino, con i patrizi intervenuti alla ricordata festa in Ca' Corner, fanno sì che Francesco Cherea ottenga il permesso di recitare per il pubblico, a pagamento, in un luogo forse aperto ma eccentrico situato dal Sanudo « a San Canziano » ove il 10 gennaio del 1509 (1508, n.v.) ripete le sue dimostrazioni « de la comedia di Plauto dita *Menecmi* ». Rilevando che lo spettacolo era stato bellissimo, il diarista ne rivendicava senz'altro a Venezia, con un certo orgoglio, il primato nel tempo: « sì che più avanti in questa terra è sta fato tal demostrazion » e soggiungeva che così recitando l'attore « guadagnava e teneva in festa la terra ». Quella stagione pubblica carnevalesca di prosa — la prima di cui ci sia pervenuta notizia — continuò a lungo; il 26 di febbraio durava ancora ed oltre a una bella commedia

« vilanesca » si dette il *Truculento* pure di Plauto, e « fo assai zente et feno (fecero) ben ». Incoraggiato da tali successi Francesco Cherea immaginò di trasferire i suoi spettacoli nel cuore medesimo della vita attiva veneziana e « tramò » (il verbo è usato dal Sanudo) per avere in uso « la Loza di Rialto dai Providitori del Sal ». Questa loggia, di aspetto monumentale, con una facciata a colonne che poteva davvero sembrare la facciata di un teatro, quale non si usò che molto più tardi, si può vedere ben disegnata nella famosissima pianta di Venezia, levata al principio del '500 da Jacopo dei Barbari. Essa sorgeva giù dell'antico ponte ligneo di Rialto, a destra, là dove venne in seguito inalzato il palazzo rinascimentale dei Camerlenghi all'imbocco dei mercati, e serviva al piano terra per le contrattazioni importanti, e al piano sopraelevato come luogo di ritrovo dei nobili interessati all'andamento di quel centro di affari. Dice il Sanudo che le temerarie trame di Francesco Cherea irritarono il Consiglio dei X il quale perciò emise, sul finire del 1509, la prima delle sue tante ordinanze con cui statuiva che non si facessero più in nessun luogo, nemmeno per nozze, recite di commedie, tragedie, egloghe, sotto pene varie per gli attori e privazioni di uffici per gli altri, ecc. Che il Consiglio dei X si inalberasse per la protervia del Cherea non è da porre in dubbio, ma è da credere che essa gli servisse solo di pretesto per proibire spettacoli, feste, maschere in casa e fuori di casa, mentre infuriava la guerra scatenata dalla lega di Cambrai e i nemici già invadevano il territorio della Repubblica precipitandosi a valanga su Padova vicinissima!

Tre anni dopo, tornato il sereno, tornava il Cherea a recitare festeggiato in Palazzo Contarini, e successivamente altrove, finché non se ne partì per Roma chiamato al servizio del neo eletto Pontefice Leone X (1513) presso la magnifica Corte del quale rimase otto anni. Morto Papa De Medici nel 1521, rieccolo subito a Venezia nel '22 in palazzi privati e nel '23 nuovamente in pubblico, ma confinato stavolta ai « Croxechieri » (o Crociferi) in un'altra località eccentrica della città, ove tuttavia accorsero in folla ad applaudirlo i *patiti* della commedia. Non sappiamo dove ai Crociferi (ora Gesuiti) il Cherea si producesse, se addirittura nel Cenobio che aveva fama d'essere un vivido centro culturale ed aveva opitato poco innanzi il cardinal Bessarione (lo stesso che donò alla Signoria i suoi celebri codici greci e latini, onde la Biblioteca Marciana) o in qualcuno degli edifici attigui adibiti a « Scuole » o nel campo donde per un alto portale ad arco si usciva sulla spiaggia lagunare verso Murano. Ma sappiamo che vi rappresentò « una comedia overo cosa d'amore » intitolata *Philanto innamorato in Calitea* facendo pagare agli intervenuti un *marcello* (moneta fatta coniare dal defunto doge Nicolò) e la *Mandragola* con tanto concorso di gente che questa giunse a ficcarsi in palcoscenico sicché non si poté andar su col quinto atto che fu invece dato nella replica. Poiché negli intermezzi si produceva l'attor comico Zan Polo è lecito escludere che il Cherea sostenesse a sua volta parti di buffone o all'improvviso.

Tra il 1522 e il '26, il Cherea, il Cimador e Zan Polo continuarono a recitare unitamente, con ogni probabilità, a quegli « attori romani » che lui partito definitivamente dovettero ben presto affrontare la concorrenza del Ruzzante, del Menato, del Bilora oramai saldamente affermatisi, col loro rivoluzionario repertorio popolaresco, satirico naturalista.

Evidentemente persuaso della inanità delle sue reiterate ordinanze per impedire, o limitare, o disciplinare le rappresentazioni di commedie così le private come le pubbliche il Senato decise, con una motivata deliberazione, di controllare, almeno, quelle pubbliche precisando i luoghi dove esse si potevano dare. E il 14 marzo del 1528 ingiunse ai Savi alla Sanità di sorvegliare la esecuzione della sua « parte » intervenendo là ove si recitavano « le commedie per i poveri », con le disposizioni atte a disciplinarle. E' singolare che tali misure, e soprattutto tale definizione, siano sfuggite fin qui — che io sappia — a tutti gli storici del teatro, a cominciare proprio dal D'Ancona, i quali sulle annotazioni del Sanudo ripresero bensì il « diario » delle rappresentazioni di commedie a Venezia nei primi tre decenni del 1500, ma non credettero di rilevare come, sotto la data sopra ricordata, i Savi portassero a compimento la loro missione con accurati sopraluoghi, autorizzando quindi l'esercizio di ben quattro teatri, dei quali due già in atto: quello in prossimità della Chiesa di San Canziano dove, come s'è ricordato, fin dal 1508 s'era prodotto il Cherea con i *Menecmi*; e quello abbastanza vicino dei Santi Giovanni e Paolo che fu da essi trovato gremito di spettatori, anzi « pieno di poveri » e insufficiente al bisogno, sicché ordinarono che fosse ampliato e coperto di legname. Gli altri due teatri vennero « intan-

to » ubicati — salvo a studiare meglio la cosa e a prendere eventuali provvedimenti — uno dietro l'Ospedale degli Incurabili (sorto da pochi anni, sulle Zattere), l'altro addirittura alla Giudecca, dove, come pure a Murano, nei « casini » che i nobili vi possedevano, gli spettacoli si succedevano gli uni agli altri (nel carnevale dell'anno innanzi, 1526, more veneto, in Palazzo Trevisan, il Cherea, il Ruzzante, il Menato, il Cimador e Zan Polo, davanti a una folla di nobili dame « le più belle de la terra » e di patrizi avevano recitato tre commedie una dopo l'altra con grande scalpore e immensa curiosità dell'umile popolazione circostante, curiosità che il teatro pubblico ora concesso veniva in qualche modo ad aggravare). Ovviamente con le parole « teatri dei poveri » i magistrati sottintendevano appunto il popolo; quella gente, cioè, non nobile che, presa dalla passione per tal genere di spettacoli, poteva accorrervi adesso, pagando il prezzo dell'ingresso. Così il 1528 codificava, si può dire, la industrializzazione del teatro della commedia, mentre lo stato se ne assumeva il controllo anche sotto l'aspetto della sicurezza. In teatri così fatti, controllati dunque dalla Signoria, e certo migliorati dobbiamo ritenere si presentassero, verso e intorno alla metà del Cinquecento, dopo il Cherea, il Ruzzante, Andrea Calmo con i suoi comici veneziani, e i concorrenti di fuori, interpretando le commedie e le tragedie dei non pochi autori veneziani e veneti fioriti in quel tempo medesimo, dallo Speroni, al Cieco di Adria, al Dolce. Al Calmo nel febbraio del 1548 (cioè poco dopo la rappresentazione del *Travaglia* e poco prima di quelle della *Spagnola* e del *Saltuzza*) il Parabosco scriveva: « Non havete in opera, si come è l'uso vostro qualche leggiadra, grata, morale (*sic*) comedia? Non date ora voi con il recitar vostro quel giocondissimo e mirabilissimo piacere a Venezia, che essa maggiormente desidera? Ei mi par vedervi sopra la scena farvi schiavi quanti vi veggono et odono, lo sento fin qui il rumore dell'applauso che vi danno le genti, le quali montando le mura del loco dove sete, rompendo porte e passando canali, e d'alto smontando, si pongono a periglio di mille morti per poter solamente godere una hora la dolcezza delle vostre parole... ». Tutte espressioni che adesso si comprendono meglio pensando ai « teatri dei poveri » sorvegliati dai Provveditori alla Sanità, dei quali finora nessuno aveva parlato e dei quali si comprenderà meglio l'importanza notando che essi precedettero di una quarantina d'anni la codificazione della scenografia e della scenotecnica contenuta nel tanto citato trattato del Serlio.

Se tale era il furore della gente verso la metà del secolo per ascoltare il Calmo (e tale era stato prima, specie nei riguardi del Burchiella, del Ruzzante, del Menato, del Bilora), da farle scavalcare i muri senza pagare, è ovvio che, a costruire teatri pubblici meno rudimentali, destinati a tutte le categorie di spettatori commisti, si dovesse presto pensare. Il primo passo verso una realizzazione del genere, un *quid medium*, quasi, fra il teatro da camera riservato al divertimento di una ristretta cerchia di privilegiati, e quello primordiale destinato al minor pubblico, alla plebe pagante, fu la erezione del « mezzo colosseo » palladiano all'interno del Convento della Carità (ora Accademia di Belle Arti) ordinato per sé dagli « Accesi » della Compagnia della Calza, e poscia indubbiamente posto dalla Compagnia stessa e dai frati a disposizione di chiunque. Questo mezzo teatro di legname « a uso di colosseo » com'è ricordato dal Vasari nella vita di Federico Zuccheri il quale ne completò l'apparato con « dodici (quadri) storici grandi di sette piedi e mezzo l'uno per ogni verso, con altre infinite cose dei fatti di Iscano re di Gerusalemme » venne inaugurato il 28 febbraio del 1565 con la tragedia *Antigono*, che nulla aveva a che fare con la tragedia greca, trattandosi di una vicenda ebraica immaginata da Conte de Conte, vicentino, dedicata, nelle stampe di Comin da Trino, in Venezia, a Francesco Pisani.

Nulla purtroppo ci è noto sulla effettiva consistenza del teatro, certo di ispirazione vitruviana, dato il particolare momento dell'attività del sommo architetto. Esso era stato preceduto da qualche cosa di simile elevato in Verona dal Serlio, dall'adattamento temporaneo, pure palladiano, del Salone della Basilica di Vicenza per le rappresentazioni nel 1561 e nel 1562 dell'*Amor Costante* del Piccolomini e della *Sofonisba* del Trissino; e precedette a sua volta il celeberrimo Olimpico disegnato dal Palladio per l'Accademia di Vicenza, ultimato dallo Scamozzi. Non ebbe lunga vita, e sulla sua distruzione si dettero notizie contraddittorie; mentre da una parte, e secondo alcuni, esso sarebbe andato distrutto nel '630 con l'incendio che travolse molta parte del Convento (del che è da dubitare), secondo altri la sua demolizione per ordine superiore avvenne « con gran pace di chi lo aveva fatto fare » dopo « molte e molte renghe in Senato » a causa del « vituperoso modo di recitarvi commedie lascive e con gran concorso di quasi tutta la città, ma più dei nobili ». Ed è questo gran concorso « di

tutta quasi la città » compresi i nobili che, precisando, in sostanza, l'avvenuta formazione di un pubblico vasto di spettatori in cui si fondevano oramai tutte le categorie sociali della capitale, spiega e giustifica la nascita successiva dei due teatri regolari detti di San Cassiano, avvenuta indubbiamente tra il 1565 e quel 1580 in cui Andrea Palladio morì, avendo da poco fornito a Vicenza il disegno dell'Olimpico. Quel 1580, è subito da aggiungere, che vede uscire la prima edizione della *Venetia Città nobilissima*, di Francesco Sansovino.

Una breve digressione è qui indispensabile. Per una omissione di lettura, o di ricerca, veramente strana, il canonico Ivanovic, che va considerato come il primo raccoglitore, nel '600, di ampie e fondamentali indicazioni sull'instaurarsi della organizzazione teatrale veneziana, non s'accorse che nel Sansovino era contenuto un breve ma preciso brano descrittivo dei mentovati teatri di San Cassian, ed erroneamente affermando una completa assenza di notizie al riguardo, ne dedusse che, non avendo il Sansovino — che pur ricordava la secolare passione dei veneziani per la commedia, per gli attori e per gli spettacoli — tenuta parola della loro esistenza, di teatri autentici non ne esistessero ancora nel 1580. Per corroborare tale deduzione egli osservò che le aggiunte tardo-seicentesche dello Abate Stringa o del Marbinioni al testo sansoviniano ricordavano invece, oltre ai due di San Cassian, anche il teatro Vendramin di San Luca e ne concluse che questi erano sorti in principio del XVII secolo, tanto più avendo egli sentito « molti vecchi ricordarsi che pochi anni prima dell'ultima peste che fu nel 1629 si praticavano due soli teatri ».

La svista dell'Ivanovic (la cui *Minerva al tavolino* fece testo) ingenerò nel Settecento l'errore analogo del Bonlini, autore delle *Glorie della poesia e della musica*. Fidandosi della diligenza del citatissimo canonico, egli aggiunse per conto suo « Francesco Sansovino che scrisse molto diffusamente di questa città Dominante fino all'anno 1580 non ha mai fatto alcuna menzione (di teatri) così che è probabile che fino a quel tempo non fossero ancora eretti ». E continuò: « tanto più che di questa materia tace ogni altro scrittore ». Per tal modo s'instaurava una storiografia che, senza controllare la fonte iniziale, toglieva a Venezia il primato nella costruzione e nell'esercizio di teatri concepiti architettonicamente per la commedia, liberi al pubblico, e già disincagliati dalle formule e dalle culturali resurrezioni archeologiche. Soltanto un altro storico, l'Arrigoni, nell'Ottocento abbozzò una rettifica poco risoluta e passata quasi inosservata, che confuse le idee degli scrittori che ne ebbero conoscenza.

Francesco Sansovino, dunque, descrivendo analiticamente prima del 1580 la parrocchia e la Chiesa di San Cassian, annotava: « Sono poco discosti da questo tempio *due theatri bellissimi, edificati con spesa grande*, l'uno in forma ovata, l'altro rotondo, capaci di gran numero di persone per recitarvi nei tempi di carnevale commedie secondo l'uso della città ». I due teatri erano, quello più antico detto appunto perciò della commedia « vecchia » come ne fa testimonianza il nome della calle tuttora esistente che conduceva nella corte ove era stato elevato da un nobile della famiglia dogale dei Michiel; e quello della commedia « nuova » costruito invece da un nobile della famiglia Tron di San Benedetto situato a breve distanza, fra il Ponte dell'Agnello e il Ponte di Donna onesta; entrambi, sia detto per incidenza, molto vicini all'infamato quartiere delle Carampane dove ferveva più intensa la vita notturna del vizio intorno alle residenze obbligate d'un gran numero di cortigiane d'ogni risma.

Il teatro dei Michiel era quello rotondo e vi aveva posto mano il nobile Alvise, ricordato in una lettera di Francesco Andreini al Duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, con la quale l'attore nell'aprile del 1583 si scusava di non poter entrare a far parte della compagnia che il Duca stesso voleva formare, trovandosi legato, insieme con la celebre Isabella, alla Compagnia dei comici « Felici » e in particolare al clarissimo S. Alvise Michiel padrone della *Stantia* (cioè del teatro) di « Vinegia », Alvise Michiel, nato nel 1534 e morto improvvisamente nel 1589 mentre orava in Senato su di un grave argomento, era un umanista di alto impegno « omni Scientiarum genere ornato, atque orator fecondissimo », come dice l'iscrizione sul suo monumento di Santi Giovanni e Paolo, e proprio nel 1583, già vedovo due volte, si era sposato con Lucrezia Cappello della famiglia della celeberrima Bianca. Il teatro *ovato* era stato, invece, costruito a cura di Andrea Tron, nato nel 1543 e morto (vedi la singolare coincidenza) nel 1583.

Il silenzio più fitto regna sui progettisti dei due teatri costruiti, bensì dopo il Palladiano della Carità, ma molto innanzi del Palladiano di Vi-

cenza. Quello rotondo della commedia vecchia, cioè dei Michiel (chiuso, forse definitivamente, al prorompere della peste del 1629), doveva essere un'approssimativa ripetizione del teatro della Carità; l'*ovato* dei Tron si staccava dalle elaborazioni vitruviane del Serlio e del Palladio; affrancato da ogni canone archeologico precedeva di molti anni, nella forma, la sistemazione in pianta immaginata dallo Scamozzi per il teatro di Sabbioneta (1588) e dall'Aleotti per il teatro Farnese a Parma (1618-1628). Quando il teatro dei Tron sorgeva, con un palcoscenico pienamente funzionale, entro il quale ogni cambiamento era possibile, di là dal sipario, secondo le esigenze delle commedie da rappresentare, e con la cavea piana cinta, forse, da palchetti, Vincenzo Scamozzi era oramai, per così dire, nelle maniche della aristocrazia veneziana, e in gran fama nonostante la giovane età; nulla tuttavia autorizza a pensare che egli abbia avuto parte nella costruzione, iniziando per tal modo la attività che lo condusse a Sabbioneta. Né di altri consta alcunché. Resta che proprio nel tempo in cui egli assumeva la eredità del Palladio, per l'Olimpico, il teatro dei Tron veniva togliendo il primato a quello dei Michiel e otteneva in via eccezionale dal Consiglio dei X, nonostante una recente proibizione generale, il permesso di far commedie. Che il teatro dei Tron avesse la configurazione architettonica, divenuta tradizionale per Venezia, e poi diffusasi ovunque, della sala curvilinea pienamente fasciata da file di palchi, si può forse dedurre dalla nota lettera di Paolo Moris, agente della casa Strozzi, in data 7 ottobre 1581, la quale commentando la ora accennata proibizione di recitar commedie, ne attribuiva la causa alle pressioni del clero e specialmente dei Gesuiti indignati dalle « molte sceleratezze con scandalo che si operavano nei palchi ». Cosa per la quale il teatro di San Cassian rimase famoso, del resto, dopo le successive ricostruzioni fino alla fine del '700.

Ma erano poi, i due teatri cinquecenteschi di San Cassian, i due soli regolarmente costruiti a Venezia prima del 1580?

Nella decisione del 25 settembre del 1581 del Consiglio dei X con cui una volta ancora si dettavano severe norme restrittive contro il dilagar delle commedie, « intendendosi però di quelle recitate da persone mercenarie », si diceva: « in questa città non solamente viene dato ordinario ricetto ai commedianti, *ma è stato fabbricato più di un luogo per recitare le loro inonestessime comedie...* ». D'altronde il testo medesimo della edizione del Sansovino del 1580 è tale da lasciar supporre, appunto, che altri teatri appositamente fabbricati, come quelli dei poveri, esistessero oltre ai due dei Tron e dei Michiel, e che la spietata concorrenza che essi facevano fosse alla base della « crisi » dal Calmo precedentemente proclamata in quella fra le sue lettere, accoratissima, che egli dirige « A le Signore Comedie » per deplorarne la sorte. « Non è meraveja si tanti gran homeni, signori, conti, gardenali, e armigeri, ve ha volesto servire, perché certo el se cava tanto spasso ch'el val per cento secoli de passion de anéma ». Sia dunque gloria a Plauto a Terenzio al Sannazzaro « che hanno introdotto si bella vanagloria nel mondo ». Ma ora tutto è finito. Per conto suo, però, ne è sempre tanto invaghito che gli pare « quando parla in commedia far tombole a regata di pianeti suso le niole (nuvole). Ma per certo l'è un grandissimo pecao (peccato), sorele d'oro che vu andè cusì magre e strazzose e con puochi amisi... che se no fosse la visitatione de la plebe... per i ricchi vu morisse' de fame, tanto seu desmentegae... ».

Questa concorrenza e la crisi così denunciata del buon teatro prelusero fatalmente alla decadenza della commedia. Quando nella seconda metà del '500 le compagnie regolari di comici cominciarono a irradiarsi da Bologna ove si formavano, in lunghi giri per l'Italia recandosi a chiudere l'anno loro, durante il Carnevale, alla piazza più ambita, a Venezia, il declino dell'interesse della classi colte, e la necessità di adeguarsi ai gusti del pubblico grosso, cioè di richiamare « la visitazione della plebe », le spinsero ad assicurarsi il successo per le vie traverse della esagerazione e della degenerazione funambolesca. Contemporanea dei teatri di pietra nasceva, quindi, per il pubblico che aveva presi a frequentarli, la commedia dell'arte, e le maschere invadevano a Venezia così la scena, come, per singolare mimetismo, le sale ove risonavano insieme i lazzi degli attori e le risa spericolate degli spettatori. La reggia della commedia dell'arte divenne, nel secondo decennio del '600, il teatro costruito dai Vendramin, detto di San Salvador o di San Luca; Apollo nell'800; poi Goldoni, dal quale il grande commediografo mosse alla volta di Parigi; vero monumento nazionale della commedia in Italia; appunto per ciò, si direbbe, da anni ed anni chiuso per la insipienza e la insensibilità dei reggitori del Comune!

Gino Damerini

QUI SI PARLA DI TEATRO

panni sporchi

Non è vero che si lavino in famiglia; i panni sporchi si lavano in pubblico. Tutta la nazione è invitata. Pare anzi che sia, oggi, spettacolo ambitissimo. Così la pensano autori, attori, registi, non soltanto del nostro paese, ma di ogni paese del mondo civile. Sul palcoscenico — perché qui si parla di teatro, non di cinema, non di rotocalco o che so io —, alla ribalta si svolgono scenette intime, e graveolenti. Morale? immorale? Arte? non arte? Ammesso che la polemica sul « verismo », e i diritti della realtà, e l'estetica pura o impura, sia esaurita e conclusa da almeno mezzo secolo, rimane nell'aria un odorino infetto. Non è erotismo, sessualità, spregiudicatezza verbale o plastica: è sudiceria.

In una commedia di Anouilh — l'intellettuale e raffinato Anouilh — abbiamo, or non è molto, visto un letto. Non fu certo una novità. Ma non era, quello, l'ampio letto malizioso e bonario, troneggiante nel repertorio allegro dell'inizio del secolo, letto invitante, ma a modo suo pulito, intorno al quale folleggiano e si aggirano lepidi personaggi senza concluder nulla; no, questo di Anouilh, anziché faceto, è un letto sgualcito e guasto, tristo e triste, un letto coniugale che trasuda odiose storie segrete. Da quel letto la vecchia moglie isterica grida al marito vecchio, e stolto, inconfessabili manie, episodi ignobili, la miserabile cronaca di una alcova senza pudore e senza carità. Ci scorgi, evocata da una memoria precisa e corrotta, la sordida apparecchiatura dell'amore che diventa consuetudine e vizio fastidioso: febbretta malsana, biancheria che non sa di bucato. Teatro, questo? Sarà, ma quale teatro! Ognuno può avere, chiuso nell'arido cuore, uno di quei ricordi che bastano a sporcare una vita. E ognuno cerca di scampare obliando, tenta di pulire la macchia, di redimere quel tratto buio con la luce di un volto, di un'immagine del mattino. No, niente affatto; il teatro, questo tipo di teatro, prende lo spettatore, lo inchioda lì, a quel ricordo sudicio e rantolante. Dov'è la gioia, la festa, la commozione? Dove, la felicità del teatro?

L'esempio non è scelto a caso, perché Anouilh è scrittore illustre, e anche artista vero e prezioso, e a tratti poeta. Il suo esempio più di ogni altro è corruttore. Ma senza scegliere, se volessimo citare ancora, potremmo prendere a piene mani dal repertorio d'oggi. Autori celebri o novizi, vecchi ringalluzziti o giovani avveniristi, ragazzotte audaci e male educate; si imitano, si copiano, si eccitano a freddo, ognuno osa andare un po' più in là, non nel pensiero fervido, non nell'acuto intuito, ma nel turpiloquio vano e nel gesto osceno. Cercano, gli sciagurati, quello che nell'esistenza v'è di peggiore, di più vile, viscido e avvizzito. Necessità fisiologiche, ambienti soffocanti, non la povertà ma la miseria disonorata, non la sofferenza ma il lerciume che ingrassa. E' di fronte all'infinito, il loro esistenzialismo. Brutto e falso. Singhiozzi di bevitori di whisky, prostitute che nella stanza fetida schiacciano col tallone scarafaggi vaganti, pederasti che teneramente assistono fanciulle incinte. Basti così; spalanchiamo le finestre.

Perché, di fronte a questi che si dicono « ribelli », o « arrabbiati », ci ribelliamo noi, a nostra volta. In nome del teatro. Senza preoccuparci troppo, una volta tanto, di morale, di urbanità e civiltà, ci ribelliamo in nome di questo grande e antico amore dell'uomo: lo spettacolo teatrale. E che cos'è il teatro se non energia, slancio, arditezza fantastica? Che cos'è, se non allegrezza, capriccio, sacra esaltazione, comica ironia, impeto di dramma, serenità raggiante e purificatrice? L'uomo cerca nel teatro, consciamente o no, quel di più, quella vitalità, quel dono o accrescimento di vita, che Berenson insegnò a cercare e a trovare nella grande pittura, nell'arte

dei sommi. Ma il teatro del neo-realismo, della psicanalisi applicata alle viltà quotidiane, il teatro dell'arrabbiatura, dell'insofferenza isterica, del ribellismo impotente, è il teatro dell'involuzione umana: pusillanime e deprimente. Questo, soprattutto, non gli possiamo perdonare: che il teatro sia giunto a contraddire se stesso, la missione che gli è propria. A che servono, a che tendono spettacoli come La gatta sul tetto che scotta *o* Il valzer del toreador *o* Un sapore di miele*? Che cosa si vuol fare con quelle sordidezze? Da Aristofane e Plauto a Beaumarchais e Goldoni, da Shakespeare a Pirandello, per secoli il teatro, il vero grande teatro, spicciativo ed esaltante, non è stato che il trionfo di una tonalità creatrice, di un'ispirazione che sta un po' al di sopra, che ci trasporta con entusiasmo e con gioia un po' al di sopra della vita d'ogni giorno. Tale, la vitalità perenne del teatro. Se dal palcoscenico non s'irradiano queste luci, questi suoni di festa, questi rapimenti e queste consolazioni, se il palcoscenico non è frequentato dai poeti, tanto vale chiuderlo subito, abolirlo. Comico o tragico, il teatro è qualcosa di meglio dell'esistenza. Qualcosa che ci redime dall'esistenza: effimero, frivolo lavacro del teatro di Labiche o di Feydeau, si ride, si ride, spensierato riso, e nella diversione onesta ci si riconcilia con noi stessi e con il destino (ed ecco il teatro «divertente»); redenzione di Antigone, di Cordelia o di quella straordinaria tragedia moderna dei «Sei personaggi» che, perduti, inabissati dall'irrazionalità dei fatti, si ritrovano e si riscattano, fantastici, in un ben intrecciato e sognato mistero. Tanti modi, fulgidi e diversi, di giungere nel profondo, di far sentire che la magra sorte di ognuno è pur ricca, fantasiosa e amabile. Il teatro è religiosamente nato a disperdere la solitudine umana, il teatro è un dono di felicità. A mettere in fuga gli spettatori, ad affossarlo, ci mancava soltanto questa trovata ultima del teatro senza pietà, che vi nega il piacere del cuore, che vi toglie il gusto stesso di vivere e di amare.*

Francesco Bernardelli

IL BORGHESE DELL'ATTORE BORGHESE

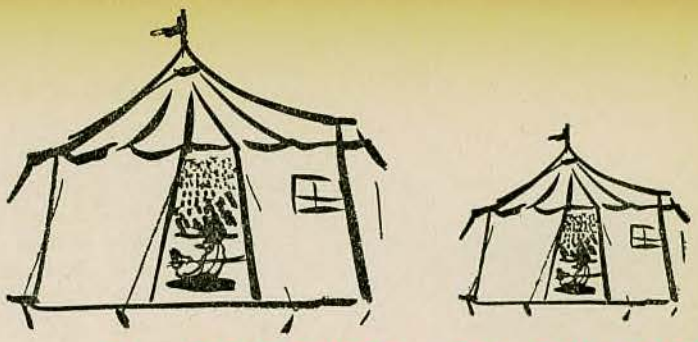
Il settimanale «Il Borghese» del 25 gennaio 1960, prendendo spunto dall'estremo disprezzo che, in genere, taluni attori hanno per la RAI-TV, naturalmente lavorando ai microfoni ed alle telecamere, pubblica un articolo sulle paghe che essi percepiscono, e dal quale riportiamo la parte strettamente «amministrativa» per disperdere le ultime illusioni di coloro, se ancora ce ne sono, che credono nei «sacrifici dell'Arte».

■ «Cominciamo dal «ribelle» per costituzione, quell'Enrico Maria Salerno che trova sempre il tempo, nelle more di una intensa e vivace attività demografica, di esprimere le proprie cicliche proteste. Costui ha guadagnato, nel periodo che va dal 15 gennaio al 15 luglio 1959, la bella somma di ottocentomila lire mensili. In tutto quattro milioni e ottocentomila lire, ai quali bisogna aggiungere ottocentomila lire per «altre prestazioni» non specificate.

Scegliamo ancora, a caso, alcuni nomi della schiera dei valorosi «rivendicatori dei diritti calpestati», scesi in campo, come dicono i loro paladini rossi, «contro il fronte del porto della RAI-TV». Paolo Stoppa e Rina Morelli guadagnano, per le quattro puntate di *Vita col padre* e *con la madre*, due milioni e trecentomila lire ciascuno. Più trecentoquindicimila lire per «collaborazione alla sceneggiatura», e duecentocinquantamila per «consulenza costumi».

Nino Manfredi e Paolo Panelli, da parte loro, hanno incassato due milioni a testa per quaranta giornate di lavoro: con una bella media di cinquantamila lire quotidiane. La nobile arte di *italian lover* e quella di barista ceccanese sembra che rendano, in genere, molto meno. Altri nomi presi dall'elenco dei «sacrificati», e altre cifre: Vittorio Gassman ha guadagnato, in sessantotto giornate lavorative, circa sette milioni; Arnoldo Foà, in centocinquanta giornate, quattro milioni e mezzo; Lilla Brignone in centoventi-centotrenta giorni, quattro milioni e mezzo; Vittorio Caprioli, in sessantacinque-settanta giorni, due milioni e novecentomila lire; Armando Francioli, in centosessantacinque-centosettanta giorni, tre milioni e settecentomila lire; Giancarlo Sbragia, in centoventicinque giorni, due milioni e ottocentomila lire; Paolo Ferrari, in centoquarantasei giorni, tre milioni e mezzo; Ubaldo Lay, in centosessanta giorni, tre milioni e mezzo (si è mai domandato, il tenente Sheridan, quanto tempo occorre a un commissario di polizia per mettere insieme una simile cifra?); Cosetta Greco, in cinquanta giorni, un milione e duecentosettantaquattromila lire.

Né appare precisamente «iniquo» riservato ai «divi» meno noti: Elio Pandolfi, firmando un contratto per otto mesi, ha ricevuto quattro milioni di lire, con una aggiunta, tanto per gradire, di novecentomila lire per «prestazioni extra»; Giusi Raspani Dandolo ha ricevuto, per il lavoro di settanta giorni, un milione e cinquantamila lire; e Fosco Giachetti, l'ex «duro» degli anni ruggenti, riportato a galla dalla televisione, ha guadagnato alla RAI-TV, nel 1959, quasi quattro milioni di lire, di cui settecentocinquantamila per aver letto, in *Giulietta e Romeo*, il proclama della tregua di Dio tra Montecchi e Capuleti. La professione di paciere, in giorni così distensivi, ha indubbiamente i suoi vantaggi».



IL «MOSTRO» DI GASSMAN NON È UN TEATRO MOBILE

Gassman si è trovato alle prese con le prime e non piccole difficoltà, in parte previste e in parte no; sulla carta tutto è calcolato alla perfezione; anche i tecnici sono sicuri del fatto loro, ma poi la realtà inchioda su difficoltà che nessuno era riuscito a calcolare. Insomma il «circo» gli è cresciuto addosso a tradimento. Ma il circo come l'ha concepito e realizzato Gassman è qualcosa di più e di diverso dei complessi del genere che girano il mondo; egli non è alle prese con uomini volanti e bestie feroci, bensì con il «Teatro», questa specie di maestà terribile e seducente ad un tempo, angiolo e demonio insieme, esaltazione e sgomento continuo.

Vittorio Gassman è «partito»; si tratta di una partenza intesa come «inizio», in quanto egli non si muove e non toglierà le tende dal Parco dei daini a Villa Borghese a Roma (affitto per occupazione di suolo pubblico: seimila lire il giorno) prima di due mesi.

*Un inizio ritardato, rispetto alle previsioni, di una settimana: dal 26 febbraio, la prima recita si è avuta soltanto il 3 marzo. Non è stato l'allestimento della tragedia manzoniana a ritardare l'avvio, perché l'*Adelchi *era pronto, ma la grossa macchina allestita per la rappresentazione, ossia la enorme casa fatta di tubi e di tela nella quale troveranno posto tremila spettatori, duemila sulle gradinate e mille in poltrona. Questo pubblico avrà di fronte un palcoscenico largo trentasei metri e profondo ventidue: in metri quadrati ottocento. In realtà uno dei più grandi d'Europa.*

Su questo grandioso palcoscenico appare in scena Carlo Magno, in groppa ad un destriero, come si addice a un imperatore del Sacro Romano Impero; platea e palco coprono un'area di milleottocento metri quadrati. Su di essa gravano ottocento quintali di strutture in ferro e otto quintali di tela impermeabile, oltre a mille e duecento metri quadrati di popeline che formano il soffitto interno. Sembra il lancio di un film di quelli detti supercolosso. Ma si tratta, invece, di teatro.

E' stato il soffitto a far ritardare l'inizio delle rappresentazioni o, meglio, la difettosa acustica della sala. Ma come si partirà per la Sicilia con una costruzione di tale natura che richiede molto tempo per l'impianto e per lo smontaggio? Sono necessari trenta camions per il suo trasporto; ed il circo già dispone di cinque carrozzoni di nove metri di lunghezza, che servono come camerini degli attori e delle comparse, ospitano la sartoria, l'attrezzeria, la cabina elettrica; altri due carrozzoni sono attrezzati per la direzione, gli uffici e per i servizi igienici del pubblico. Vista la cosa in questa prospettiva, Gassman ha pensato che per dar vita a un circo viaggiante dovrà provvedersi di una attrezzatura meno complessa e pertanto pensa a un secondo circo più... maneggevole. Sembra una «boutade» ma è la verità. L'attuale allestito al Parco dei daini, servirà per le grandi città dove la residenza si prevede assai lunga; così quando il circo nel 1961 sarà a Torino per le manifestazioni dell'Unità d'Italia potrà servire non solo per le recite di Gassman e per quelle straniere, ma anche per le varie attrazioni spettacolari che il Comitato pensa di allestire. Così esso potrà raggiungere Milano e Napoli, Genova e Bologna, ossia quelle regioni — ripetiamo — che possono dare affidamento di una affluenza la quale assicuri una media di incassi superiore al milione. Se si devono trarre auspici da tre recital *recentissimi, presentati da Gassman e dai suoi attori (un atto dell'*Adelchi *e una dizione di versi) ad Arezzo, Liverno e Perugia, dove la media si è aggirata sul milione e duecentomila lire, si ritiene che le cifre che si potranno incassare in media ogni sera debbano superare il milione. E così dovrà essere per poter reggere: è stata allestita una macchina che macina milioni, deve produrne quindi moltissimi. Il foglio paga, in fondo, è l'uscita giornaliera di minor conto: bisogna tener presente il numero dei tecnici, delle maschere, degli addetti ai vari servizi e delle macchine che devono dare luce, aria, calore, refrigerio alla sala. Il personale, assai numeroso, è stato assunto da Gassman con contratto biennale; si prevedono dieci mesi lavorativi l'anno e due di riposo.*

Gassman si è trovato dunque già alle prese con le prime e non piccole difficoltà, in parte previste e in parte no; sulla carta tutto è calcolato alla perfezione; anche i tecnici sono sicuri del fatto loro, ma poi la realtà inchioda su difficoltà che nessuno era riuscito a calcolare. In-

somma il «circo» gli è cresciuto addosso a tradimento. Ma il circo come l'ha concepito e realizzato Gassman è qualcosa di più e di diverso dei complessi del genere che girano il mondo; egli non è alle prese con uomini volanti e bestie feroci, bensì con il «Teatro», questa specie di maestà terribile e seducente ad un tempo, angiolo e demonio insieme, esaltazione e sgomento continuo.

Per uscirne bene, per reggere questo mastodontico edificio, le spalle debbono essere di un titano; Gassman è «prussiano» e di fronte a lui il latino Jean Vilar è un santo. Tuttavia i precedenti esperimenti depongono a suo favore; ha nutrito grandi ambizioni, ma ha saputo anche realizzarle con nobiltà e fortuna. Non è tanto poeta da non avere presenti le contingenze del vivere di ogni giorno, ma è poeta quel tanto che un'impresa del genere richiede.

Senza un intimo soffio di poesia non si allestisce un Oreste, come egli ha saputo fare in passato e l'ha saputo realizzare in tale forma da uscirne artisticamente e finanziariamente con molto onore. Poteva scegliere per l'esordio un Shakespeare; dopo Amleto e Otello lo attende Re Lear, ma ha preferito il nostro Manzoni il quale non ha la teatralità dell'inglese che gli avrebbe permesso di giocare a colpo sicuro; la prova è di natura ardua e perigliosa, ma appunto per questo egli ha tentato la grande avventura.

Ma di là dei sogni dell'arte e della poesia, è incombente la realtà materiale; egli ha investito i suoi averi, guadagnati in questi ultimi cinque anni, alla ribalta, col cinematografo, con la televisione; ha trovato un impresario torinese che crede in lui senza riserve, e la Sipra, società della pubblicità radiofonica, che fa capo alla Sip, lo ha largamente sostenuto. Al Ministero dello Spettacolo ha incontrato persone comprensive e gli daranno del denaro; intanto gli è stato notificato che può fare assegnamento sui venticinque milioni annualmente destinati per le tournées di complessi primari nel Mezzogiorno; inoltre riscuoterà «rientri» nella misura di cinquantacinque milioni. Questi saranno considerati anticipi sulle somme che gli dovranno essere versate un giorno, a incassi sommati. Poiché, in passato, complessi vari (l'ultimo quello di Squarzina per la Romagnola) hanno ricevuto sovvenzioni particolari, Gassman potrebbe beneficiare anche di ciò, tenuto conto che il suo è un cimento ed uno sforzo e la Romagnola quello che è. Si aggiunga che la Riv, la Olivetti e l'Enal stesso, hanno dato una collaborazione pratica e concreta. Infine la Fiat che ha fatto dono di due «Seicento», una «Milleottocento» e una «Millecento furgone». Non si può dire davvero che non vi sia già stata comprensione. L'impianto del Teatro Popolare si può calcolare sui trecento milioni.

Fa un certo effetto leggere sui manifesti Adelchi di Alessandro Manzoni; si ricorda Renato Simoni, in Boboli, a Firenze; ritorna alla mente Gualtiero Tumiati, all'Argentina di Roma. Un mondo lontano; qui siamo al circo, uno dei più giovani attori della nuova generazione tenta la grande impresa.

Roma prima e la Sicilia poi, saranno i suoi grandi banchi di prova; se essa sarà superata, come crediamo e come gli auguriamo, la storia del teatro italiano avrà una bella pagina che sarà tanto più affascinante in quanto non un uomo che antepone gli affari all'arte o un mecenate in cerca di aureola ha tentato l'esperimento, ma un attore che nella scìa dei grandi maestri ha inteso dire la sua parola, a proprio rischio, di fronte alle folle italiane. Esse udirono un giorno proclamare il «tramonto del grande attore»; oggi, crediamo, sono liete di averne ritrovato uno nuovo, ma della stessa pasta. Le folle non si smentiscono: hanno gradito in tutti i tempi e in tutti i campi — folla è femminile — incontrare un dominatore; sulla scena crediamo che Gassman lo sia, per questo gli accordano fiducia.

Attendiamo gli sviluppi di questo ardito tentativo (che potremmo anche definire temerario) di riportare il teatro in mezzo alle grandi folle ossia sul suo vero terreno. Il teatro di élite è un fiore di serra; quello per il popolo è una distesa tappezzata di fiori. Per noi, l'orizzonte di Gassman, per ora, ha due estremi geografici: Sicilia e Piemonte. Se l'attore riuscirà a interessare a sé l'Italia, eguaglierà le imprese degli Emanuel, Salvini, Novelli, Zacconi, Ristori. Lo attendiamo alla scadenza del primo anno, per fare il bilancio dell'ardito volo. E con i nostri migliori auguri.

Carlo Trabucco

La legge sul teatro negli ingranaggi preliminari

I quarantotto teatranti, chiamati a dare i loro lumi per la nuova legge sul teatro, hanno, come è noto, delegato a undici persone (dodici con Paolo Stoppa affiancato a Eduardo De Filippo) i poteri di elaborazione di un testo che tenesse conto dei vari punti di vista riassunti in un grosso fascicolo di centotrenta pagine dattiloscritte.

Gli undici (perché Stoppa indisposto prima e impegnato poi

nelle prove di « Vita con il padre e la madre » non ha potuto seguire i lavori) si sono riuniti una prima volta in gennaio e non è a dire che quella prima seduta abbia visto subito i vari delegati d'accordo. La posizione di antagonisti di Zardi e Grassi si è ripetuta e dall'incrocio dei ferri sono sprizzate, come si dice, scintille. Fortunatamente nella seconda, terza e quarta seduta non si è proceduto soltanto in base a « polemiche botte » ed « accese risposte » e, dopo aver tenuto conto di quanto gli uni e gli altri hanno proposto, a quanto pare, gli undici (rimasti in dieci perché il grave lutto di Eduardo gli ha impedito di seguire i lavori dei compagni) hanno elencato i capitoli sui quali erano d'accordo che, se siamo bene informati, sarebbero questi:

Istituzione di un Consiglio superiore del teatro - Unificazione degli enti teatrali (Idi, Eist, Eti, Dramma Antico) - Modifica dell'art. 91 della Legge Comunale per la valorizzazione delle sale teatrali - Facilitazioni fiscali - Incremento del circuito ETI - Disciplina dell'attività dei Teatri Stabili e delle Compagnie di giro.

E su questo tema vi sono state due classificazioni: Compagnie a totale rischio dell'impresario, al quale sono concesse tutte le libertà di repertorio e accordate determinate provvidenze; Compagnie con repertorio che chiameremo « vincolato » (repertorio artistico, cioè: tre commedie italiane, quattro straniere, un classico, un'opera prima di autore italiano) e alle quali vengono accordate particolari facilitazioni finanziarie. Queste conclusioni, che riferiamo in maniera generica, hanno avuto un'appendice in una relazione di Lorenzo Ruggi, per gli autori (che ha sostituito Zardi impegnato nell'allestimento della sua nuova commedia allo Stabile di Genova) e in un'appendice del dottor Torraca, nella sua veste di gestore di sale. Questa categoria, di fronte al rischio che certi spettacoli « classici » e « artistici » possano non dare quegli incassi che darebbe una commedia « commerciale », ha chiesto si tenga conto dei danni derivanti e delle provvidenze relative, atte a ovviare il prevedibile, seppure non sicuro, inconveniente.

Insomma le quattro sedute non furono inutili e la materia è stata dipanata con tranquilla serenità e ponderazione.

A raccogliere i vari « desiderata » è stato incaricato il dott. Pasquale Lopez, della Direzione Generale dello Spettacolo, che aveva assunto le vesti di segretario della Commissione. Questa è stata riconvocata dal sottosegretario Magrì, per la quinta volta, per ascoltare, appunto, la relazione riepilogativa del dott. Lopez. Dopo di che, si dovrebbe arrivare alla convocazione plenaria dei delegati, ossia i « quarantotto » dovrebbero riprendere in esame le conclusioni degli « undici », approvarle o modificarle. Infine ogni cosa passerà sulla tavola del Ministro per la definitiva elaborazione.

e. t.

IL "PICCOLO TEATRO DI MILANO" A NEW YORK

Dopo trentatré Paesi e novantatré città diverse, Arlecchino servitore di due padroni *ha potuto essere rappresentato al « City Center » di New York, un teatro vastissimo, fin troppo, che può ospitare anche un circo, e che ha invece accolto uno spettacolo della Commedia dell'Arte. La rappresentazione non ha perso nulla;* l'Arlecchino *di Strehler si è accortamente sistemato sul vasto palcoscenico, ed in quanto alla sconfinata platea, nessuno ha avvertito la sproporzione per la sala colma e per la perfetta disposizione degli impianti che mandano la voce degli attori fino in fondo, senza alterarla. Bellissimo spettacolo e successo vivo, vero, spontaneo. Non sono mancate le acclamazioni alla fine, dopo le non poche interruzioni di applausi a scena aperta. Venivano dagli italiani, naturalmente; molti di essi sembravano davvero frenetici, tanto erano orgogliosi di trovarsi di fronte ad uno spettacolo « italiano da secoli », che sta a suo agio tra la cultura, il divertimento, la preziosità e perfino il compiacimento. A New York uno spettacolo così perfetto e soprattutto bello di fantasia, di spirito, di colore, basta a far « tutto Arlecchino » per un anno: cravatte, bretelle, carta da lettere, fazzoletti, camicette, maccheroni, cioccolatini, e via col vento delle maschere. Il maggior regista che abbia oggi l'America, Elia Kazan, non ha esitato a dichiarare l'alto livello della rappresentazione. Naturalmente, per il resto degli spettatori, c'è la « barriera del linguaggio » come si dice, ma per i preparati — critici e persone appena colte — il superamento è avvenuto subito; per la massa, invece, era stato preparato un riassunto in inglese, che molto ha agevolato la comprensione. Forse in questo bellissimo* Arlecchino *i gesti contano più delle parole ed era chiaro come la regìa di Strehler avesse tenuto conto non soltanto del pubblico straniero, ma anche del fatto che le recite si svolgono a New York e poi in altre città degli Stati Uniti. Qui vi sono dei criteri, direi quasi delle regole, che neppure Compagnie straniere in* tournée *possono ignorare. Solo per citare un necessario accorgimento, il rapporto tra spettacolo e sala, cui s'è fatto cenno in principio. Ma non è il solo e non è il caso di approfondire, basta l'indicazione. Vogliamo dire che il « Piccolo Teatro di Milano » sta sul piano delle maggiori scene drammatiche, non sol-*

tanto europee. Ha un grande respiro e si sente che respira bene. Non fa vecchia Europa, non fa provincia; constatare questo a New York, di colpo, alzando un sipario all'improvviso, vuole dire successo di una Nazione. L'Italia, tanto avida di prodotto e sottoprodotti teatrali americani (vedo attraverso questa rivista che si rappresenta proprio tutto, anche ciò che andrebbe proprio scartato), può essere orgogliosa di averne mandato a noi uno di tre secoli, così ben rispolverato e reso smagliante dalla regìa e dagli interpreti. Poiché, possiamo dirlo senza far torto, Marcello Moretti supera molto il già famoso Timming, il più grande «Arlecchino» per i tedeschi che sia mai esistito nel nostro secolo. Per i tedeschi. Ma Arlecchino è italiano, bergamasco, truffaldino e truffatore, e per quanta arte possa aver avuto Timming, il nostro Moretti lo mette al tappeto «senza fare alcuna fatica»; cioè facendone molta fisicamente, ma nessuna spiritualmente, per quei tre secoli di tradizione che s'è detto.

La rappresentazione si è quindi svolta come una facile lettura.

Questa la recita e le accoglienze. Per la cronaca, pur necessaria, se il signor direttore si è tanto raccomandato in anticipo, non farò fatica a ripetere che i maggiori critici e gli intenditori erano presenti. Citerò anche dei pareri della stampa, ma dirò prima che era presente James O'Brien il vice-sindaco di New York e l'ambasciatore italiano Brosio. Alla fine dello spettacolo, il vice-sindaco ha presentato alla ribalta Paolo Grassi, che — dopo un breve discorso — gli ha fatto dono di un Sant'Ambrogio a cavallo, in oro, inviato dalla città di Milano a quella di New York. Il vice-sindaco ha ringraziato anche a nome del sindaco Wagner, ha dato il benvenuto, ed ha letto un'ordinanza municipale che proclama «settimana della cultura italiana» quella di permanenza a New York del «Piccolo Teatro di Milano». E' risaputo che dalla tournée *della Duse, interrotta tragicamente nel 1924 a Pittsburg, con la morte della grande attrice, nessuna voce del teatro italiano aveva più fatta eco negli Stati Uniti. Voglio dire che è anche merito di Jerry Hoffman, il* right man *che è riuscito a stabilire e comporre i termini della* tournée *dell'*Arlecchino *che prima Grassi e Strehler non avevano potuto, con altri, condurre a termine. Questa la ragione della mancata presenza del «Piccolo Teatro» la passata Stagione. La Compagnia reciterà al «City Center» fino al 6 marzo, per passare poi a Boston ed altre città degli Stati Uniti; quindi in Canadà, a Toronto, Montreal, eccetera.*

Ecco i giudizi di maggior rilievo:

New York Times: «*Mi si perdoni il facile gioco di parole, ma è indicativo: il teatro si chiama "piccolo" ma non altrettanto si può dire dei risultati raggiunti, i quali sono particolarmente "alti"*».

Daily Mirror: «*Deliziosa, meritevole rappresentazione, che deve essere vista ed applaudita da tutti coloro che amano i maestri della venerabile arte della recitazione*».

New York Herald Tribune: «*Lo spettacolo è una vera festa per chi abbia un minimo di apprezzamento per l'arte del palcoscenico*».

New York Post: «*E' impressionante la linearità di uno stile di recitazione che mai ha un momento di flessione lungo il suo alto livello*». *E come il* Journal American, *così il* World and Telegram, *parimenti magnificano interpretazione e regìa, quindi l'intero spettacolo, ogni giornale ha parole di lode e di entusiasmo. Davvero una grande voce, come classicità del teatro, ci è venuta dall'Italia. L'interpretazione di Marcello Moretti è giudicata «irripetibile» e quella di tutti i suoi compagni esemplare.*

Maurice Lansdale
Traduzione di Luigi Sarzano

New York, febbraio 1960.

I sequestrati di Altona

Al Teatro Odeon di Milano, il 4 febbraio 1960, la Compagnia Proclemer-Albertazzi ha rappresentato la commedia di Jean-Paul Sartre: «I sequestrati di Altona».

■ Quando ci si trovi a considerare un'opera teatrale di Sartre non bisogna negligere che questo scrittore fa, del teatro, una macchina dimostrativa della sua filosofia (se filosofia può intendersi la branca esistenzialistica che fa capo al Nostro). A Sartre giovano le torture, gli esseri abnormi, gli annodi delle passioni; non già la vita che esplode e si erge in interezza, bensì quella artificialmente escrescente, presto franante nel nulla. Se volessimo estrarre dalla narrativa, dal teatro di questo autore i coefficienti rappresentativi di un universo, vedremmo una natura senza linfe, pur se ingigantita, esposta solamente per pervenirne al disseccamento. Esseri, conosciamo, che non si collocano in rapporti precisi con altri esseri, ma si confondono, precipitano, quasi misture chimiche; e che risolveranno la loro squassante, improbabile esistenza in un fumoso limbo. La *mauvaise nature*, su cui fissa l'occhio il filosofo, concedendo ad essa una provvisorietà di attimi, deve solamente essere riprova che è vano il nostro turbinare e che ci aspettano antri nei quali non ci sarà luce. Sola salvazione, la nausea. Unico atteggiamento possibile, la noia. Questo, dunque, è il fondo, è il principio cui tende ogni dimostrazione scenica di Sartre. E *I sequestrati di Altona* sono pure essi personaggi

che, in un recinto loro assegnato, nel mondo storico ben definito, dibattono, sperperano una loro ipotesi, perché il filosofo si plachi alla visione della sua verità che dà per dimostrata.
C'è, per dirla in ispiccioli, in ciò che ci viene fatto conoscere, tanto di «negativo», da vincere il «positivo» di qualche sua parte. Qui siamo davanti ad un vecchio industriale, Gerlach, espressione del prussianesimo, ed ai suoi tre figli, Verner, Fran e Leni; ognuno ha per suo conto un'ossessione, ma la più esclusiva è quella di Franz che, rinchiuso in una maniacale rabbia, non vuole credere che la Germania sia stata sconfitta, che il mondo nel quale fu educato e che suo padre gli preparò con privilegi l'abbian cancellato. Sartre, questo personaggio ce lo doveva proiettare per prepararne la decadenza; e disporre intorno ad esso gli altri, che, nella volontà di liberarlo, si inquinano a loro volta o debbono manifestarsi per eccessi, ossessioni. E' la gara, la fiera dell'anormale, una galleria di gente che nonostante la denuncia che ci presenta, non vorremmo rivedere. Dire i fatti, sarebbe addentrarsi in una selva, e non tutti sarebbero chiari (i tagli sono stati molti). D'altronde, nel fascicolo n. 277, che è appena dell'ottobre scorso, il collega corrispondente da Parigi di questa rivista si è occupato largamente di *Les séquestrés d'Altona* quando la commedia è stata presentata al Théâtre de la Renaissance. Quello che preme di sottolineare è però l'esasperazione dell'autore, congiunta ad una programmatica fissità. In *A porte chiuse*, almeno, il perimetro nel quale si svolgeva una dialettica era circoscritto, e da una parte l'annientamento, dall'altra la resistenza vitale si combattevano ai ferri corti. Qui, tranne qualche parte della commedia, montata per comunicare una emozione provvisoria, ad eccezione di certi tratti sui quali l'autore stesso si inciprignisce, la sorte è segnata per i personaggi e per noi spettatori dal perentorio, anche se appartato, intervento del filosofo. Certo è che il volgarizzamento che di sé fa Sartre, attraverso testi teatrali e opere narrative, dopo averci dato saggi di speculazione, è patente confessione sua di non poter superare la visione cui è pervenuto, è il bisogno di cercare, con esempi su esempi, con variazioni che potrebbero essere protratte all'infinito, la conferma di quello che forse egli avverte non essere proprio certo, definito, altrimenti l'arte a lui servirebbe per una liberazione del dettato filosofico o questo avrebbe avuto un suo progredire.
La regìa di Giorgio Albertazzi, anche se ausiliata dal Fenoglio, non è stata del tutto efficiente. L'interpretazione, invece, forte, precisa. Anna Proclemer ha assecondato con appassionata autorità. E bravo anche Glauco Mauri. Discutibili le scene dello Zuffi.

v. v.

Addio vecchio mondo

Al Teatro del Convegno di Milano, il 18 febbraio 1960, la Compagnia del Teatro stesso ha rappresentato la commedia in tre atti di Bernard Kops: «Addio, vecchio mondo», che nel titolo originale è soltanto «Vecchio mondo». Regìa di Enzo Ferrieri.

■ Enzo Ferrieri ha la bella, straordinaria capacità di innamorarsi. Ancora. Scoperto un autore, Bernard Kops, non si è limitato a dargli ospitalità per una commedia nel breve tratto di una Stagione teatrale, ma dopo aver rappresentato *L'Amleto di Stepney Green* eccolo con *Addio, vecchio mondo*, sempre di Bernard Kops.
Pare un'intestata: c'è chi l'attribuisce a caparbia, ma Enzo Ferrieri, da decenni, a questo modo, spigolando nei campi del teatro, raccoglie grossi covoni. Autori rappresentati al primo «Convegno», che parevano di un'avanguardia impossibile, corrono ora le scene del mondo, accreditati e riveriti. L'amore, dunque, di Enzo Ferrieri, anche nel teatro di oggi, dobbiamo accettarlo come una indicatrice passione su cui ci si può orientare. Di Bernard Kops conoscete quanto pubblicato appena nel fascicolo di gennaio di questa rivista. Anche l'autore ha parlato, e attraverso i personaggi della sua commedia ha espresso una sua propria dolente, inane ribellione.
Ecco qui, in *Addio, vecchio mondo*, con diverso congegno, lo stesso spirito. La commedia ha una precisa configurazione, nella quale si collocano vari personaggi in una dichiarata attitudine di memoria, confessione. Che un giovane occupi una vecchia pensione, perché in case vicine morì sua madre, e che di lei voglia recuperare il ricordo e i pochi panni rimasti, e che lo stesso giovane sia un evaso inseguito da agenti che mai compariranno, ma sempre sono incombenti, è pretesto.
Serve a che ognuno entri nella sua stanza, intrecci offerte, speranze, dia luogo a vicende, che non sono che il vivente riverbero della consunzione dei muri, della erosione dell'edificio. Il personaggio coro, con un suo mito di salvazione, è Paddy il quale, con dolorosa ascesi, con invocazioni da bibbia, intervalla il circostante disfacimento. La tensione del suo discorso è il punto più alto dell'opera, e dobbiamo dire che l'attore Riccardo Mantani, che interpretava, ci ha comunicato una astrale sorpresa, mediante una autentica sua partecipazione. La commedia non è nei fatti, nei personaggi, nel finale che accomoda, ma in un dolore sotteso, spirante, in una insufficienza che è tentazione, in una cecità che è gelosia, ira, delitto. Guardiamo e teniamo conto di questo suo cli-

ma sovrastante, dell'aroma del suo discorso, di dove arriva il bruciato e l'odor di cedro, della convulsione cui si votano, nella attesa di una speranza, i personaggi. E valutiamola diversamente dall'intrico posticcio, dalla sua probabile casualità. Altrimenti è fermarsi a metà strada, non viverla, sentirla comunicante. Così, invece, l'ha seguita il pubblico, attento, silenzioso, e così l'ha inscenata Enzo Ferrieri. Diciamo anche di Luigi Montini, un giovane attore, il quale si è disimpegnato con sincera astuzia in una difficile parte, e di Marisa Fabbri, di Raffaele Giangrande, allucinato, di Itala Martini, Pier Paolo Porta. Sono bravi attori. Molto successo.

v. v.

Nemico Onorevole Moglie

Al Teatro Gerolamo di Milano, il 17 febbraio 1960, un gruppo di attori, appositamente riunitosi, ha rappresentato tre atti unici: Pier Benedetto Bertoli: « Lo diciamo all'onorevole? »; Goffredo Parise: « La moglie a cavallo »; Ettore Gaipa: « Il nemico ».

Ettore Gaipa, certamente, non si è mai trovato faccia a faccia con un leone. Nella condizione, cioè, di essere divorato dal re della foresta o di dover reagire con una qualsiasi arma. Questo *Nemico* che ha scritto è la infantile, noiata lamentela perché in ogni angolo della vita c'è un nemico in agguato, senza scampo. Familiari, parenti, amici, fazioni, tutti sono pronti a puntare contro di noi un'accusa. Qual è il grido, anzi, il rantolo che sorge? Scompaia l'inimicizia dal mondo. Lasciamo stare l'idea, stentata, pavida (il nemico, in certo qual modo, lo si erode e lo si supera); ma questa operina ci retrodata di lustri, di decenni, dove esistenzialismo, espressionismo e surrealismo giocano ai tre cantoni, cambiandosi sempre di posto, confondendosi, perché, al quarto, manca la genuina autentica ragione formativa: la commedia. In un giovane dotato, esperto di teatro, quanto mai vigile delle nuove mode, preoccupa questa rimasticatura, questo lavorare divagando; e il suo usar parole consuete, fantasie sparute, tesi d'accatto. Anche la regìa, dello stesso Gaipa, insistendo su di un lirismo filaccioso, ha accresciuto la sfocatura della commedia, alla quale non si possono disconoscere le rituali buone intenzioni. Con *Lo diciamo all'onorevole?* di Bertoli, cambiamo solfa. Si tratta di dire ad un deputato vivente che, in seguito ad un suo eccesso di onestà, egli è morto. Se ci fosse bisogno di spiegazioni, aggiungiamo che, evidentemente, l'onorevole, a parenti e clienti, era utile senza quella precipitosa crisi; e che, una volta questa sopraggiunta, viene naturale, salutare, persuadere l'onorevole che è defunto. Non vive più per le ragioni per cui fu eletto, ecco. La commedia parrebbe tutta qui, in un avvio timbrato, pieno di rimbalzi dialogici e di ironie che vanno a segno. Ad un certo punto, però, ha una svolta: a prendere l'onorevole, per portarlo oltretomba, visto che al viaggio non si decide, giunge un aforistico alpino, il quale capovolge la situazione. Senza averne l'intelligenza, beninteso. Mediante la fissazione di sue partite a scacchi, fa prigioni e consegna alla morte gli altri, e lascia andare per suo conto il parlamentare.

I fatti non filano così, come noi li raccontiamo, ma, chi li raccordi e voglia trarne una linea, così sono. Allo spettatore, però, e nella tecnica della commedia e anche nel suo divagare, appaiono a sbalzi, a sussulti, a sorpresa, determinati dall'intelligenza dell'autore, pronto a scombinare le parti, senza troppo preoccuparsi del tutto.

Quello che in Bertoli è maggior conquista, consiste nel non più concedersi a una trama e a personaggi probabili (vedi *I Diari*), ma nel dar sortita a ironie, fantasie, che determinano persone e accadimenti, che sopraggiungono e battagliano, autonomi dal pensoso e divertito distacco dell'autore.

E veniamo a *La moglie a cavallo*. Vi figurate voi, avercela in casa, una moglie che vuol sempre stare a cavalcioni sulla groppa del marito? Se così non fa, la dannata si imbizzisce e straluna. Il marito, sotto, suda, suda e non capisce, povero commesso viaggiatore di bigiotterie; dovrà mettersi il busto per resistere all'empito. Mediterà la ribellione, la fuga, ma sarà richiamato — diciamo — dal nitrito.

Goffredo Parise, che viene al teatro dopo aver scritto romanzi di deridente osservazione, ha avuto qui la trovata. La sua inesperienza ha fatto sì, però, che su questa egli troppo insistesse, con variazioni e prosecuzioni che, avendo provenienza narrativa, a teatro non sempre hanno reso.

I tre atti di cui abbiamo detto sono i primi di una serie che il « Gerolamo » verrà a rappresentare. Senza le obbedienze cui deve soggiacere al Piccolo Teatro, il regista Puecher ha più sicuramente operato.

Degli attori, da segnalare Anna Nogare, Elena Borgo, Mariani, Bianchini, Milli: attori in formazione, ma volenterosi.

v. v.

Il porto di casa mia

Al Teatro Odeon di Milano, il 23 febbraio 1960, la Compagnia diretta da Gilberto Govi ha rappresentato la commedia in tre atti di Enrico Bassano: « Il porto di casa mia ».

Il gran successo a « vele spiegate » lo aveva, in questa Stagione, Eduardo, con la sua mirabile commedia *Sabato, domenica e lunedì*; sembrava non si potesse uguagliarlo, ma sull'onda medesima gli si è accostata la

barca del vecchio marinaio Enrico Bassano, affidata al capitano Gilberto Govi. Ed il vecchio lupo di mare l'ha guidata con estrema perizia nel porto di casa sua. La barca è talmente solida, che ha potuto farlo in modo mirabile; ma nulla è facile sulla scena: sia ben chiaro. Govi deve a questa nuova commedia di Bassano un ridimensionamento artistico che molto lo onora, e deve essere lieto, perché in una barca nuova ha dimostrato la molta perizia cui s'è fatto cenno. Ha navigato sulla scena per anni ed anni, con barche sia pure perfette, ma sempre con la rotta obbligata; ha cambiato naviglio e rotta: c'è riuscito in modo eccellente. Bassano non ha scritto « una commedia per Govi »; troppo facile per un autore della sua levatura artistica e della sua statura, che ha all'attivo almeno dieci commedie; ha scritto una bella commedia, che Govi ha magnificamente interpretato. Con altra lingua — fosse stata napoletana per Eduardo, veneta per Baseggio — il successo, la commedia, lo avrebbe avuto in tutto uguale: « clamoroso » come ha scritto Carlo Terron, che il valore degli aggettivi lo conosce. Govi ha richiamato in teatro la critica: è già un avvenimento; Govi ha chiamato il pubblico ad assistere ad una commedia nuova e non più « ad una recita di Govi ». Grande merito e certezza delle proprie forze sempre rinnovantesi, altrimenti per un attore consacrato come lui sarebbe più facile e comodo starsene fermo sul piedestallo della propria celebrità, oggi trasformata in popolarità dopo il favore televisivo di milioni di spettatori nascosti, ma severi e talvolta crudeli. Che cosa è, dunque, accaduto? Prima di tutto che Govi, superando i limiti delle abituali macchiette, ha creato un vero personaggio, artisticamente valido, umanamente approfondito; poi, che la vicenda, ideata da Bassano, è sceneggiata da un commediografo esperto.

Un vecchio pilota, capitan Burlando, lascia il mare — siamo nel 1950 — maledicendolo con tanta veemenza quanto grande è il suo amore per esso. In città ha lasciato la nuora, vedova di un suo figlio morto ancor giovane, due nipoti quasi ventenni, altro nipote ancora ragazzo. Ha abbandonato il mare perché avvertito che sull'attività dei due giovani c'è da ridire; meglio, da indagare. Essi guadagnano molto, ma la latteria gestita dalla loro madre è un covo di gentaccia. I ragazzi fanno del contrabbando: sigarette. La nave di casa sua è dunque in pericolo, ed egli ci ritorna per cercare di portarla nel gran porto del decoro e dell'onore. Ci riesce, naturalmente, ma per quali e quante traversie, è nella struttura e nello spirito di vicende simili. Quale personaggio ne è venuto fuori è da vedere: astuto e schietto, popolaresco ma di alta statura; suscitatore, sì, di riso (anzi divertimento continuo) non per esperienza meccanica, ma per progresso interpretativo continuo ed equilibrato. Un capitan Burlando con un gran cuore. Un cuore che si gonfia con quello dello spettatore, che fa della commedia un « pezzo » abilmente costruito, efficacemente dialogato, che rinnova e rinfresca l'azione continuamente.

Di Govi s'è detto; la signora Govi è da ricordare per la sua umanità; quindi la Galimberti, Dameri, Bonovera, Brognoni, Lorena, Roffe, al ragazzino Eduppe. Quante feste, quali acclamazioni il pubblico ha fatto a Govi, ai suoi compagni, a Bassano presente, non siamo più stati a contare. Capita così di rado una festa teatrale, che essendo toccata a Bassano — che di questa rivista è non solo collaboratore, ma amico — siamo lieti oltre la considerazione professionale.

Vittorio Vecchi

I marziani

Al Teatro Stabile di Genova, la Compagnia del teatro stesso, il 28 febbraio 1960, ha rappresentato la commedia di Federico Zardi: « I marziani ».

Ultima novità del « cartellone » 1959-60 del Teatro Stabile della Città di Genova: I marziani, *di Federico Zardi. Hanno preceduto l'andata in scena dei* Marziani *alcuni fatti di cronaca: la regìa dello spettacolo accettata da Eduardo De Filippo, poi il ritiro di Eduardo con una lettera resa pubblica (motivi di lavoro, impegni), poi la sostituzione di Eduardo con Giuseppe Melegatti (assistente dello stesso Eduardo), infine alcuni rinvii della « prima », cose che accadono nei migliori teatri, piccoli o grandi.*

Federico Zardi è autore di forte ingegno e di grande cuore. E' il suo cuore che lo porta a sempre battagliare. Ogni opera di Zardi è una battaglia, come lo è del resto ogni passo della sua vita; nato così. Altrettante battaglie sono state La livrea, Emma, I Giacobini, Serata di gala *e* I tromboni. *Tutte battaglie vinte. Ma in battaglia o si vince o si perde; non ci sono esempi seri di battaglie chiuse a pari e patta; quindi questa dei* Marziani *è battaglia perduta.*

Perduta da chi? Ecco il punto. A leggere il testo di Zardi (circa duecento pagine fitte di macchina, un romanzo, quasi tre volte una commedia normale), l'impressione è questa; coraggio a tutto spiano,

lato il grande mistero dell'amore, che non conosceva e del quale aveva tanta paura.
Mario Ferrero ha sensibilizzato con acume di artista tutto ciò che in Picnic *v'era di erotico, senza tuttavia dare la sordina al sentimento, ed ha sensibilizzato del pari, facendone una sorta di sfondo corale, la sessualità compressa delle altre ragazze. Attrici ed attori hanno recitato veramente bene, da Giovanna Galletti a Ilaria Occhini, Lola Braccini, Michele Riccardini, Paola Bacci, Edda Soligo, Claudio Cassinelli, Francesco Benedetto, Grazia Marescalchi e Vittorio Stagno. Scene di Pier Luigi Pizzi. Successo cordiale.*

Ernesto Grassi

AL TEATRO STABILE DI TRIESTE

La Stagione Teatrale allo « Stabile » che ebbe inizio con *L'Ispettore Generale* di Gogol, della cui rappresentazione fu data notizia, continua a svolgersi regolarmente. Il secondo spettacolo ha portato alla ribalta la commedia di Carlo Terron *Avevo più stima dell'idrogeno* che l'autore ha definito « commedia allegra per gente seria ». Vittorio Tranquilli, nella sua lucida critica, aggiunge che « è anche una commedia bruciante e corrodente » per le cose che dimostra e i giudizi che esprime, talora con dialettica paradossale nella quale però c'è sempre il germe della verità. Nel *Processo agli innocenti* Terron ha messo in stato d'accusa la società e i suoi corruttori e corrotti. In questa sua nuova commedia, ha messo sotto processo e condannato il mondo attuale: quello della scienza chimico-fisica, della diplomazia, degli armamenti, e tutto ciò con sentimento distruttivo e crudezza di linguaggio; spesso con acredine esasperata; giacché Terron è uno scettico e un deluso dei principi umanitari e delle varie forme istituzionali create per venire realizzate nella sintesi societaria internazionale. Ben condotta e recitata, la commedia di Terron ha avuto successo. Regìa di Mario Maranzana, che il programma, sotto il nome dell'autore, specifica anche stranamente come « riduttore ». Ridotta come? sarebbe troppo facile scherzare. Lodata l'interpretazione da parte di Leonardo Cortese, Pina Cei e tutti i loro compagni.
Dopo la commedia di Terron, affidata alla regìa di Giacomo Colli, è stato riproposto il copione centenario *La Cagnotte* un divertimento che Labiche ricavò dal *Cappello di paglia di Firenze* quindici anni dopo il successo della commedia che gli diede notorietà e ricchezza. *La Cagnotte* seguì il filone del *Cappello*, ma più facile, si prestò a varie trasformazioni, anche dialettali. Da noi, Cletto Arrighi, con l'argomento della *Cagnotte*, diede vita al famoso *El barchett de Boffalora*, immortalato da Ferravilla. Anche Novelli, negli ultimi anni, riprese questa commedia; ancora agli inizi della prima guerra, era un successo della Compagnia « Ferrero-Palmarini-Celli-Pieri ». Non ritorneremo sull'opportunità di queste riesumazioni (che di cadaveri si tratta) da parte dei teatri stabili, a meno che non abbiano proprio deciso di divertirsi per proprio conto. Comunque *La Cagnotte* ha funzionato anche questa volta, anche un secolo dopo, anche al Teatro Stabile di Trieste. Bravissimi gli interpreti, da Leonardo Cortese, a Pina Cei, Menichetti, Bagno, ecc.
In questa commedia ha fatto la sua ultima apparizione l'attore Cesco Ferro, un giovane molto dotato (era figlio d'arte) che aveva iniziato la sua carriera con la Compagnia del Teatro dell'Università di Padova, e da questa sempre con maggiore impegno, al Teatro Stabile di Genova ed a quello di Torino. E' morto la notte del 24 febbraio, per blocco renale seguito da setticemia. Aveva trentacinque anni e questo ci addolora, per la sua giovinezza stroncata, per il teatro che ha perduto un bravo ed appassionato attore.

Jonesco in lingua originale

Presentandosi al teatro della Cometa nel quadro degli scambi culturali italo-francesi José Quaglio ha offerto al nostro pubblico una impresa esemplare. Senza dare affatto peso all'allestimento scenico — che in pratica si limita a pochi elementi indicativi — senza ricorrere a vedettes *dai discutibili meriti artistici, lo spettacolo faceva conoscere un testo di profonde risonanze quale quello di Jonesco, il suo primo lavoro in tre atti, crediamo,* Tueur sans gages, *con un'interpretazione semplice, calorosa, di preciso disegno stilistico e soprattutto ben consapevole dei significati poetici espressi dall'Autore. Un'autentica novità drammatica, attori e regista (José Quaglio, interprete anche di Bérenger, l'eroe dell'avventura): solo quando ci si appoggia esclusivamente a questi elementi, con i mezzi più semplici, si ottengono risultati concreti sul piano della funzione teatrale.*
Jonesco è un autore in sviluppo. Una prova dopo l'altra si raggiungono stadi successivi che corrispondono al maturare di un'impegno espressivo. Si va liberando dagli schemi iniziali legati ad esempi anteriori, anzi allo schema vero e proprio che spesso impacciava i suoi primi atti unici, per acquistare una fisionomia precisa e inconfondibile nei termini della forma scenica, che in questo lavoro si fa la più sciolta e duttile possibile adottando senza scrupoli tutte le risorse narrative. Al tempo stesso i suoi personaggi abbandonano una funzione di puro elemento comico-allegorico, per farsi umani e verosimili con una sofferenza interiore che

non teme di traboccare e di entrare nel vivo delle domande esistenziali.

Una città immaginaria, con i suoi beaux-quartiers *e le sue viuzze borghesi, registra nel suo seno l'infierire di un assassino maniaco, che quasi quotidianamente getta le sue vittime in un laghetto e le fa affogare. Nessuno se ne preoccupa, nessuno fa niente perché l'assassino venga scoperto, e gli omicidi cessino. Tutti proseguono indifferenti nelle loro occupazioni quotidiane, su cui incombono i falsi miti e i veri incubi dell'uomo moderno: l'agitazione politica e la burocrazia. Solo un giovane timido e onesto, Bérenger, è angosciato dalla presenza dell'assassino e conduce le indagini come può, contro ogni ostacolo, e soprattutto contro l'assoluta incomprensione dei suoi concittadini. Riesce a identificarne le tracce perché scopre casualmente i suoi diari e i suoi* carnet *telefonici. Ma gliele fanno perdere ben presto, in quanto nessuno dà importanza alle sue affermazioni. Dopo una lunga corsa alla sua ricerca, se lo trova dinanzi. Lo interroga disperatamente, a lungo, senza posa, sulla ragione del suo operato. Ma non ottiene mai soddisfazione. Gli offre quanto è in suo potere per convincerlo a desistere, ogni prova d'amore, ogni argomento logico. Non ne ottiene in risposta che piccole risate sarcastiche. Alla fine non gli resta che accettare la morte per sua mano, come sola soluzione logica.*

Lo svolgimento assume aspetti svariatissimi: ora corali, ora mimici, ora narrativi con velocissimi cambiamenti di luogo e di tempo, naturalmente senza alcun riguardo a un'immediata verosimiglianza, ma in realtà profondamente verosimili. Per poi sboccare in un monologo tra i più lunghi e angosciosi che registri la storia del teatro. Quasi un atto intero, punteggiato soltanto da risate ed esclamazioni dell'interlocutore. Indubbiamente la struttura drammatica viene sottoposta a un deciso rivoluzionamento, paragonabile a quello avvenuto recentemente nell'ambito del romanzo. Il frammentismo dei dialoghi, delle scene che a volte vengono sintetizzate in poche battute, la voluta rinuncia a connessioni dirette fra le azioni e fra i personaggi, conducono a una visione pointilliste, *di cui l'effetto d'insieme porge inusitate e rivelatrici prospettive. Singolarmente densa e audace la psicologia di Jonesco, che non rifiuta di precisarsi attraverso battute di una comicità diretta, da* music-hall. *Com'è naturale dalla psicologia Jonesco tende a sconfinare nella metafisica. Anzi, si può dire che la psicologia dei suoi personaggi nel trapasso tragico degli avvenimenti assuma una dimensione che si fa disamina del mondo attuale nelle sue schiavitù e nelle sue colpe, quindi divenga diagnosi del comportamento umano e delle sue possibilità. Naturalmente il limite di Jonesco sta nel genericizzare e generalizzare con argomenti che vorrebbero essere di portata dostoievskiana, ma che finiscono per inserirsi in una tematica negatrice assunta dall'esterno e senza più controllo umoristico.*

In altri termini il pericolo che corre Jonesco e che perseguita parecchi dei suoi contemporanei, è quello di assumere l'apostolato, sia pure in funzione di una voluttà dell'annichilimento, per un giudizio che scende sempre alla condanna e consente solo la pietà. Fortunatamente su queste deduzioni di ordine generale prende il sopravvento la particolare verità del caso e dell'individuo.

La recitazione di Quaglio e dei suoi compagni non ha avuto timore di portarsi sopra le righe, e lo ha fatto con chiaro disegno stilistico, che risultava vibrantemente espressivo, lineare nella parodia e nell'afflato tragico.

Il movente di Jonesco è sempre fornito da un dato di fatto reale e incontrovertibile. In questo caso l'indifferenza sostanziale della società dinanzi agli omicidi e alle malvagità gratuite che ne macchiano quotidianamente l'esistenza. Offre un esempio particolare di ciò che afferma, un fatto concreto; e ne esaspera talmente i dati che lo svolgimento del fatto appare paradossale, comico, e finisce per rivelare la natura morale della bassezza che denuncia. Così gli attori esasperano il dato reale nella caricatura e lo rendono eloquentemente teatrale, segno di vera e propria penetrazione nel fenomeno. Il loro limite può essere il vignettismo: ma esso viene continuamente riscattato da un gusto raffigurativo che attraverso i lineamenti caricaturati fa trasparire un interno umano angosciato, un tormento che non si esprime ed è quindi ancora più profondo.

Accanto a José Quaglio, così vario e umano nel darci il senso segreto della sua vicissitudine, abbiamo notato in particolare Jean-Marie Serreau, in diversi caratteri (ognuno degli attori impersonava diversi personaggi: e così era portato ad approfondirne e precisarne la natura al di fuori della sua personalità).

Vito Pandolfi

TEATRO IN TV

Il 19 marzo si terrà a Grosseto un «Convegno di studio», organizzato dal «Premio Guglielmo Marconi» che ha, come tema, i rapporti tra il cinema e la televisione.

Ogni volta che si tratta di televisione sembra che non si possa fare a meno di parlare di cinema, quasi questo ne fosse la componente indispensabile, trascurando, invece, altri rapporti forse non meno interessanti, come, ad esempio, la più stretta parentela con il giornalismo (i grandi servizi, le inchieste e le attualità) che forse è uno dei caratteri più tipici di questo

importante strumento di informazione. Ma, anche a volersi limitare al solo campo dello spettacolo, insistere con il ritenere valida l'applicazione dei caratteri specifici del cinema alla TV, finisce con lo sperdere una componente essenziale dello spettacolo televisivo, cioè l'immediatezza. Sarebbe stato più interessante, dal nostro punto di vista, vedere di studiare, nel quadro di questi problemi di interferenza, i rapporti tra televisione e spettacolo di prosa. La stessa Rai-TV ha, ormai da tempo, avvertito l'esigenza di una tale collaborazione ed ha sempre considerato come contributo a favore di una maggiore coscienza teatrale l'inserimento nei suoi programmi, almeno una volta la settimana, di trasmissioni dedicate al teatro di prosa. E il pubblico ha risposto con entusiasmo a questa iniziativa che ha portato alla notorietà testi — classici o contemporanei — dalla gran massa di spettatori, forse, addirittura ignorati. Ma quante volte questo pubblico ha avuto la sensazione che la commedia che gli veniva mostrata, attraverso il video, fosse teatro? Scoprire delle affinità tra la regìa cinematografica e la regìa televisiva sarà utile, forse, per definire il comune denominatore della trasmissione per immagini, ma ciò che più conta è ribadire il concetto di mantenersi fedeli al testo prescelto, con rigore interpretativo e non accettandolo come semplice pretesto per una sceneggiatura televisiva. Soltanto a tali condizioni le trasmissioni dedicate alla prosa potranno contribuire a risvegliare interesse per il teatro.

Per i « Classici del teatro » si è voluto, questa volta, inscenare un canovaccio della Commedia dell'arte: *Quando amor comanda*, nella elaborazione televisiva di G. M. Cominetti. Regista dello spettacolo, spesso gustoso e infarcito di sapienti trovate, è stato Vittorio Cottafavi che ha voluto ridare il gioco della antica commedia, stilizzando un po' troppo e ricercando effetti elaborati e, talvolta, ingiustificati. Non era facile, d'altra parte, piegare attori come Arnoldo Foà e Achille Millo ad una duttile, buffonesca efficacia, con immediatezza di effetti e di brio.

Battaglie di dame di Eugenio Scribe: per gli anziani sarà un modo di ritornare, con la memoria, a un genere teatrale, oggi quasi scomparso dalle nostre scene, ma per i giovani non crediamo che il lavoro, così stilizzato, abbia potuto dar loro il senso di quell'umorismo che, allora, appariva anche aggressivo e ironico. Il regista ha saputo rendere il senso del tempo, ma con freddezza e distacco; ha ridotto all'essenziale i movimenti di macchina, ha puntato sulle scene e i costumi per ricavare buoni effetti teatrali; forse la recitazione non lo ha sempre egregiamente servito, troppo acerba e impersonale Daniela Calvino, insignificante Armando Francioli.

Migliore delle altre trasmissioni dedicate al « Ciclo del teatro popolare » è apparsa la realizzazione di *Casa Paterna* di Hermann Sudermann, nella riduzione di Fabbri. Il regista Mario Landi ha mantenuto, di buon grado, una certa cadenza teatrale, costruendo il dramma su schemi precisi e non sovrabbondando di effetti visivi. Ha seguito gli attori con precisione, riscoprendo, con intensa partecipazione, i segni di una recitazione teatrale: soprattutto da elogiare è apparsa Lilla Brignone nella parte di Magda. Edizione curata anche nella interpretazione: impegnati Gianni Santuccio e Fosco Giachetti.

Il sorriso della Gioconda potrebbe definirsi un giallo psicologico se le intenzioni e gli scopi di Aldous Huxley non fossero decisamente superiori a quelli di un semplice gioco di colpi di scena. Ciononostante il lavoro offre la possibilità di questo svolgimento per improvvise sorprese, per tenere, fino in fondo, incuriosito lo spettatore. Claudio Fino, in verità, ha accentuato questo tono di « suspense », ma la realizzazione è apparsa assai poco teatrale. Diana Torrieri ha molto bene interpretato la figura della protagonista. Ricorderemo Giancarlo Sbragia, Augusto Mastrantoni e Ennio Balbo.

Briosa e degna di elogio, soprattutto per l'eccellenza della recitazione, ma anche se Stoppa ha urlato troppo, *Vita col padre e con la madre* di Lindsay e Crouse. Molte similitudini di questa edizione con la commedia già presentata in TV nel 1956, con la regìa di Mario Ferrero. La riduzione di Daniele D'Anza ha avuto un andamento decisamente cinematografico: il pubblico si è divertito grazie alla presenza degli interpreti Paolo Stoppa e Rina Morelli. Ma la TV ha soprattutto avuto il merito di dosare le puntate: sono terminate alla giusta cottura del pubblico.

Ed eccoci, per la serie dei classici del teatro, a *Re Lear*, regia di Sandro Bolchi. Si tratta di una delle più possenti opere shakespeariane, ma non è pasto per molti spettatori televisivi. Vorremmo proprio poter indovinare quanti apparecchi saranno rimasti accesi fino alla fine. Ammessa, dunque, l'opportunità di trasferire sul video un'opera del genere, si tratta di una difficoltà da far tremare. Bolchi ha lavorato con passione e con cura; non avrebbe potuto fare di più. Gli sia data lode, ma deve esserne venuto fuori a pezzi. Lo spettacolo è risultato decoroso, anche se la recitazione avrebbe avuto bisogno di maggior controllo: troppi eccessi di mimica facciale che praticamente si tramutavano in smorfie. La traduzione era di Chiarini: ottima. Eccellente Salvo Randone, il

solo vero attore televisivo nel vero significato del « Teatro-TV ». Con Randone, sono da ricordare — modestamente — Bardella, Grassilli, Giachetti, Alberici, la Guida, la Naldi e la Miserocchi.

Edoardo Bruno

Adelchi al Teatro Popolare Italiano

Il « Teatro Popolare Italiano » ha inaugurato a Roma, il 3 marzo 1960, la sua forma di teatro-circo, rappresentando l'*Adelchi* di Alessandro Manzoni. Se tale rappresentazione non avesse avuto rinvii, il nostro Vito Pandolfi, avrebbe mandato — come sempre e per ogni spettacolo — la sua cronaca, ma avendo il fascicolo in macchina, ci siamo preoccupati di lasciare ugualmente indietro un piccolo spazio di quest'ultima pagina, per poter far cenno alla rappresentazione. Rimandare del tutto al prossimo fascicolo, vuole dire informare il lettore il 15 aprile, almeno; molto lontano per un avvenimento di grande interesse artistico e di vasta eco di cronaca.

Il Teatro Popolare Italiano ha avuto il suo battesimo felice con un successo imponente, del quale non abbiamo minimamente dubitato. Il risultato è stato « magnifico »: l'aggettivo è di Eligio Possenti che così inizia il suo articolo, e prosegue: « anzi, due spettacoli: uno offerto dalla nuova costruzione del Teatro Popolare Italiano, l'altro dalla rappresentazione di una gloriosa tragedia, l'*Adelchi*. Grande merito aver scelto, con nobile sentimento drammatico e poetico, questa tragedia manzoniana e averla portata alla ribalta con così fresco talento e con così pittoreschi quadri scenici di un gusto mirabile (stupendi per l'aderenza al testo quelli del terzo, quarto e quinto atto) e averla collocata in un clima barbarico ottenuto con le luci, i colori, gli adatti particolari, gli atteggiamenti, i movimenti, le zuffe, le battaglie, le intonazioni, il concerto delle voci e quello delle musiche che a quando a quando accompagnavano l'azione ».

« La figura di Adelchi è stata resa dal Gassman con quel piglio fortemente drammatico e quella dizione perfetta che viene più dal cervello che dal cuore e che sono ormai sue prerogative, sicché non si sa dire se in questo spettacolo sia meglio l'attore o sia meglio il regista, tanto si contendono la bravura ».

Eligio Possenti ha inoltre lodato incondizionatamente tutti gli attori che hanno recitato con Gassman. I principali sono: Valentina Fortunato, Andrea Bosic, Nino Dal Fabbro, Franco Giacobini, Giulio Girola, Carlo D'Angelo. Scene e costumi di Luciano Damiani.

CASA DI RIPOSO LYDA BORELLI PER ARTISTI DRAMMATICI ITALIANI

UN VOTO — *Si è presentato alla Casa di Riposo un signore, dichiarando che, per essersi verificato cosa rispondente al desiderio proprio e di sua moglie, che era stato oggetto di un espresso voto, al verificarsi della cosa sperata, in adempimento del voto stesso, intendeva versare trecentomila lire come promesso. I coniugi sono Giuseppina e E. R. Roveri. Non sappiamo a quale Santo si sono rivolti, ma pensiamo si tratti di San Genesio, essendo questi il Protettore degli attori. La generosa oblazione a titolo così particolare ha rivelato — oltre il gradimento — che la nostra Casa di Riposo possiede virtù recondite di « mascotte ». Ed infatti, da parecchio tempo, il susseguirsi di manifestazioni fortunate, è evidente.*

GALLINE — *Lorenzo Ruggi ci comunica che « sono in arrivo 64 galline del Musichiere ». Non sappiamo nulla del musichiere, ma sappiamo però che cosa sono 64 galline, da qualsiasi parte arrivino.*

TRISTEZZE (purtroppo) — *Tre attori di un lontano tempo teatrale, ospiti della Casa di Riposo di Bologna, hanno chiuso l'ultimo sipario, quello della vita, che non è di velluto rosso — come furono sempre abituati a vedere — ma di panno nero. Sono andati via per sempre dopo una vita esemplare, confortati negli ultimi anni così difficili dalla umana ed affettuosa comprensione di coloro che si occupano del meraviglioso Istituto di Bologna. Ed avevano cullato i loro sogni d'arte per molti anni, ed avevano amato il teatro e l'avevano servito con umiltà fino al limite massimo delle loro forze.*

— Adelmo Cocco, che fu nostro compagno, e per questo lo ricordiamo con particolare rammarico. Alla sua vedova diciamo il nostro dolore. Cocco fu tanto ottimo attore da giovane come caratterista eccellente, negli anni della maturità. Esordì nella Stabile dell'Argentina di Roma, fu con Ruggeri, con la Compagnia dannunziana, e via via con altre compagnie fino a quella di Chiatoni. Era nato a Roma il 31 ottobre 1886.

— Anna Murolo vedova Marrone, attrice utilité *di quella eccezionale proprietà e disciplina artistica delle antiche compagnie, volle essere modesta per il maggior successo di suo marito, Domenico Marrone, che fu un comico eccellente; entrambi ebbero anche una propria compagnia. Era nata a Napoli il 16 novembre 1873.*

— Carolina Cavacchioli, attrice di buon livello artistico, che fece sempre parte di compagnie primarie, da Emanuel a Zacconi, da Sichel a Talli. Ebbe una carriera regolata sulla tradizione dei ruoli, da prima attrice giovane, a seconda donna, ad attrice madre. Era nata a Forlì il 6 marzo 1873.

QUARTO ELENCO DEL VENTIDUESIMO MILIONE

LORENZO RUGGI, per onorare la memoria del suo fraterno amico Adone Zoli (L. 40.000) e nel trigesimo della morte di Alberto Colantuoni (L. 40.000)	**L. 80.000**
« In memoriam » - L. M.	**» 1.800**
ROSETTA ZACCARIA DE LUCA	**» 600**
N. N.	**» 600**
	L. 83.000
Somma precedente	**» 303.490**
Totale	**L. 386.490**

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

QUESTO IL QUINTO ED ULTIMO VOLUME

COMPRENDE GLI ANNI DAL 1946 AL 1952

Renato Simoni

I Vol. esaurito
II Vol. L. 4.800
III Vol. L. 4.800
IV Vol. L. 4.800
V Vol. L. 4.800

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.

visitate

NAPOLI

e la riviera del sole...

PANORAMA DA VIA CARACCIOLO

principali manifestazioni del 1960 in Napoli e cornice partenopea

marzo aprile maggio	*MANIFESTAZIONI CELEBRATIVE DELLA NASCITA DI SALVATORE DI GIACOMO ~ STAGIONE LIRICA AL TEATRO SAN CARLO ~ VII PRIMAVERA NAPOLETANA DELLA PROSA ~ PASQUA CAPRESE*
giugno luglio agosto	*ILLUMINAZIONE NOTTURNA DEGLI SCAVI E RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE A POMPEI ~ ILLUMINAZIONE NOTTURNA DELLE TERME ROMANE DI BAIA ~ STAGIONE LIRICA ESTIVA ALL'ARENA FLEGREA ~ FIERA DELLA CASA E DELL'ARREDAMENTO ~ ILLUMINAZIONE SERALE DEI MUSEI ~ CORSE AL GALOPPO E AL TROTTO ALL'IPPODROMO DI AGNANO ~ MANIFESTAZIONI PER L'ARRIVO DELLA FIACCOLA OLIMPICA A POMPEI ~ OLIMPIADI DELLA VELA (29 AGOSTO-7 SETTEMBRE) ~ REGATA DI CROCIERE CANNES-ISCHIA ~ STAGIONE DELLE GRANDI ORCHESTRE AL CIRCOLO FORESTIERI DI SORRENTO*

■ *per informazioni e prospetti:*

ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO - NAPOLI

VIA PARTENOPE 10/A